

REVISTA INTERNACIONAL
de Culturas & Literaturas



En los márgenes del texto:
acotaciones, transfiguraciones,
autobiografismos, notas, introducciones,
postfacciones, borradores, en las escritoras
italianas y europeas en la Querrela de las mujeres



DIRECTORAS

Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla)
Eva María Moreno Lago (Universidad de Sevilla)

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla)
Dra. Milica Lilic (Universidad de Sevilla)
Dra. Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca)
Dra. Mercedes González de Sande (Universidad de Oviedo)
Dra. Estela González de Sande (Universidad de Oviedo)
Dra. Leonor Sáez Méndez (Universidad de Murcia)
Dra. Caterina Duraccio (Universidad Pablo de Olavide)
Dr. Juan Aguilar González (Universidad de Castilla La Mancha)
Dra. María José del Pino Espejo (Universidad Pablo de Olavide)
Dra. Juana Escabias Toro (Universidad Complutense de Madrid)
Dra. Carolina Sánchez-Palencia Carazo (Universidad de Sevilla)

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



©RICL

ISSN 1885-362

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL>

EDITA

Editorial de la Universidad de Sevilla
<https://editorial.us.es/es/revista-internacional-de-culturas-y-literaturas>

<https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/CulturasyLiteraturas>

DISEÑO E IMAGEN DE PORTADA
Eva Moreno

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL EXTERNO

Dr. Sebastiano Valerio, Università degli Studi di Foggia, Italia
Dra. Patrizia Caraffi, Universidad de Bologna - Alma Mater, Italia
Dra. Maria Leo, Lablex (Laboratoire de la lexicographie bilingue)
Dra María Eduarda Mirande, Universidad Nacional de Jujuy-Argentina, Argentina
Dra. Katarzyna Kukowicz-Żarska, Ateneum-Szkola Wyższa w Gdansk, Polonia
Dra. Daniela De Liso, Italia
Dr. Angelo Rella, Universidad de Szczecin, Polonia
Dra. Diana Del Mastro, Universidad de Szczecin, Polonia
Dra. Angela Giallongo, Universidad de Urbino, Italia
Dr. Ursula Fanning, University College Dublin, Irlanda
Dr. Matteo Lefèvre, Università di Roma "Tor Vergata", Italia
Dra. Júlia Adela Benavent Benavent, Universitat de València, España
Dra. Rita Fresu, Universidad de Cagliari, Italia
Dr. Jordi Luengo López, Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, España
Dra. Rocío Luque, Università degli Studi di Udine, Italia
Dra María Donapetry Camacho, Universidad de Oxford, España
Dra. Maria Micaela Coppola, Universidad de Trento, Italia
Dra. María Jesús Lorenzo-Modia, Universidade da Coruña, España
Dra. Marina Bettaglio, University of Victoria, Canadá
Dr. M.S. Suárez Lafuente, Universidad de Oviedo, España
Dra. Caterina Benelli, Universidad de Messina, Italia
Dra Raquel Medina, Aston University, Reino Unido
Dra. Francesca De Cesare, Universidad de Nápoles "L'Orientale"
Dra. Marina Rosenzvaig, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
Dra. Margherita Orsino, Universidad de Toulouse, Francia
Dra. Irena Prosenč, Universidad de Lubiana, Eslovenia
Dra. Irena Lama, Universidad de Tirana, Albania
Dra. Ada Boubara, Universidad de Tesalónica, Grecia
Dr. Juan Carlos Suárez Villegas, Universidad de Sevilla, España
Dra. Francesca Di Blasio, Universidad de Trento, Italia
Dra. Lilia del Carmen Granillo Vazquez, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México
Dr. Paolo Ferrari, Universidad de Urdine, Italia
Dra. Alejandra Luz Salinas, Universidad Nacional Autónoma de México, México
Dr. Andrea Manganaro, Università di Catania, Italia
Dra. María Dolores Adsuar Fernández, Universidad de Murcia, España
Dra. Patrizia Gabrielli, Universidad de Siena- Arezzo, Italia
Dr. Rodrigo Browne Sartori, Director Doctorado en Comunicación UFRO-UACH, Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Valdivia, Chile
Dra. Alejandra Moreno Álvarez, Universidad de Oviedo

COMITÉ EVALUADOR

Beatriz Onandia Ruiz
Clelia Stefatuno
Estela González de Sande
Gerardina Antelmi
Giuliana Antonella Giacobbe
José García Fernández
Juan Aguilar González
Júlia Adela Benavent Benavent
Manuel Giardina
María Dolores Rodríguez Almazán
María Elisa Alonso García
María Reyes Ferrer
Matteo Lefèvre
Mercedes Arriaga Flórez
Mercedes González de Sande
Milagro Martín-Clavijo
Pedro Álvarez-Cifuentes
Rodrigo Browne Sartori
Rosa Espinar Herrero
Salvatore Bartolotta
Sergio Marín-Conejo



LA REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y LITERATURAS:

Nuestra revista, fundada en 2005, es una iniciativa del grupo de investigación Escritora y Escrituras (HUM753) de la Universidad de Sevilla y nació para acoger resultados de investigaciones de ambas orillas del Atlántico, siempre en torno a los estudios de género en literatura, comunicación, periodismo y otras disciplinas en diferentes lenguas y culturas, con un marcado sello interdisciplinar e internacional. La revista pretende dar cabida a las voces periféricas, a las escrituras emergentes, las ginocríticas, las representaciones de lo femenino y de las mujeres en los nuevos soportes de escrituras, propiciados por las nuevas tecnologías: los discursos audiovisuales, los entornos virtuales, las redes sociales, los feminismos elaborados en diferentes partes del mundo, la semiótica y toda la gama de los estudios culturales, constituyéndose como un foro abierto y plural.

Este número se titula "En los márgenes del texto: acotaciones, transfiguraciones, autobiografismos, notas, introducciones, postfacciones, borradores, en las escritoras italianas y europeas en la Querrela de las mujeres".

This issue is titled "In the margins of the text: annotations, transfigurations, autobiographisms, notes, introductions, postfactions, drafts, in the Italian and European writers in the Querelle des femmes"

INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURE AND LITERATURE:

Our journal, founded in 2005, is an initiative from the research group Escritoras y Escrituras (Writers and Writings) HUM753, from the University of Seville. It was born to gather research results from both sides of the Atlantic, always about gender studies in literature, communication, journalism and other disciplines in different languages and cultures, with an interdisciplinary and international scope. Our journal aims to acquiesce all the peripheral voices, the emerging writings, the gynocritics, and the representations of the feminine and women promoted by new technologies: audio-visual discourses, virtual networks, social networks, different types of feminisms elaborated in diverse parts of the world, the semiotics and the whole range of cultural studies, constituted as an open and plural forum.



ÍNDICE

<i>¿Cómo se borda la poética del abandono?</i> Claudia Arellano Hermosilla	7
<i>La variable de género en las enseñanzas de idioma en el aula multicultural. El apoyo de las TIC</i> Elisa María Casero Osorio	23
<i>Desarrollo de jóvenes investigadoras en México. Una reflexión desde la perspectiva de género.</i> Judith Castañeda Mayo y Verónica García Martínez	38
<i>La experiencia del amor en la obra de Pablo Neruda y Nizar Qabbani. Un estudio comparativo entre los dos poemarios: "Veinte poemas de amor y una canción desesperada" y "Cien cartas de amor"</i> Adna Kadhim y Sanaa Shalan	50
<i>Marie de Gournay y Rita Levi-Montalcini: La querrela de las mujeres en un tiempo de cambios</i> María Elena Ojea Fernández	66
<i>Emily Brontë y Wuthering Heights: La verdadera historia detrás del mito</i> Ana Pérez Porras	80
<i>Estudio de la mujer en la obra de Giovanni Verga</i> María Reyes Ferrer	93
<i>La narrativa italiana y la Primera Guerra Mundial: La voz de las escritoras</i> Laura Rosúa Aguilera	105
<i>Margarete Schütte-Lihotzky: una arquitecta en la Viena de entre guerras</i> Leonor Sáez Méndez	120

Morgana despierta nuestra consciencia

Helena Seoane Pérez

130

El elemento autobiográfico en el relato de ficción: la obra de Elvira Mujčić

Sara Velázquez García

145

La música y las trobairitz. El testimonio de la Comtessa de Dia

Antonia Víñez Sánchez y Juan Sáez Durán

155

Al margine dei margini: ribellione, esperienza del dolore e denuncia sociale in letteria montoro, dona siciliana e scrittrice del romanticismo

Daniela Bombara

171

L'eutanasia, la morte e l'importanza della corporeità in accabadora di Michela Murgia

Nikica Mihaljevic

188

La figura della madre nel romanzo "Dieci gocce" di Giorgio Todde

Irene Scampuddu

203

¿CÓMO SE BORDA LA POÉTICA DEL ABANDONO?

HOW IT OVERBOARD THE POETICS OF ABANDONMENT?

Claudia Arellano Hermosilla

Universidad academia de humanismo
cristiano (Santiago de Chile)

RESUMEN:

La "Poética del abandono", se basa en una expresión enunciativa del cuerpo-mujer, que está atravesada por elementos que rescatan o rearticulan la representación de sectores postergados dentro de un espacio que, históricamente en Occidente, es representado por la Historia, la Iglesia, el Estado y el Padre, en tanto autoridades en el recuento de narrativas sobre el pasado y el consecuente rol que tales relatos poseen en la fractura de identidades y memorias colectivas y de género.

El texto que viene a continuación, articula los diferentes abandonos, tanto físicos como simbólicos que han experimentado las mujeres en su devenir existencial, y que se manifiestan en la escritura desarrollada por las poetas del Sur de Chile, quienes buscan, montan y desmontan nuevas identidades a partir del trabajo literario.

PALABRAS CLAVES:

Abandono, poética femenina, culpabilidad, montaje

ABSTRACT:

The "Poetic of abandon" is based on an expression declarative of the body-woman, which is crossed by elements that rescue or reshaped the representation of sectors neglected within of an space, which historically in West, is represented by the history, the Catholic Church, the State and the Father, while authorities in counting the narratives about the past and the consequent role that these stories have in the fracture of identities and memories collectives and the gender.

The text that follows, articulates the different abandons, whether physical and symbolic experienced by the women's in its existential becoming, and manifested in the writing developed by the poets of southern Chile, seeking, mounted and dismounted new identities from the literary work.

KEY WORD:

Abandon, female poetic, guilt, assembly



NUESTROS PRIMEROS ABANDONOS

¿De dónde viene el abandono? ¿De qué sustancia estará hecho? ¿Cómo romper el círculo de este sentimiento, si cuesta tanto resistir el miedo, a la soledad y al sufrimiento? ¿Debemos romper con el abandono o debemos aprender a vivir con él? ¿Será que las mujeres recién ahora, hemos sido conscientes de todo el abandono del cual hemos sido inventadas? ¿Por qué ignoramos todo de nuestros primeros instantes sobre este mundo? Quizás la naturaleza humana haya querido borrar nuestros primeros recuerdos para protegernos, prohibiéndonos de recordar el primer abandono sufrido, para tomar posesión de la vida. El primer abandono sufrido al salir del vientre de nuestra madre, es una ruptura, una verdadera mutación, que define el primer verdadero pasado del individuo - doloroso recuerdo- que solo es posible superarlo a través de un cambio de registro, o en palabras de Benjamín, hacia un nuevo *montaje*, para poder llevar auestas el dolor provocado por el primer abandono de la vida.

Hélène Cixous, filósofa y feminista francesa hace una diferencia entre la interioridad del cuerpo y la interioridad psíquica, ésta que contiene la primera infancia, como si pudiésemos explorar a través del interior del cuerpo el origen enterrado: lo que ha olvidado la memoria. Cixous señala, que el cuerpo contiene la memoria del primer cuerpo (psíquico), que se remonta al cuerpo maternal, al cuerpo de antes, incluso antes del nacimiento. Esto es lo que uno puede leer, en un pasaje que reúne: expulsión, división, parto, mujer, feto, confundido y separado: “Una sola, adentro, coloreada, yo soy una mancha de color contractada, ¿qué? Una que arde en el aire, volando, rojo pesado, o azul, quien sabe [...] entonces queda solo un ovalo blanco envuelto, creciendo inmóvil, suave, inmensa, duro negro duro brillante, casi muerta. De soledad”¹ (Cixous, 1986: 125).

La autora describe la primera soledad vivida, el cuerpo perdido o la partícula de memoria borrada para siempre.

El primer abandono dialéctico, es aquel que se produce cuando sales del vientre de tu madre, la poeta Verónica Zondek², transmite de forma poética la experiencia del parto -abandono- del hijo y de sí misma, midiendo el largo de su soledad. La voz

1 Todas las citas de libros en Francés, son traducidos por la autora del artículo.

2 Verónica Zondek. Poeta y traductora. Licenciada en Historia del Arte en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Ha participado en numerosos encuentros literarios, tanto en el país como en el extranjero. Ha formado parte del jurado de concursos como los del Consejo del Libro-Fondart. Ha sido publicada en muchas y diversas antologías de poesía de Chile y en el exterior. Sus poemas y artículos han aparecido en revistas de literatura tanto nacionales como extranjeras. Entre sus libros publicados se encuentran: El Libro de los Valles. Santiago: Ed. LOM, 2003. Entre Lagartas. Santiago: Ed. LOM, 1999. Membranza. Santiago: Ed. Cuarto Propio y Cordillera, 1995. Peregrina de mí. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. Vagido. Buenos Aires: Editorial Ultimo Reino, 1991. El Hueso de la Memoria. Buenos Aires: Editorial Ultimo Reino, 1988. La Sombra tras el Muro. Santiago, Ediciones Manieristas, 1985. Entrecielo y Entrelinea. Santiago: Ediciones Minga, 1984.

femenina describe el parto que está centrado sobre el cuerpo femenino y el dolor que le produce la partida de su hijo. El motivo de la separación de dos cuerpos, en la cual la interioridad femenina -su cuerpo- aparece sobre la forma trágica, en el cual ella interpela el proceso de separación como de “muerte íntima”. Bien lo escribe Zondek, en su libro *Vagido* (1991).

Mi guagua.
 Sucia tu mano
 tu cuerpo sucio
 clamas la pena del abandono mío
 tu sangre propia
 tu piel sellada
 tan entero en mano extraña
 tu frío acierto
 tu cierto miedo
 tu vagido
 desconcierto
 ahí.
 Para partirte niño
 parto me doy
 partiéndome
 ahora
 tuya
 encuerpado otro
 sangrándome mi mí
 parto
 parto partida
 para partir parir descalza
 como empezando.
 Me encajo entera
 y no me siento tiento
 tentándome al desgajo continuo
 que voy dejándome
 en el camino.
 Llantería
 para mi parir
 parirte en grito
 para en tu partida
 partida dejarme
 sin ti.

Por su parte Rosabetty Muñoz³, en su poema *Mi útero rememora* (1998), hace alusión al parto de uno de sus hijos, pero siempre retratando el vacío y la soledad provocado por éste proceso:

3 Rosabetty Muñoz. Poeta y profesora chilena, vinculada a los movimientos culturales Chaicura de Ancud, Aumen de Castro e Índice y Matra de Valdivia. Ha publicado: Canto de una oveja del rebaño, El Kultrún, Valdivia, 1981 (2ª ed.: Ariel, Santiago, 1994). En lugar de morir, editorial Cambio, 1987. Hijos, El Kultrún, Valdivia, 1991. Baile de señoritas, El Kultrún, Valdivia, 1994. La santa,

Los dientes del bisturí.
Se separa en gajos violáceos.
Me deslizo detrás de las columnas.
Escribo sobre mi vaho en los vidrios.
Quisiera quitarme los espejos
Que han pegado a mi paladar.
Aquí ya no sirve la Esperanza.
Le dicen abandono
A esta similitud con la nada
Que nos rodea repentinamente.

El segundo abandono, se presenta terminada la gestación de la infancia, lo que implica encontrarse con lo solitario, se acaba la ingenuidad y aparece el sentimiento de lo precario: destierro, ausencia de la inocencia. Las modificaciones corporales hacen desaparecer del cuerpo “la imagen” de la pequeña niña, para hacer salir a la mujer. Debemos enterrar al niño o niña que se fue, surgiendo un destino fortuito que te deja en el mundo con una identidad confusa, obligada a vivir con una sangre mezclada que te tira de un lado hacia otro, sumiéndote en incontables y confusas contradicciones, en esas tinieblas en las que los seres humanos luchamos, para poder reconstruir una otra identidad. A veces, quisiéramos volver a esa inocencia, para no sentir la fragilidad, proceso que te lleva al borde de una ribera incierta y a una angustia de raíces lejanas... Recuerdos de la infancia relamidos y blanqueados de tanto lamer. De esta manera, la joven mujer debe separar su primer objeto de deseo, para reencontrarse a sí misma.

Caer
es desvestirse y encontrarse con el alma,
sentir emigraciones del nido
y el grito de los pájaros sin vuelo
que sueñan la eternidad en el fondo del ombligo.
(Roxana Miranda, del libro *Las Tentaciones de Eva*, 2010)

Roxana Miranda Rupailaf⁴ expresa de manera completamente original este proceso, permitiendo cruzar la distancia que la separa de sí misma y de su madre, y que a la vez la mantiene en la infancia.

historia de una su elevación, LOM, Santiago, 1998. Sombras en El Rosselot, LOM, Santiago, 2002. Ratada, LOM, Santiago, 2005. En nombre de ninguna, El Kultrún, Valdivia, 2008. Polvo de huesos, antología elaborada por Kurt Folch; Ediciones Táticas, Santiago, 2012.

4 Roxana Miranda Rupailaf. Poeta Mapuche-Huilliche. Es profesora de Lengua Castellana y Comunicación, de la Universidad de Los Lagos. Ha publicado el libro *Las Tentaciones de Eva*, editado por el Gobierno Regional de la Décima Región de Chile, 2003. Sus poemas han sido incluidos en las antologías *Sur Fugitivo*, Ediciones Jauría, 2003; *Epu mari ulkantufe ta fachantu/20 poetas mapuche contemporáneos*, Lom Ediciones, 2003; *Canto a un prisionero*. Antología de poetas americanos, homenaje a los presos políticos en Turquía, Editorial de poetas Antiimperialistas de América, Ottawa, 2005; *Hilando en la memoria*, Editorial Cuarto propio, 2006; *Antología mapuche trilingüe*, versiones en mapuchezungun, inglés y español, Editorial Five Islands Press, Australia, 2007; *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*, Ediciones Maremoto, España, 2007; *Tierra Azul*, Antología poética mapuche chileno argentina; *Seducción de los venenos*, Lom Ediciones 2008.

El tercer abandono se produce cuando la joven mujer “eterna”, debe abandonarse de una cierta forma de ella misma, cuando deviene madre o cuando se sacrifica por los otros: desarmar-se, abrirse-volver a armar-se, para re-aprender a ver.

Pensar la femineidad sobre los auspicios del sacrificio, es también pensar en la relación de la mujer al trauma singular o colectivo, que por ese evento ella se revela. En este sentido, el sacrificio es siempre un acto de desobediencia.

Anne Doufourmantelle, en su libro “*La Femme et le Sacrifice*”, indica que, para una mujer, la cuestión del sacrificio es un *exilio doble*: “sacrificada y sacrificante, ella es la que se somete, y su cuerpo con ella, a un acto que la anula o la mutila obteniendo un otro lugar, una otra gloria [...] pero, es también la mujer sacrificante, ésta que destruye para derrumbar un mundo, que ella se sabe de antemano excluida” (Doufourmantelle, 2007: 33). En este proceso, la mujer -sacrificante- debe liberar o abandonar la “culpa original”⁵, superando ese sentimiento sumido a una atracción moral no enunciada.

LA CULPA

La culpa. La culpa.
Nos enseñan a hervir en su caldo.
Nos oprime el pecho.
(Rosabetty Muñoz, del libro *La Santa*, 1998)

La culpa, como señala Freud, es algo que acompaña la experiencia humana como una sombra (Freud, 1968: 30). Ella es sin duda la herencia de la humanidad. No solo nos lo recuerda la “Biblia” en el naturalizado relato del pecado original. Martin Heidegger y Karl Jaspers han propuesto con nuevos términos esta antigua temática de las religiones y de la especulación filosófica. Para el primero la culpa está en conexión con un “no”, al no ser posible comprender “el dónde ni él debe” del hombre. Éste es expulsado del mundo en vista de un proyecto que, justamente para realizarse, exige que no se proyecte en otras posibilidades (Heidegger, 2015: 277). Para Heidegger, la culpa radica en lo infundado de la existencia. Jaspers, por su parte, coloca la culpa entre las situaciones límites de la existencia: tanto la acción como la no acción implican consecuencias, por lo tanto, en cualquier caso el ser es culpable (Jaspers, 1998: 68).

Freud, se inserta en esta importante corriente, pero desplazando el acento de la culpa al “sentimiento de culpa”. En sus obras del primer período, como en “Los actos

5 La culpa original, desde el discurso Judeo-Cristiano señala que la mujer al comer la manzana fue castigada con el sufrimiento eterno, cargando la culpabilidad de haber desobedecido. Pero también, la mujer es culpable de haber introducido la sexualidad y el deseo, además de ser causante de la separación entre Dios y los hombres. Este discurso también se ve reflejado en los textos griegos, como el de Teogonía de Hesíodo en la fabricación de Pandora, la madre de todas las mujeres que porta el peligroso deseo. En estos textos, la mujer es la culpable de la pérdida original: el abandono del ser humano en el mundo. Por consecuencia necesitada de control y dominación.

obsesivos y las prácticas religiosas”, hace del sentimiento de culpa, la percepción de que el “yo” vendría a corresponder a la acción del Súper Yo -o bien a la crítica, a los reproches del Súper Yo- Instancia moral, que constituye la internalización de las normas, reglas y prohibiciones parentales (Freud, 1907: 97-109). Después de haber inicialmente situado el sentimiento de culpa en el inconsciente, Freud especificará – resolviendo así la contradicción intrínseca al concepto de un sentimiento de culpa que se advierte pero que no es menos inconsciente- que la causa de la culpa es inconsciente y que solo sería consciente la sensación de culpabilidad.

La reflexión freudiana sobre el sentimiento de culpa procede de una gran cantidad de paradojas. De un lado, como nos enseña en “Tótem y Tabú”, el sentimiento de culpa juega un rol esencial en la constitución de las sociedades humanas: aquí el sentimiento de culpa aparece como derivado de la represión del complejo de Edipo (Freud, 1980: 246). Por el contrario, en el Yo y en el Ello, el sentimiento de culpa más que construir, parece subvertir el orden social. Otra importante paradoja de la culpa, es aquella por la cual la culpa no se aplaca por la rectitud y el respeto a la ley, dado que, como Freud lo subraya especialmente en “El malestar de la Cultura”, cuanto más virtuoso es el individuo, más oprimido está por el sentimiento de culpa.

Lacan se mueve justamente desde aquí, desde este punto de llegada freudiano, señalando “se es culpable de una sola cosa, haber cedido en el propio deseo” (Lacan, 2003: 58). Sería necesario aislar la causa -absolutamente singular- de ese *deseo* del que no se debería ceder, para no ser tragados por los pantanos de la culpa.

Me estremezco enroscada en el centro de la culpa.
Y vences
Y lo anuncias con atronadoras trompetas
(Rosabetty Muñoz, del libro *En Lugar de morir*, 1987)

El proceso por el cual debemos arremeter para tratar de soltar estos sentimientos culpógenos, quizás es necesario ser misántropa y experimentar con paciencia “*el deseo de ser amada y no poder serlo*”, como sostiene Carmen Martín Gaité “todo lo que vale la pena tarda uno en verlo y requiere sudores para sacarlo a pulso, pero nadie tiene por qué notar si ha costado mucho o poco el rescate” (Martín Gaité, 2002: 89). De alguna manera, experimentando el mundo a partir de un cierto exilio: abandonarse, desterrarse, desmarcarse, adentrarse en un ámbito aún por descubrir. Es en este proceso que deviene la escritura transformada en refugio, como un diálogo o monólogo interior, que otorga comprender la libertad por lo que las mujeres han combatido. Libertad, que significa la lucha de lo femenino con lo femenino, donde la revuelta se debe jugar al interior. Entonces, alguna cosa debe morir al interior de nosotras.

ABANDONAR-SE, PUEDE ENTENDERSE COMO UN ¿SACRIFICIO O UN RENUNCIAMIENTO?

La psicoanalista Anne Doufourmantelle, señala que el sacrificio no es un renunciamento. El renunciamento, según la autora “es la derrota del deseo, un deseo para la vida y para vivirlo, que va más allá de los límites de mí” (Doufourmantelle, 2007: 41). El sacrificio, en cambio, es una suerte de “sobre-deseo, que hace que un sujeto esté dispuesto a perderlo todo, para no perder lo esencial: honor e ideales, y ganar para sí o para los otros, la posibilidad de una otra vida, de una vida en la amplitud” (Doufourmantelle, 2007: 41). De esta manera, podemos entender el renunciamento como la imposibilidad que tenemos las mujeres a desobedecer el orden parental o fraternal, mientras que el sacrificio traza un espacio fuera del sujeto, éste supone el espacio público de una comunidad unida por valores, leyes y de un mínimo de rituales que la componen. Por tanto, todo sacrificio es un “exilio fuera del campo habitual de las vidas cotidianas para ir a cuestionar a los dioses” (Doufourmantelle, 2007: 43). Esto puede ser el comienzo hacia un retorno al pasado, desmantelando los discursos naturalizados que han fabricado la historia, la iglesia y el Estado, situando a la mujer como causante de la culpa original:

La culpabilidad que la mujer busca reparar, para expiar su falta original, su bisexualidad original, de estar dotada de un órgano especializado en el placer, independiente de toda procreación [...] Las ha situado bajo la forma de una maternidad laudable que les ha quitado la libertad, llamando devoción a su libertad confiscada (Olivier, 1980: 123).

Romper con la manipulación que ha hecho el discurso dominante sobre la capacidad de sacrificio que tienen las mujeres por el cuidado de los otros y no por el sacrificio por ellas mismas, ha conducido a las mujeres a una búsqueda por la propia individualidad, renunciando a esto que la destina, para dar a su propia vida un otro sentido. El sacrificio aquí, es la necesidad de poner fin con el mundo arcaico y abrir una nueva ruta, inédita.

DEJAR Y RECOMENZAR: REMONTAR EL ORIGEN

El concepto de “Montaje” de Benjamín, nos ayuda a comprender esta nueva ruta que se debe trazar para rejuntrar las imágenes literarias, como un acto de relectura y comparar los pasajes de vida. Montar y volver a remontar obliga a comparar y comprender, volver a descubrir. Montar como forma fragmentaria de escritura que aspira a una nueva construcción, “a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo... a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra” (Benjamín, 2005: 169). El montaje para Benjamín no es sólo un dispositivo estético, sino eminentemente una herramienta histórico-filosófica de primer orden. El concepto de “montaje”, encierra la experiencia de una pérdida, donde la disolución del sentido se tiende a expresar con

rasgos visuales⁶ (Benjamín, 2005: 89), que en nuestro caso se representa a través de la escritura poética.

Si Benjamín desplegó las estrategias del “montaje” para pensar tiempos de guerra, crisis y quiebre de sentidos (Didi-Hubermann, 2008: 97), parece adecuado plantear la pregunta para repensar la imagen fabricada de la “culpabilidad de la mujer”, en tanto imagen arrancada del pasado, que retiene la génesis del *Abandono*. Desmontar el montaje es la tarea, que se instaló como una poderosa e iluminadora maquinaria histórica, e incluso una clara estrategia política. Para que esta tarea de escritura no aparezca naturalizada es que exhibimos su carácter de artificio y su dimensión política. La imagen escritural de nuestras poetisas Verónica Zondek, Rosabetty Muñoz y Roxana Miranda Rupailaf, posan su mirada sobre lo no-sido o lo no dicho, y con el montaje intentan actualizarlo: porque saben que el pasado encriptado en el sueño de la historia debe ser despertado.

El terrible Cronos
Nos ha ido quitando el asombro
Y la vergüenza.
El terrible Cronos
Nos empuja vida abajo
Donde la única verdad que permanece
Está clavada como las cruces en la tierra
(Rosabetty Muñoz, del libro *En lugar de morir*, 1987)

DE CÓMO SE BORDA LA GÉNESIS DEL ABANDONO

Si nos remitimos al mito de la Génesis, Adán asume el papel creador por excelencia. Por un lado, desde el punto de vista de la materialidad, la mujer se construye a partir de una de las costillas de Adán; y por otro, el acto de nominación que éste lleva a cabo, en cuanto ha sido dicha, *designada* o *enunciada* por el hombre.

El Señor Dios hizo caer sobre Adán un profundo sueño; y mientras estaba dormido, le quitó una de las costillas, y llenó de carne aquel vacío. Y de la costilla aquella que había sacado de Adán, formó el Señor Dios una mujer: la cual puso delante de Adán.

Y dijo Adán: Esto es hueso de mis huesos, y carne de mi carne: llámese pues, hembra, porque del hombre ha sido sacada. (Génesis., II, 21 a 24).

⁶ La imagen según Benjamín, siempre tiene un doble sentido: por un lado testimonia una petrificación (en la imagen se “detiene” o “suspende” el flujo de un acontecer vital) que remite a la cosificación capitalista. Pero también explora, en esa cosificación, las posibilidades de reacción ante ella. Pues esa imagen, “inquietud petrificada”, coagula un flujo de energías políticas que en un momento propicio explota. La imagen recompone un nuevo sentido en un montaje que “salva” lo no-sido del pasado.

La construcción del linaje femenino, se ejecuta en torno de la noción de suplemento, *apéndice*, como una parte del todo. Resulta relevante que Adán, se constituya en el primer ser humano creado y que Eva, adquiera existencia en calidad de *sujeta(a)*.

He creído conveniente, detenerme en este fragmento de la Biblia, porque el valor y la significación de este relato e imagen, han permanecido y siguen operando con fuerza y eficacia, en las matrices simbólico-discursivas de nuestra cultura.

El uso del poder que se hizo de la tesis del origen divino, por la iglesia Católica, pero también por los teóricos, fue la naturalización completa de las palabras fundadoras. De esta manera se erige la mítica Eva, la génesis del sujeto femenino como una construcción de lo otro (apéndice), la incompleta, la inacabada.

Siguiendo el mito de las “Sagradas Escrituras”, según el Evangelio de San Juan, como en el de San Mateo, Jesús es hijo de Dios (San Mateo 16,16) Simón Pedro contestó: “Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo” (San Juan 1,49). De esta forma se edifica Jesús-hombre como el Salvador, asignándole a su naturaleza un origen “celestes”, “astral”, “espiritual”. De aquí emerge una de las problemáticas que nos interesa: el carácter “Divino” de Jesús, la reificación de la identificación real del hombre a Dios, que se encuentra reducida a una serie de apariencias, y al mismo tiempo, a la mistificación (Henry, 2000: 183).

Contra este discurso naturalizado de la condición divina del hombre, es que las mujeres han sido asignadas a una identidad y naturaleza menos digna de esa condición divina. La mujer fue construida a partir de una carne terrestre, y aún más, de un pedazo de esta carne: las costillas. Esto no fue azaroso, que la condición de la mujer haya sido establecida a partir de esta edificación absoluta, de una carne definida por su sufrimiento. El mito señala que fuimos construidas desde la pérdida, con el perjuicio de ser creadas en relación a la identidad de *otro* y esa inexistencia material y simbólica del objeto perseguido por ella, la conduce al reconocimiento de las pérdidas de su propia existencia, buscando continuamente la posibilidad de ser. Pérdida de la identidad propia y una pérdida de la divinidad.

De aguas y barbecho (Extracto del libro *La Seducción de los venenos*, Roxana Miranda)

La de los ojos cerrados
y la manzana atorada en la garganta.
Voluntariamente
Abandona
el prometido paraíso
por la blanca fugacidad de los inviernos

Desde otra perspectiva, y como lo describe Roxana Miranda Rupailaf en el poema antes descrito, podemos entender el abandono como “dejar de lado”, abortando los

discursos, estructuras de pensamiento, de creencias o de sentimientos fabricados por el discurso falocéntrico.

La deconstrucción y posterior resignificación de los mitos fundadores, como pérdida voluntaria para abrir espacios obliterados de la historia, como lo hizo Lilith quien abandonó el Edén por propia iniciativa⁷, seducida por otros caminos e imaginarios, “seducir (del latín seducere) significa desviar, atraer hacia sí, apartar del camino” (Baudrillard, 1981: 18).

¿Cómo escribir de nuevo, si lo que ha sido escrito y aprendido fue de manera incorrecta mil y una veces a través de la historia?

Esta partida, pérdida voluntaria o abandono de las escrituras naturalizadas, se desarrolla a partir del regreso al pasado, como en los mitos del “eterno retorno”, volver a los orígenes, a ese estado paradisiaco para transformarlo. En este sentido, la escritura poética reactualiza la historia primordial, lo que implica un deseo de la mujer de retornar al mito de origen, como un anhelo de religarse con lo sagrado, y esto paradójicamente implica una ruptura previa, un desligamiento, un desprendimiento del cuerpo del origen que se traduce como una caída y abandono. Es así como, no sólo se debe volver al paraíso, para recordar el abandono primordial, sino también para reactualizarlo con nuevos símbolos.

*Evas*⁸ (del libro *Seducción de los venenos*, Roxana Miranda)

Hágase la tierra.
Le pondremos viento en el ombligo
y mar entre las piernas.
Hágase la luz y las estrellas.
En sueños celestes trasnocharé para no ser vista.

⁷ El origen de la imagen de Lilit como la primera mujer de Adán, se encuentra en una interpretación rabínica de Génesis 1, 27. Antes de explicar que Yahveh dio a Adán una esposa llamada Eva, formada a partir de su costilla (Génesis 2:4-25), el texto dice: «Creó, pues, Dios al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó; varón y mujer los creó». Si bien hoy suele interpretarse esto como un mismo hecho explicado dos veces, otra interpretación posible es que Dios creó en primer lugar una mujer a imagen suya, formada al mismo tiempo que Adán, y sólo más tarde creó de la costilla de Adán a Eva. La primera mujer a la que alude Gn. 1, 27 sería Lilit, la cual abandonó a su marido y el jardín del Edén. La única mención de Lilith en la Biblia aparece en Isaías 34:14. En la Biblia de Jerusalén el pasaje se traduce como: «Los gatos salvajes se juntarán con hienas y un sátiro llamará al otro; también allí reposará Lilit y en él encontrará descanso».

“Adán y Lilit nunca hallaron armonía juntos, pues cuando él deseaba tener relaciones sexuales con ella, Lilit se sentía ofendida por la postura acostada que él le exigía. «¿Por qué he de acostarme debajo de ti? —preguntaba—: yo también fui hecha con polvo, y por lo tanto soy tu igual». Como Adán trató de obligarla a obedecer, Lilit, encolerizada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó”. En Posadas, Carmen y Sophie Courgeron. 2004. *A la sombra de Lilith: en busca de la igualdad perdida*, Barcelona: Planeta.

⁸ Eva, que en palabra hebrea « Hhawwa » se relaciona con la maternidad, y que no está lejos de la palabra “serpiente” en arameo. Según la tradición bíblica, Eva es castigada y deberá parir con dolor y sufrimiento, Dios multiplicará sus penas: el apetito del deseo la perseguirá por siempre y la dominará.

Háganse los peces, los animales, las aves.
Multiplíquense y habiten el reino de mis caderas.
Háganse las flores y los frutos
para simular la fiesta.
Hágase el hombre del barro de mi garganta
que de la saliva salga a cantar.
Hágase la mujer a mi imagen
con la divina dulzura del lenguaje.

Con el poema *Evas*, Roxana Miranda realiza una sutil operatoria de socavamiento, mediante una aparente estrategia de reproducción literaria, donde estructura y discurso bíblico se transmutan en recursos literarios constituyentes de otra semiosis; “desolcultar los códigos de transparencia que borran el trabajo significativo de las ideologías culturales, es la primera maniobra de resistencia crítica al falso supuesto de la neutralidad de los signos” (Richard, 1993: 56).

Vemos como Miranda Rupailaf, despliega a la manera del libro “sagrado”, una nueva génesis, que funciona polisémicamente en diversos planos: como desvío enunciativo a nivel de la narración; como transgresión, en el nivel de la historia, y como autorreferencialidad y metarrelato, en la dimensión de la escritura de las mujeres. En el desvío enunciativo, se puede percibir en la desautorización de la palabra fundacional, repitiendo insistentemente en sus narrativas. Esta voluntad de reiterar, busca un itinerario de eficacia simbólica, para desmontar las piezas del logo bíblico y haciendo visible la subjetividad clausurada. En esta nueva Génesis, se expone una perspectiva semiótica, ofreciendo la síntesis de los procesos creativos, transgrediendo los mandatos, ya que quien enuncia es una mujer y que ejerce la *Ley* sobre los orígenes del universo y las criaturas, argumentación axial en el nivel de la historia y en el nivel del discurso, que aborda la encrucijada cultural en el tratamiento de los problemas de género y de su relación con el uso de la palabra: la relación entre mujer y poder.

Miranda Rupailaf, reescribe la historia en este poema, desde una perspectiva de liberación. *Eva* ya no está sometida a la reproducción, ni a la falta de palabra, ni a la culpabilidad de una culpa inicial, que ha estado fatalmente transmitida durante siglos. Los grandes relatos que han gobernado a las mujeres, sobre todo el gran relato mítico de la biblia, en la cual Eva es instalada sobre una historia terrorífica de nuestros orígenes, donde el prolongamiento de este relato ha trabajado nuestras mentalidades a través de los siglos y a través de la locución, lenguaje que ha estado reservado a los hombres.

Esa es la difícil labor de la escritura: dar en el lenguaje del mundo, los mensajes que vienen de las profundidades y que desafían la palabra.

LA AUSENCIA, COMO MECANISMO DE DESVIACIÓN

Activar los recuerdos constituye en sí mismo, una práctica política, llevada a cabo por todos los sujetos sociales, en distintos grados y formas, ya sea desde una condición traumática⁹ (Edkins, en línea), desde lo ominoso, desde la culpa o desde el abandono. Pero, sobre todo activar los recuerdos es “enfrentar el pasado”. Muchas veces este retorno al pasado representa un trance demasiado doloroso, y ante ello los individuos optan por evadirlo o posponerlo indefinidamente, ya que no logran encontrar un canal simbólico o una forma expresiva de comunicación para expresarlo.

El historiador Dominick LaCapra, en su libro “*Escribir la historia, Escribir el Trauma*”, traza una diferencia entre ausencia y pérdida. Si bien, la pérdida genera sentimientos de ausencia, ésta última no depende de una pérdida pues puede acontecer al margen de un evento fundante. En términos simples, no se puede perder lo que nunca se ha tenido: “la ausencia se aplica en general a fundaciones definitivas, particularmente a bases metafísicas...la ausencia es la falta de un absoluto, el que no debería ser absolutizado o fetichizado” (LaCapra, 2005: 42). En dicha línea, los mitos fundacionales, ya sean los que se relacionan con el origen de lo individual, lo comunitario nacional, o la humanidad, son en verdad una respuesta a una ausencia, más que a una pérdida (LaCapra, 2005: 50-51). Sin embargo, a menudo en esta dinámica de desplazamientos mutuos la *ausencia* es tratada como pérdida, lo cual lleva a incrementar “las posibilidades de una nostalgia extraviada, o utopías políticas en busca de una nueva totalidad, o de una comunidad totalmente unificada” (LaCapra, 2005: 47). Con esto, se lleva a imaginar un estado de plenitud anterior a todo pecado original, un paraíso perdido que ha colapsado ante el advenimiento de la diferencia y del conflicto. Por el contrario, cuando la pérdida se convierte, o es articulada mediante una retórica de la ausencia, “se enfrenta el impasse de una melancolía interminable, un duelo imposible, en donde cualquier posibilidad de enfrentar el pasado y sus pérdidas históricas colapsan o abortan prematuramente” (LaCapra, 2005: 46).

9 “Lo que denominamos trauma, tiene lugar cuando los mismos poderes que creemos que van a protegernos y darnos seguridad se convierten en nuestros verdugos: cuando la comunidad de la cual nos consideramos miembros se vuelve en contra nuestra, o cuando nuestra familia ya no es una fuente de refugio, sino un lugar de peligro...si ese orden nos traiciona de alguna forma, podemos sobrevivir en el sentido de continuar como seres físicos, pero el significado de nuestra existencia cambia”. Por otra parte, resulta útil señalar la distinción que realiza Pierre Janet entre la memoria habitual o implícita y la memoria narrativa, esta es aquella que mediante evaluaciones subjetivas permite darle sentido a la experiencia cotidiana, en la medida en que construye estructuras mentales paradigmáticas que sirven para acoger experiencias habituales. La memoria narrativa, por lo tanto, exige un trabajo de conciencia y, por lo mismo, es un acto social en la medida que su construcción ocurre en un contexto de convenciones y acuerdos sociales preexistentes. De este modo, las experiencias familiares y cotidianas se integran de manera más o menos automática, no así aquéllas extrañas y amenazadoras, las cuales lo hacen con mayor dificultad o se resisten de ser asimiladas. En Janet, Pierre. *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*. Editions L'Harmattan, France, 2006

Lo que sostiene el autor, es que este mecanismo de traslación de la pérdida en ausencia lleva a evitar lo histórico, al transformar las pérdidas concretas en ausencias etéreas, lo que sirve a propósitos políticos para no enfrentar las pérdidas históricas al ubicarlas bajo un manto generalizado de “ausencia”.

La ausencia posee, según el autor, una naturaleza transhistórica, lo que convierte en irrelevante las demarcaciones histórico-temporales. La pérdida, no obstante se asienta totalmente en lo histórico, el pasado es su escenario y por tal motivo está siempre inscrito en un evento específico que involucra pérdida de vidas y culturas, y como tal, dichos eventos pueden ser visitados, reactivados, e interpretados con miras a transformar el presente y el futuro. Finalmente, al trasladar pérdidas concretas al ámbito de la ausencia, lo que se logra es normalizar las faltas y vacíos para evaluarlos como inevitables, parte rutinaria y regular de la existencia. Siguiendo esta lógica, la pérdida con frecuencia se confunde con la “carencia”, esto es, la sensación abrumadora de que algo que debería estar y ya no está, lo que puede conducir a intentar compensar dicho vacío recurriendo a múltiples mecanismos, los que posponen indefinidamente en encuentro con la pérdida real (LaCapra, 2005: 57).

Ahora bien, este razonamiento nos lleva a entender cuál es el papel que juega la construcción del abandono este escenario. Si las mujeres estamos hechas de “abandono”, desde épocas primigenias, discurso abalado por los mitos creacionistas y por la historia. Es precisamente gracias a estos procesos que han desarrollado algunas mujeres poetas e intelectuales, a través de un pensamiento solitario y reflexivo, es que ha sido posible activar los recuerdos y enfrentar el pasado, develando la maquinación. Comprender el abandono como pérdida y no como ausencia metafísica, se hace posible superar el pasado, en este caso superar la instalada “culpa histórica de la mujer”, lo cual involucra asumir una distancia crítica con el propio “yo”, ya que precisamente lo que estaba instalado en el discurso “falocéntrico” era el abandono articulado mediante una retórica de la ausencia, caracterizada por una naturaleza transhistórica, por tanto, la operación discursiva y psicológica, que trata el abandono como ausencia resulta del todo oportuna para desvincular los hechos y las motivaciones históricas que las provocaron.

Frente a esto, encarar el abandono como pérdida involucra negar el Edén primordial, negar el discurso que ha naturalizado la victimización de la mujer como de “habitación moral”. Es decir, negar el discurso que instaló a la mujer como la culpable de todo mal y de todo abandono, y que además se otorga el derecho de “salvarla de sus culpas”, a una culpable que él mismo ha fabricado.

Situar el abandono como pérdida, podremos reponer el hilo que une a la actualidad con el pasado y el futuro. En este contexto, la poesía y los lenguajes simbólicos no

atenidos a ordenanzas de “lógica”, se presentan como los medios idóneos para comunicar y ayudar a rescribir una nueva memoria del abandono.

La escritura de mujeres poetas, como Verónica Zondek, Rosabetty Muñoz, y Roxana Miranda Rupailaf, citadas en este trabajo, al trasladar su discurso al texto-cuerpo, en alguna medida van trizando el carácter jerárquico-histórico de la cultura patriarcal (Moraga, en línea) a través del des-doblamiento de los pliegues del lenguaje, en un acto íntimo de recuperar identidades, desde ellas mismas y ya no desde el “otro”. Esta apertura que anuncian nuestras poetas: la transitoriedad entre pasado -espacio asignado- y presente -espacio elegido- (Moraga, en línea) va construyendo un otro lugar, un territorio interior, desde donde se interroga para reabrir la memoria al lenguaje, donde se re-presentan los conflictos para reconocer y reconciliarse con las historias y con las memorias de las vivencias abandonadas.

Y ahora
¿Dónde el responsable?
¿A quién nos dirigimos?
Privilegio
privilegio de morir con rúbrica y quedar enterrados en el abandono
Huesa
Huesa entera
Huesa sin nombre en huesales trabajosos de antaño
(Verónica Zondek, del libro *Instalaciones de la memoria*, 2013)

Las obras y las trayectorias que desarrollan estas poetas a través de su escritura, brindan una perspectiva que recompone las particularidades de un conjunto de sujetas y experiencias no del todo representadas por la categoría “mujeres”, ya que estas autoras en sus obras, tensionan, atraviesan e inclinan sus tránsitos y trayectos en torno a rescribir otras historias, no contadas por la historiografía oficial, reinventando mitos, analizando cómo opera el discurso en la “creación”, “invención” y “fundación” de los discursos dominantes.

De esta manera surgen otras historias: de indígenas, mujeres, gays, lesbianas, migrantes. Otras voces instantáneas y subalternas, que como dice Homi Bhabha, “van más allá, habitando un espacio ‘entre tiempos’, haciendo parte de un tiempo revisionario, de un retorno al presente por re-escribir nuestra contemporaneidad cultural” (Bhabha, 2007: 38), y es aquí en ese “más allá”, que transforma el presente, la mujer soltó algo: abandonó el miedo a su representación arcaica.

Yo, Pecedora (Roxana Miranda, del libro *Las tentaciones de Eva*)

Confieso que he robado el alma al corazón de Cristo,
que maté a una flor por la espalda
y le disparé a la cigüeña.
Confieso que me comí todas las manzanas

Y que suspiro tres veces
al encenderse la luna.
Que le mentí a la inocencia
Y golpeé a la ternura.
Confieso que he deseado a mis prójimos
y que tengo pensamientos impuros
Con un santito.
Confieso que me vendí por dinero.
Y que he pecado de pensamiento,
palabra y omisión
y confieso, que no me arrepiento.

A través de estas enunciaciones poéticas, que van movilizando elementos ideales y materiales, dan prueba de la vitalidad del discurso que han hecho uso las mujeres estos últimos años, produciendo la “visibilidad”, y la “reinvención” de la historia, yendo más-allá de lo ya escrito. Si tenemos memoria para recordar, y rehacer, recortar, cortar, volver a montar, remontar el erigen y ponerlo al servicio de la creación poética, para de esa manera abandonar historias naturalizadas, y crear otras nuevas, donde podamos significarlas nuevamente en nuestros procesos de pérdidas históricas. Esta poética del abandono, debe permanecer en el espíritu del “derecho a decir”, como medio de alcanzar la propia identidad. Para esto, es necesario revisar los mitos de pertenencia, como “puntos de partida”, conectándolo con otras historias interiores y exteriores, situándose como señala Bhabha en un “mas-allá”, encontrando sus ambivalencias y ambigüedades, debiendo repetir, separar y cortar las representaciones y así recuperar la historia no contada de las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, J., *De la seducción*. Traducción de Elena Benarroch. Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- Benjamín, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- Bhabha, H., *Les Lieux de la Culture. Une Théorie Postcoloniale*. Paris, Editions Payot, 2007.
- Cixous, H., *Dedans*. Paris, Editions des Femmes, 1986.
- Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia, 1, Madrid, Machado Libros, 2008.
- Dufourmantelle, A., *La Femme et le sacrifice*. D’Antigone à la femme d’à côté. Paris, Editions Denoël, 2007.
- Edkins, J., *Trauma and the memory of politics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Internet. 05-11-2016. <www.books.google.cl/books?isbn=0521534208>.
- Freud, S., “El malestar en la cultura”, en *Obras Completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, vol. III, 1968.

- Freud, S., “Acciones obsesivas y prácticas religiosas”. En *Obras completas*. Vol. IX, 1907. Internet. 08-11-2016. <<http://descargas.dos-teorias.net/textos/sigmund-freud/etcheverry/volumen-09>>.
- Freud, S., “Tótem y Tabú y otras obras (1913-1914)”, en *Obras completas*, Vol XIII. Madrid, Amorrortu, 1980.
- Heidegger, M., *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Rivera. Santiago, Editorial Universitaria, 2015.
- Henry, M., *Incarnation. Une philosophie de la Chair*. Paris, Editons du Seuil, 2000.
- Janet, P., *L'evolution de la memoire et de la notion du temps*. Paris, Editions L'Harmatan, 2006.
- Lacan, J., El Seminario, Libro 5: *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Jaspers, K., *El problema de la culpa: sobre la responsabilidad política de Alemania*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- LaCapra, D., *Escribir la Historia, Escribir el Trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- Martin Gaité, C., *Cuadernos de todo*. Barcelona, Ediciones Debate, 2002.
- Miranda Rupailaf, R., *Las tentaciones de Eva*. Ediciones Sec. Regional Ministerial de Educación, Región de Los Lagos. Santiago, Colección Premios Luis Oyarzún, 2003.
- Miranda Rupailaf, R., *Seducción de los venenos*. Santiago, LOM Ediciones, 2008.
- Miranda Rupailaf, R., *Las Tentaciones de Eva* (2° Ed.), Temuco, Ripio Ediciones, 2010.
- Moraga, F., La Bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je). *Acta literaria*, (26), 89-98, 2001. Internet. 27-03-2015. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482001002600007&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0717-68482001002600007>.
- Muñoz, R., *La Santa. Historia de su elevación*. Santiago, LOM Ediciones, 1998.
- Muñoz, R., *En lugar de morir*. Santiago, Editorial Cambio, 1987.
- Olivier, C., *Les enfants de Jocaste, l'empreinte de la mère*. Paris, Denoël-Gonthier, 1980
- Posadas, C., y Courgeron S., *A la sombra de Lilith: en busca de la igualdad perdida*, Barcelona, Planeta, 2004.
- Richard, N., “La política de los espacios: crítica cultural y debate feminista”, en *Masculino/ Femenino*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.
- Zondek, V., *Vagido*. Bs. Aires, Editorial Último Reino, 1991.
- Zondek, V., *Instalaciones de la memoria*. Santiago, Alquimia Ediciones, 2013.

LA VARIABLE DE GÉNERO EN LA ENSEÑANZA DE IDIOMAS EN EL AULA MULTICULTURAL. EL APOYO DE LAS TIC

THE VARIABLE GENDER IN THE LANGUAGE TEACHING IN THE MULTICULTURAL CLASSROOM. THE SUPPORT OF TIC

Elisa María Casero Osorio
UNED

RESUMEN:

La multiculturalidad es un hecho que está cada vez más presente en nuestros centros educativos. Países como España han acogido un gran número de inmigrantes desde la década de 1990 por lo que el sistema educativo español ha tenido que adaptarse para que este colectivo se incorpore, satisfactoriamente, a nuestras aulas. Conseguir la heterogeneidad, es decir, que las diversas culturas convivan de manera conjunta, es un objetivo en los centros educativos. Pero no debemos olvidar una lucha que ya había comenzado con anterioridad: conseguir la plena igualdad entre hombres y mujeres. Centrándose en la enseñanza de idiomas, este artículo estudia si existen, en el presente, diferencias entre sexos en la nueva aula multicultural y cómo las tecnologías de la información y comunicación junto con el uso de la taxonomía de Bloom, como herramienta para establecer objetivos de aprendizaje, pueden servir para conseguir los principios básicos de tolerancia, respeto e igualdad en centros educativos.

PALABRAS CLAVES:

Multiculturalidad; igualdad; género; idiomas; TIC; Bloom

ABSTRACT:

Multiculturalism is increasingly present in our schools and education centers nowadays. Several countries as Spain have welcomed a large number of immigrants since the 1990s, so that the Spanish educational system experienced an adaptation process to facilitate that this group is successfully incorporated into our classrooms. Achieving heterogeneity, that is, the various cultures coexisting together, is currently a main goal in schools. But we don't have to forget that this struggle already existed: to reach full equality between men and women. By means of language teaching, this article studies if there currently exist a gender bias in the new multicultural classrooms, and how information and communication technologies, in addition with Bloom's taxonomy use, act as a tool for establishing new learning objectives, and even achieve the basic principles of tolerance, respect and equality in education centers.

KEY WORD:

Multiculturalism; equality; gender; language; TIC; Bloom.



MULTICULTURALIDAD. LA LLEGADA DE INMIGRANTES

Según la Real Academia de la Lengua Española, el concepto “multicultural” se define como “la convivencia de diversas culturas”. El término “multiculturalidad” es una cualidad de multicultural, definido como (Song, 2010) “Multiculturalism is a body of thought in political philosophy about the proper way to respond to cultural and religious diversity”, es decir, es la forma de nombrar la diversidad lingüística y religiosa en un territorio.

El fenómeno de la multiculturalidad se ha expandido por casi todos los territorios del planeta. Siguiendo las teorías de Sales y García (1997) el fenómeno de la multiculturalidad nace a partir de una serie de sucesos que tuvieron lugar en las últimas décadas del siglo XX. Destacan los siguientes:

Las reivindicaciones sociopolíticas de los años 60: En los Estados Unidos surgió un fuerte movimiento reivindicativo de la comunidad negra norteamericana para luchar contra la discriminación social y política y en la demanda de la implantación de los derechos civiles, que se les negaban como ciudadanos.[...] La atmósfera liberal de los años 60 y el aparente éxito del movimiento de Derechos Civiles impulsó a estos grupos marginados, como también a los movimientos por los derechos de la mujer, a pedir la reforma de las instituciones sociales, políticas y educativas para que éstas respondieran a sus necesidades y aspiraciones.

El auge del factor étnico: El concepto de etnicidad se está convirtiendo en uno de los factores de presión sociopolítica más importantes de esta segunda mitad de siglo, junto a los de clases social y género [...] Esta conciencia étnica, unida a la idea de pluralismo democrático de los Estados actuales es la que ha dado lugar a las reivindicaciones políticas anteriormente citadas, que han ido conformando la compleja realidad multicultural de nuestros días.

El fenómeno migratorio y la problemática del llamado Tercer Mundo: Desde los años 60 y 70 los países industrializados, sobre todo Alemania, Francia, los Estados Unidos, Suecia, Inglaterra, Suiza y Australia, han visto aumentar la población inmigrante de una manera acelerada, lo que conlleva la necesidad de planteamientos políticos respecto a esta población crecientemente multicultural.

La independencia mundial: La apertura de fronteras, la facilidad y rapidez en las comunicaciones y la información, y la globalización de los problemas políticos y económicos hacen cada vez más interdependientes a todos los países del mundo, lo que exige, a su vez, mayores y mejores relaciones interculturales.

Como se puede observar, no es posible decir que la multiculturalidad sea un fenómeno reciente. En países como España el mayor flujo de entrada de inmigrantes se produjo a partir de los años 90 debido a factores como el desarrollo económico a partir

de esta década con un incremento en actividades como la construcción y el turismo, la suavidad del clima, la atracción por el modo de vida, la cercanía del continente africano y la similitud lingüística y cultural con Iberoamérica. Hoy en día, España cuenta con una población inmigrante que asciende a la cantidad aproximada de 4.500.000, repartidos en todo el territorio y causando una diversidad social, económica, política y cultural bastante importante. Como explican Godenau (2014) en *La integración de los inmigrantes en España: una propuesta de mediación a escala regional*, son las Comunidades Autónomas que componen el territorio español las encargadas de fijar las medidas necesarias en todos los ámbitos para la correcta integración de este colectivo

Las CC.AA. españolas han ido adquiriendo importantes competencias sectoriales, por ejemplo en materias como educación, sanidad y cultura, así como en políticas sociales (de empleo, vivienda, servicios sociales, etc.) Este reparto competencial hace que a las CC.AA. les corresponda tomar medidas que repercuten en la integración social y económica de los colectivos inmigrantes, así como su participación social. Es por ello que en España, en una mayoría de CC.AA. se han elaborado planes regionales de integración.

Campos como la educación, han evolucionado a gran velocidad para incorporar a este colectivo de inmigrantes a las aulas españolas conocidas, actualmente, como multiculturales. Hoy en día se aplican medidas como aulas de inversión lingüística, la creación de la figura del mediador intercultural, programas de acogida, centros de recursos específicos y formación del profesorado, entre otras muchas.

IGUALDAD DE GÉNERO EN CENTROS ESPAÑOLES. EL CASO INMIGRANTE

Según la página oficial de la UNESCO¹, “la cuestión de género debe ser considerada prioritaria en la planificación de la educación, desde las infraestructuras hasta el desarrollo de materiales o los procesos pedagógicos. La participación total y equitativa de las mujeres es vital para asegurar un futuro sostenible”. En la escuela, no debe existir una separación de géneros, todos los alumnos y alumnas deben ser educados en igual de condiciones. Pero, ¿cuáles son los motivos por los que se debe educar en género en los centros escolares? La misma página de la UNESCO² ofrece información para clarificar esta cuestión.

- Los roles de género son creados por la sociedad y se aprenden de una generación a otra;

1 Página oficial de la UNESCO que trata sobre temas de Educación, en este caso, la Educación para el desarrollo sostenible, la igualdad de género.

2 <http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-sustainable-development/gender-equality/>

- Los roles de género son constructos sociales y se pueden cambiar para alcanzar la igualdad y la equidad entre las mujeres y los hombres;
- Empoderar a las mujeres es una herramienta indispensable para hacer avanzar el desarrollo y reducir la pobreza;
- Las desigualdades de género socavan la capacidad de las niñas y mujeres de ejercer sus derechos;
- Asegurar la igualdad de género entre niños y niñas significa que ambos tienen las mismas oportunidades para acceder a la escuela, así como durante el transcurso de sus estudios.

En anteriores décadas, la sociedad, en este caso española –aunque ampliable a otras sociedades fuera de nuestras fronteras-, se caracterizaba por ser patriarcal, es decir, el género masculino era el que gobernaba en la casa y fuera de ella, relegando a la mujer a un segundo plano. Hasta el año 1933, las mujeres no consiguieron el sufragio activo o derecho al voto. Desde entonces, el rol de la mujer ha cambiado positivamente a gran velocidad pero, hoy en día, quedan vestigios de aquella sociedad patriarcal de hace apenas 50 años; además, la llegada de un colectivo inmigrante muy numeroso procedentes de países, algunos de los cuales, dentro de sus culturas siguen manteniendo la supremacía del hombre sobre la mujer, son motivos por los que, desde la escuela, es necesario remarcar que ya no deben existir esos roles de género que separan los papeles entre hombres y mujeres en todos los ámbitos de la vida.

En el ámbito de educación, los roles de género también han estado diferenciados hasta bien entrado el siglo XX. Como bien resume la doctora Del Amo (2009: 9) hasta pasada la segunda mitad del siglo XX, no se experimenta un avance notable en la educación de mujeres jóvenes.

El ritmo de escolarización y de alfabetización de las niñas antes del siglo XX fue lento y los contenidos, los espacios y horarios fueron diferentes a los de los varones. Desde mediados del siglo XIX la ley establece que todas las niñas deben acudir a la escuela primaria –sin embargo, el absentismo escolar entre las niñas era elevadísimo y las escuelas escasas–, una exigua minoría empieza a frecuentar las aulas de los institutos, algunas jóvenes cursan estudios musicales, de magisterio o de matrona y unas pocas se atreven a pisar las aulas universitarias. Una vez que algunas consiguieron concluir con éxito los estudios superiores, todavía fue necesario esperar más tiempo para que se aceptase que los conocimientos adquiridos se pusieran al servicio del ejercicio profesional. Si bien durante el primer tercio del siglo XX y, particularmente, durante la II República la educación femenina experimenta un avance notable, el franquismo supuso una inflexión hasta que la Ley de Educación de 1970 y la posterior legislación educativa de la España democrática implantan la escuela mixta y la igualdad formal de oportunidades entre los sexos.

A principios del siglo XX, la situación de las mujeres en el ámbito educativo era muy diferente a lo que conocemos hoy en día. Para aquellas que decidían estudiar y, como explica Flecha (2014:52) “hasta 1910 era necesaria la solicitud de permisos para poder acudir a las clases mixtas; cuando se lograba, las mujeres debían ocupar lugares separados en las aulas, y cuando obtenían el título los colegios profesionales impedían el ejercicio profesional en las mismas profesiones que a sus compañeros.” Si bien en un principio se reconoció la necesidad de que las niñas fueran al colegio, sus materias eran muy distintas a las de sus compañeros varones; además de aprender a leer y a escribir, estas niñas debían conocer todo lo relativo a la domesticidad, mientras que los niños se dedicaban a otras actividades. Pero las continuas ampliaciones de escolaridad obligatoria (doce años en 1909 y dieciséis años en 1990) supusieron que estas niñas retrasasen su incorporación a las tareas domésticas y comenzaran a tener más curiosidad por otros oficios. Realmente no es hasta el año 1990, con la implantación de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), que se reconoce la discriminación por sexos y se establece la necesidad de reconsiderar la actividad educativa en base a los principios de igualdad de oportunidades. Actualmente, para el año 2014, según datos estadísticos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el porcentaje de mujeres con nivel de formación de educación secundaria, entre 25 y 34 años, es de un 71,2%, frente al 38% que encontramos en mujeres con edades comprendidas entre 55 y 64 años – nacidas en los años 50, cuando la educación de la mujer giraba en torno al saber de las tareas domésticas y cuidado de los hijos-. En cuanto a la educación superior, el porcentaje de mujeres ente los 30 y 34 años se sitúa, en este mismo año, en el 47,8%, frente al 36,8% de hombres. Claramente, podemos ver como el acceso de mujeres a la educación se ha incrementado notablemente en las últimas décadas.

De esta manera, podríamos afirmar la existencia de una igualdad de género en los centros escolares. Pero no debemos olvidar que esto se ha conseguido en un periodo relativamente pequeño de tiempo. Muchas de nuestras abuelas no sabían o saben leer o escribir. El recuerdo de una sociedad gobernada únicamente por hombres está aun latente en nuestra cultura, y sigue existiendo desgraciadamente. Es por ello que debemos seguir trabajando para que las nuevas generaciones rompan finalmente con esta discriminación de género.

La llegada de un colectivo inmigrante a los centros españoles en las últimas décadas hace necesaria el refuerzo de información en cuanto a igualdad de género. En el curso 2014/2015³ los principales países de origen de inmigrantes matriculados en centros españoles en primaria y en educación secundaria obligatoria eran: de origen africano (Marruecos y Argelia); de procedencia europea (Rumanía); de América del Sur (Bolivia,

3 Último curso con datos detallados facilitado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Colombia, Ecuador y Perú, entre los más numerosos) y de origen asiático (China y Pakistán, entre otros)

HOMBRES

Continente	Primaria	ESO	Principales países de origen		
			Primaria	ESO	
África	46.396	19.832	Argelia	2.009	863
			Marruecos	37.202	15.888
Europa (UE)	38.276	25.659	Rumanía	19.917	12.493
América (Sur)	18.537	28.460	Bolivia	2.870	4.518
			Colombia	3.008	4.932
			Ecuador	4.129	7.695
Asia	13.298	8.420	China	7.009	4.191
			Pakistán	2.545	1.900

Tabla 1: Información obtenida de la página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, sección estadística. Elaboración propia.

MUJERES

Continente	Primaria	ESO	Principales países de origen		
			Primaria	ESO	
África	42.385	17.967	Argelia	1.869	755
			Marruecos	34.012	14.610
Europa (UE)	36.194	25.158	Rumanía	18.670	12.296
América (Sur)	17.786	28.256	Bolivia	2.849	4.612
			Colombia	2.744	4.655
			Ecuador	3.871	7.707
Asia	12.189	6.808	China	6.974	3.801
			Pakistán	1.987	1.155

Tabla 2: Información obtenida de la página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, sección estadística. Elaboración propia.

De forma breve, veamos cuál es la situación de la mujer en estos países de fuera de nuestras fronteras, pero antes, es fundamental recordar que todas estas regiones están trabajando por conseguir la igualdad de género en todos los ámbitos. La situación de la mujer en países que forman parte del mundo islámico, como pueden ser Marruecos y Argelia, se encuentra en proceso de transformación. Con una fuerte herencia patriarcal, la sociedad islámica tenía establecido que la mujer perteneciera, únicamente, a la esfera de lo privado, siempre en un segundo plano. Es lógico que esto nos suene; otras sociedades occidentales han tenido, en el pasado, este comportamiento hacia el género

femenino, pero cambiaron su forma de pensar mucho antes que otras sociedades. Es lo que está sucediendo en el mundo islámico. Como bien explica Terrón (2012: 243)

Determinadas sociedades árabes, en mayor o menor medida, están progresando tanto a nivel de comportamientos como de mentalidad. Lo cual implica transformaciones profundas que necesitan de tiempo y, desde nuestro punto de vista, de una apuesta importante en la mejora de los sistemas educativos para que pueda garantizarse una educación universal y de calidad sin distinción de género ni de nivel socioeconómico de la familia.

Caracterizados por una educación patriarcal, personas inmigrantes de origen islámico han llegado a nuestras aulas. La mayoría estará de acuerdo que la posición de la mujer y el hombre en la sociedad debe ser la misma, pero existen minorías que todavía defienden la supremacía del hombre. Destaco en este punto la importancia de trabajar en los centros educativos la igualdad de género. En palabras de Terrón (2012:250)

Finalmente, señalar la importancia que la educación está teniendo en este proceso de cambio del que muchas mujeres del mundo árabe son protagonistas, lleven o no velo. Es la clave que propicia el desarrollo de cualquier sociedad, pero exige, necesariamente, una fuerte inversión y compromiso de los gobiernos en ella sin discriminación alguna y con el propósito de perseguir la equidad para eliminar todo tipo de desigualdades sociales.

Pasemos a ver cuál es la situación de la mujer en otro de los países cuyos inmigrantes han incrementado el número de alumnado de las aulas españolas: Rumanía. Al igual que sucede en otras culturas, la población rumana mantiene patrones patriarcales de división de género. Si bien la posición de la mujer en la sociedad rumana está cambiando, muchos individuos de esta nacionalidad – tanto mujeres como hombres- conservan la idea de que el hombre debe ser el cabeza de familia. Podemos ver un claro ejemplo en palabras de Suárez y Crespo (2007:248-248)

Estas mujeres, aun habiendo sido cabeza de cadena migratoria familiar, mantiene en sus discursos la idea de que es el varón quien debería haber tomado la iniciativa de emigrar, puesto que a él le corresponde proveer a la familia de seguridad material:

¿Cómo me divorcié de mi marido? Yo creo que ¿sabes? Fue una cosa también eh...cómo se llama, ven...venganza.[...] Creo que fue...fue un poco de todo ¿sabes? NO. Pienso yo, algún día cuando pensó mejor, creo que fue así. Pienso así "tú me dejaste a mi venirme a España, en primer lugar, para estar tú tranquilo que tienes dinero, para estar tu tranquilo que puedes beber cuando te da la gana" porque, de estar en España no creo que bebía tanto, digo yo. Y cuando le llamo por teléfono siempre por aquí, borracho que no podía hablar [RO-11, mujer rumana, 48 años]

Bolivia, Colombia y Ecuador son países que se encuentran en América del Sur cuya principal característica común es que hablan la lengua española, hecho que ha propiciado la entrada de un gran número de inmigrantes a territorio español ya que no tienen como inconveniente la barrera del idioma. En origen, la sociedad latinoamericana estaba provista de ideas que discriminaban a la mujer. Hoy en día, como en el resto de países, la igualdad entre sexos está ganando terreno, pero aún podemos encontrar en muchas regiones esta discriminación de género. Como explica Ruiz y Bonometti (2010:77)

La discriminación de género en esta región viene marcada por cuestiones tales como la religión, unos persistentes valores culturales asentados en ideas machistas y de sumisión de la mujer [...] Junto a ello, el empleo deficitario y precario, el escaso acceso a los recursos económicos, como la posesión de tierras se muestran como aspectos estructurales que impiden avanzar en la reducción de las desigualdades [...]. En América Latina la condición de las mujeres no se puede entender sin considerar su estructura social y la falta de cohesión social en entornos con estructuras de gobierno que, en líneas generales, podemos caracterizar como débiles. A pesar de ello, se observan importantes avances especialmente desde la Conferencia de Beijing de 1995 que es el momento crucial a partir del cual se impulsan acciones promovidas desde colectivos de mujeres.

Finalmente, en países asiáticos, como China, la situación de la mujer en la sociedad ha cambiado mucho en los últimos años. Su perspectiva de género es diferente a la que encontramos en otros países que hemos visto como Rumania o Ecuador. Veamos como lo explica Sáiz (2009:186-187)

El género, al igual que otros términos como derechos humanos, pobreza, desarrollo, medio ambiente, etc., aplicados a la situación de las mujeres en China, supone la internacionalización de una agenda gubernamental que formalmente homogeniza a los países en el uso de un lenguaje común. Pero lo hace desde el lado de las mujeres, es decir, tomando a los hombres como el referente de igualdad, los sujetos sociales de cualidad en la sociedad china. La desigualdad entre hombres y mujeres, por tanto, radica en la excelencia y en la medida en que las mujeres chinas son las que ocupan el lado de la desigualdad, la conclusión es que ellas tienen menor cualidad que sus compatriotas varones, olvidando que las razones de la desigualdad entre los sexos se da en la estructura social basada en el poder masculino, no en su cualidad.

La entrada de este colectivo inmigrante puede traer consigo una información errónea sobre la igualdad entre hombres y mujeres. Aunque en sus respectivos países de origen se está trabajando en conseguir erradicar la discriminación de género en todos los ámbitos, en algunos de estos países el inicio de esta lucha es más reciente, por lo que algunos individuos inmigrantes integrados en la sociedad española

pueden mantener una estructura patriarcal en sus familias cuyos hijos se incorporan a los centros educativos. En este tipo de estudiantes, cambiarles de forma de pensar en algo que han vivido y viven dentro de su núcleo familiar, es difícil. Pueden creer que solo se trata de una idea distinta defendida por ciertos individuos que habitan su nuevo entorno. No es así. Debemos enseñarles que la igualdad de género es algo global, que no se da únicamente en una cierta comunidad. La información facilitada a través de los medios de comunicación, además de las medidas que toman en centros educativos, son de gran ayuda para que en un aula caracterizada por su diversidad cultural, no exista diferenciación de género por parte de los estudiantes. Por otro lado, herramientas tecnológicas que puedan ellos manejar, como por ejemplo, internet o cualquier dispositivo multimedia, pueden servir como vehículo para trabajar la materia de igualdad de manera más individualizada.

EL USO DE LAS TIC EN EL AULA DE IDIOMAS COMO HERRAMIENTAS DE INFORMACIÓN SOBRE IGUALDAD DE GÉNERO

La versatilidad que ofrece la enseñanza de idiomas a la hora de utilizar diferentes herramientas –en nuestro caso tecnológicas– es de gran utilidad para introducir en el aula multicultural conceptos básicos sobre igualdad, tolerancia y respeto, no sólo hacia estudiantes de otras nacionalidades, sino también, entre los alumnos y alumnas del centro. El uso de las nuevas tecnologías es una realidad en los centros educativos de hoy en día. Desde hace años, ya se utilizan las pizarras digitales, todos los centros están provistos de un aula ALTHIA para el manejo de programas informáticos o internet, y gran cantidad de profesorado innova en sus clases con el uso de diferentes aplicaciones que las nuevas tecnologías ofrecen. El uso del e-learning, o aprendizaje electrónico, se ha extendido a todos los ámbitos formativos. Según Cabrero (2006: 3) las principales ventajas que ofrece este tipo de enseñanza son:

- Pone a disposición de los alumnos un amplio volumen de información.
- Facilita la actualización de la información y de los contenidos.
- Flexibiliza la información, independientemente del espacio y el tiempo en el cual se encuentren el profesor y el estudiante.
- Permite la deslocalización del conocimiento.
- Facilita la autonomía del estudiante.
- Propicia una formación just in time y just for me.
- Ofrece diferentes herramientas de comunicación sincrónica y asincrónica para los estudiantes y para los profesores.
- Favorece una formación multimedia.

- Facilita una formación grupal y colaborativa.
- Favorece la interactividad en diferentes ámbitos: con la información, con el profesor y entre los alumnos.
- Facilita el uso de los materiales, los objetos de aprendizaje, en diferentes cursos.
- Permite que en los servidores pueda quedar registrada la actividad realizada por los estudiantes.
- Ahorra costos y desplazamiento.

Como podemos ver, las ventajas que ofrece este tipo de enseñanza son varias. Entre las que quiero destacar, está la posibilidad de iniciar el proceso en cualquier lugar y en cualquier hora, característica importante ya que, aunque estemos hablando del aprendizaje de idiomas dentro de un aula, estos estudiantes, gracias a las nuevas tecnologías, pueden continuar fuera del centro ofreciendo la posibilidad de reforzar los contenidos aprendidos en clase. Cognitivamente hablando, podemos introducir diferentes conceptos relacionados con los principios de igualdad, tolerancia y respeto hacia otras culturas, eliminando la discriminación de género, a través de las distintas actividades que realiza el estudiante por medio de recursos diseñados por aplicaciones tecnológicas. Las TIC se han convertido, por lo tanto, en un medio de aprendizaje que resulta atractivo y diferente a la hora de aprender y debemos aprovecharnos de esta cualidad.

Ahora bien, el uso de herramientas o aplicaciones tecnológicas en el aula no trata simplemente de coger una de estas herramientas o aplicaciones y hacer uso de ella. Para que se produzca un correcto proceso de enseñanza-aprendizaje, es necesario que el docente establezca unos objetivos de aprendizaje y determinar qué proceso ha de seguir el estudiante para cumplir esos objetivos. En este artículo, examinaremos cómo la conocida Taxonomía de Bloom es válida para obtener resultados positivos en la enseñanza de lenguas incluyendo, a su vez, los principios de igualdad de género que queremos incorporar en el aula.

TAXONOMÍA DE BLOOM Y TIC EN EL AULA DE IDIOMAS

En 1956, Benjamín Bloom publicó su taxonomía original. Desde entonces, se han editado varias revisiones, teniendo en cuenta los cambios y desarrollo educativos que se han ido produciendo. Esta taxonomía nació a partir de la tarea de clasificar objetivos educativos. Originalmente, Bloom junto con otros investigadores desarrollaron un sistema de clasificación teniendo en cuenta tres aspectos: el cognitivo, el afectivo y el psicomotor. Principalmente, esta taxonomía tiene una estructura jerárquica que va de lo más simple a lo más complejo, hasta conseguir llegar a la evaluación. Son seis:

conocimiento; comprensión; aplicación; análisis; síntesis; y evaluación. Estos niveles en que queda dividida la taxonomía se alcanzan a través de diferentes actividades que nuestros alumnos y alumnas deben superar, hasta conseguir el objetivo final que es marcado por el docente.

Una de sus actualizaciones fue diseñada por Andrew Churches en 2008. Ofrece una actualización de la Taxonomía de Bloom para la era digital. Veamos un ejemplo de ésta aplicada al aprendizaje de idiomas sin olvidar los mismos principios de igualdad, tolerancia y respeto que tantas veces hemos repetido a lo largo de esta exposición.

Churches (2008)⁴ establece seis niveles:

- Recordar, que significa recuperar, recordar o reconocer conocimientos que están en la memoria.
- Comprender, que es construir significado a partir de diferentes tipos de funciones, sean estas escritas o gráficas.
- Aplicar, o llevar a cabo un procedimiento durante el desarrollo de una representación.
- Analizar, es decir, descomponer en partes materiales o conceptuales y determinar cómo estas se relacionan o se interrelacionan entre sí con una estructura completa, o con un propósito determinado.
- Evaluar o hacer juicios en base a criterios y estándares utilizando la comprobación y la crítica.
- Crear, es decir, juntar los elementos para formar un todo coherente y funcional; generar, planear o producir para reorganizar elementos en un nuevo patrón o estructura.

¿Qué actividades pueden desarrollarse a través de las TIC en el aula de idiomas aplicando esta taxonomía? Pues son muy numerosas y, constantemente, van apareciendo nuevas gracias a la gran velocidad que las nuevas tecnologías evolucionan y se expanden. Veamos algunos ejemplos⁵:

4 En <http://www.eduteka.org/TaxonomiaBloomjCuadro.php3>

5 Esta tabla muestra algunos ejemplos de actividades digitales que pueden aplicarse en el aula de idiomas por medio de diferentes herramientas o aplicaciones. Son únicamente algunos ejemplos, Churches (2008) explica muchos más en su wiki <http://edorigami.wikispaces.com>

	Actividades digitales	Medio digital que puede aplicarse en el aula de idiomas
Recordar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Narrar o relatar 2. Examen o prueba 3. Flashcards 4. Buscadores básicos 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Procesador de texto, mapas mentales, herramientas de presentación 2. Procesador de texto, herramientas en línea 3. Moodle, Hot Potatoes 4. Motores de búsqueda, catálogo de bibliotecas, clearinghouses
Comprender	<ol style="list-style-type: none"> 1. Resumir 2. Explicar 3. Alimentar un diario en blog 1. Publicar a diario 2. Etiquetar, registrar comentarios 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Procesador de texto, mapas conceptuales, diarios en blogs. 2. Presentaciones multimedia, herramientas de audio y video, mapas mentales. 1. Bloglines, blogger, Wordpress 2. Blogging, Myspaces, Facebook, Twitter, Blogger 3. Foros de discusión, lectores de archivo (PDF)
Aplicar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ilustrar 2. Demostrar 3. Presentar 4. Ejecutar 5. Editar 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Corel, GIMP, Paint, herramientas en línea 2. Presentaciones gráficas, conferencias usando audio o video 3. Autopublicaciones, Presentador Multimedia, Google Docs, Skype. 4. Podcast, vodcast, películas, grabación de audio. 5. Herramientas de sonido y video, editar un Wiki, autopublicaciones.
Analizar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Usar bases de datos 2. Resumir 3. Elaborar mapas que establecen relaciones 4. Informar 5. Graficar 	<ol style="list-style-type: none"> 1. bases de datos que usan MySQL y Microsoft Access, Wikis, sistemas de información geográfica. 2. Procesador de texto, publicar en Web 3. Mapas conceptuales, Cmap Tools 4. Procesador de texto, Desktop Publishing, Hoja de cálculo 5. Digitalizadores, herramientas en línea

Evaluar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Debatir 2. Evaluar 3. Opinar 4. Comentar, moderar 5. Trabajar en redes 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Procesador de texto, podcasting, mapas conceptuales, mensajería instantánea, correo, conferencias por video. 2. Procesador de texto, blogs, wikis, páginas web, mapas mentales 3. Procesador de texto 4. Paneles de discusión, foros, blogs, wikis, Twitter, salas de conversación 5. Conferencias en audio y video, correo electrónico, telecomunicaciones, mensajería instantánea, clases virtuales
Crear	<ol style="list-style-type: none"> 1. Producir películas 2. Presentar 3. Narrar historias 4. Programar 5. Planear 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Movie Maker, Pinnacle, Premier, Animoto 2. Powerpoint, Zoho, Comic life 3. Procesador de texto, Mixbooks, photostory 4. Scratch, Alice, Game Maker. 5. Inspiration, Cmap tolos, Free mind

CONCLUSIONES

Como hemos visto a través de estas páginas, conseguir la igualdad de género es una tarea que hoy en día, en pleno siglo XXI, se ha de seguir trabajando. Es cierto que, en el ámbito educativo, se trabajan valores sobre la no discriminación, de tolerancia y respeto hacia cualquier individuo, pero, aún así, todavía existen núcleos en los que la jerarquía patriarcal existe, otorgando a la mujer un papel secundario en la sociedad. Por otro lado, debido a la llegada de un colectivo inmigrante bastante numeroso desde la década de 1990, cuyas culturas pueden haber evolucionado más lentamente en cuanto a la igualdad de género, puede provocar la necesidad de reforzar la información en cuanto a este tema debido a que, muchos de estos estudiantes, viven en núcleos familiares cuya jerarquía patriarcal es aún latente.

La actual ley de educación vigente (LOMCE) al igual que su predecesora (LOE) incluyen elementos que permiten la prevención de la violencia de género, informando sobre la promoción, desde la infancia, de la igualdad efectiva entre hombres y mujeres. En su artículo 1, la LOMCE, informa de la importancia de conseguir⁶

La equidad, que garantice la igualdad de oportunidades para el pleno desarrollo de la personalidad a través de la educación, la inclusión educativa, la igualdad de derechos y oportunidades que ayuden a superar cualquier discriminación y la accesibilidad universal a la educación, y que actúe como elemento compensador de las desigualdades personales, culturales, económicas y sociales, con especial atención a las que se deriven de cualquier tipo de discapacidad.

6 Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa

Y es así como, en los centros educativos españoles, no se debe frenar la educación en materia de igualdad.

Las tecnologías de la información y la comunicación pueden servir como herramienta para lograr introducir estos principios en nuestros estudiantes. Se ha elegido la materia de enseñanza de idiomas debido a que el uso de las TIC son de gran ayuda para el aprendizaje de lenguas. Otro factor que caracteriza al aprendizaje de lenguas es la existencia de una mayor cantidad de mujeres que inician estudios de idiomas, cuya cifra duplica al número de hombres que deciden estudiar esta materia⁷. La necesidad de crear entornos reales para un mejor aprendizaje de una L2, facilita la introducción de estos valores que son aprendidos cognitivamente por el estudiante gracias al uso de aplicaciones tecnológicas.

Pero para un buen aprendizaje, es necesario establecer unos objetivos que el alumno o alumna deben alcanzar. Por este motivo, la taxonomía de Bloom, modificada para la era digital, resulta de gran ayuda. A través de sus distintos niveles y, por medio de actividades digitales que pueden realizarse a través de multitud de aplicaciones al alcance de todos los estudiantes, tanto mujeres como hombres, es posible conseguir, de forma efectiva, los objetivos de aprendizaje además de trabajar los valores de igualdad, tolerancia y respeto hacia personas de distinto sexo o culturas.

En resumen, la variable de género en la enseñanza de idiomas es un factor a tener en cuenta a la hora de trabajar con alumnos y alumnas de cualquier ciclo de enseñanza, sobre todo, si se tratan de aulas multiculturales cuyos estudiantes de diferentes orígenes no han terminado de aceptar, debido a la falta de información o de educarse en ambientes con ideas patriarcales, la importancia que adquiere, en nuestra sociedad, la igualdad de género. Gracias a las tecnologías de la información y la comunicación puede acelerarse el proceso de alcanzar una plena heterogeneidad entre todas las culturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amo, M. C., "La educación de las mujeres en España: de la "amiga" a la Universidad", *CEE Participación educativa*, 11, julio 2009, p. 9.
- Cabrero J., "Bases pedagógicas del e-learning" *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, Vol. 3, nº 1, abril 2006, pp. 3-4. Internet. 30-08-2016. <<http://www.uoc.edu/rusc/3/1/dt/esp/cabrero.pdf>>
- Churches A., "Taxonomía de Bloom para la Era Digital". 2008. Internet. 19-09-2016. <<http://edorigami.wikispaces.com>>.

⁷ Según datos estadísticos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en el curso 2014/2015, el alumnado matriculado en enseñanza de idiomas asciende a un total de 149.280 hombres y 299.186 mujeres.

Flecha C., "Desequilibrios de género en educación en la España Contemporánea: causas, indicadores y consecuencias", *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, nº 33, 2014, p.52.

Godeau D., Rinken S., Martínez de Lizarrondo A., Moreno G., *La integración de los inmigrantes en España: una propuesta de mediación a escala regional*, Documentos del Observatorio Permanente de la Inmigración. 2014. Internet. 02-08-2016. <http://extranjeros.empleo.gob.es/es/ObservatorioPermanenteInmigracion/Publicaciones/fichas/archivos/OPI_30.pdf>.

Lomce, *Ley Orgánica de mejora de la calidad educativa*. Internet. 28-09-2016. <https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-12886>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, *Las cifras de la educación en España. Curso 2013/2014*. Edición 2016, p. 8. Internet. 24-08-2016. <<http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/educacion/indicadores-publicaciones-sintesis/cifras-educacion-espana/2013-14.html>>

Ruiz, S., Bonometti, P., "Las mujeres en América latina: indicadores y datos". *Revista Ciencias Sociales* 126-127:75-87/2009-2010 (IV-I), 2010, p.77, Internet. 07-09-2016. <<http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/icap/unpan046955.pdf>>

Saiz, A., "Mujeres y género en la sociedad china contemporánea", J. Julià-Muné, (ed.), *Visions de la Xina: cultura multimil·lenària*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, 2009, pp. 169-190.

Sales, A., García R., *Programas de educación intercultural*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1997, pp. 11-19.

Song, S., "Multiculturalism", E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), 2010. Internet. 02-08-2016. <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/multiculturalism/>>

Suárez, L., Crespo, P., "Familias en movimiento. El caso de las mujeres rumanas en España", *Migraciones* 21 2007, pp. 247-248.

Terrón, T., "La mujer en el Islam. Análisis desde una perspectiva socioeducativa". *Revista El Futuro del Pasado*, nº 3, 2012, pp. 237-254. Internet. 05-09-2016. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3941216.pdf>>

Unesco, educación en la escuela. Internet. 16-08-2016. <<http://www.unesco.org/new/es/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-sustainable-development/gender-equality/>>

DESARROLLO DE JÓVENES INVESTIGADORAS EN MÉXICO. UNA REFLEXIÓN DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

YOUNG RESEARCHERS' DEVELOPMENT IN MEXICO. A GENDER PERSPECTIVE REFLECTION

Judith Castañeda Mayo¹
Verónica García Martínez²

RESUMEN:

En México como en el resto de los países de economías emergentes asumen el índice de desarrollo humano (IDH) como uno de los indicadores que dan cuenta de la condición de la población en relación a tres variables: vida larga y saludable, conocimientos y nivel de vida digno. México ocupa el puesto 74 en el ranking de desarrollo humano (ONU, 2014). De ahí que la formación de investigadores sea una de las variables que subyacen en el indicador educación. Con el propósito de impactar en este rubro, la AMC (Academia Mexicana de Ciencia) ha implementado un programa, verano de investigación científica, VIC, en el que, a nivel superior, acceden estudiantes interesados en la investigación, en este caso, los de la licenciatura en idiomas de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco en la DAEA. El indicador seleccionado para demostrar la competencia (Tobón, 2013) a desarrollar del investigador es la titulación por tesis (UJAT 2015). El supervisor o tutor da seguimiento a este trabajo a partir de la línea de aprendizaje en el programa de la LI de metodología de la investigación que se imparte en un modelo pedagógico de currículum flexible (UJAT, 2005).

PALABRAS CLAVES:

índice de Desarrollo Humano (IDH), Licenciatura en Idiomas (LI), jóvenes investigadores (JI), verano de investigación científica (VIC), Currículum flexible (CF), titulación por tesis (TT).

1. Profesora Investigadora de la DAEA-UJAT
2. Colaboradora del Proyecto de Investigación

ABSTRACT:

In Mexico, as in the rest of the countries of the emerging economies, the human development index is assumed as one of the indicators of the population's condition in relation to three variables: long and healthy life, knowledge and dignified life level. Mexico is on the 74th position in the human development ranking (UN, 2014). Hence, researchers' training is one of the variables that underlie the education indicator. In order to impact in this area, the Mexican Academy of Science has implemented a summer scientific research program, at the higher level, for students interested in research, in this case, Degree in languages of the Autonomous Juárez University of Tabasco in the DAEA. The selected indicator to demonstrate the competence (Tobón, 2013) to be developed by the researcher is the thesis degree (UJAT 2015). The supervisor or tutor follows up on this work from the line of learning in the LI program of research methodology that is taught in a pedagogical model of flexible curriculum (UJAT, 2005).

KEY WORD:

Human Development Index, Bachelor's degree in Languages, Young Researchers, Summer Scientific Research, Flexible Curriculum, Thesis.

INTRODUCCIÓN

México como país de economía emergente, le apuesta a la investigación, la educación y desarrollo tecnológico como palanca del desarrollo y avance de la economía y desarrollo social (Celis. 1998:34). Sin embargo y según reporta el BM (Banco Mundial), en el 2013 tan solo se invirtió 0.50% de PIB para cumplir con las metas propuestas en el Plan Nacional de Desarrollo del gobierno actual. Por otro lado, la OCDE (2015) destaca que México en uno de los países más "tacaños" en cuanto a inversión en la educación ya que solo invierte un 5.2% del PIB en educación.

En México sólo cerca de una de cada cinco personas de 25 a 64 años de edad y una de cada cuatro de 25 a 34 años tienen un título de educación terciaria o superior. El porcentaje de las personas de 25 a 34 años con educación terciaria aumentó en 8 puntos porcentuales entre 2000 y 2014 (de 17% a 25%), en tanto que en promedio en los países de la OCDE aumentó en 15 puntos porcentuales (de 26% a 41%) según este informe. También advierte que, en cuanto a los recursos asignados a la educación superior, México invierte 8,000 dólares por estudiantes en educación terciaria, cuando el promedio de la OCDE oscila en los 15,000 dólares al año.

Una inversión significativa pero insuficiente para un país de economía emergente. Muy a pesar de la desigualdad de oportunidades en la educación superior además de los altos índices de deserción, en este proyecto nos ocuparemos de aquellas jóvenes que con el apoyo que les brindan sus familias, la institución y los programas tales como el verano de investigación científica y movilidad estudiantil se motivan de manera extrínseca, la cual está asociada a factores externos; la persona no se siente motivada por la naturaleza de la tarea, sino que la concibe como un medio para conseguir otros fines según Deci y Ryan (2000). Además de esa motivación intrínseca que se asocia a factores internos del individuo que la experimenta; por ejemplo, gusto o interés por la tarea en sí. Así que en esta investigación ambos tipos de motivación son relevantes no solo en el desarrollo educativo de jóvenes investigadores sino también como investigadores.

De acuerdo a artículo publicado por Romero y Pérez (2009) quienes retoman los supuestos de Deci y Ryan, 1992; Lepper y Henderlong, 2000 además de Zusho, Pintrich y Coppola, 2003 proponen que:

Los primeros tienden a desarrollar y aplicar más y mejores estrategias cognitivas asociadas a la comprensión, al establecimiento de relaciones conceptuales y al procesamiento profundo de la información, puesto que su principal motivación es aprender. Esto les lleva a desarrollar competencias y a construir el nuevo conocimiento de forma significativa. Por el contrario, los segundos, que únicamente están motivados por el resultado, suelen buscar las formas más rápidas y fáciles

de superar las tareas y recurren a estrategias cognitivas superficiales, tales como la repetición o la memorización.

Desde estos paradigmas es que se observa que las participantes en esta investigación muestran el entusiasmo de una universitaria de conocer y explorar un mundo desconocido como el de producir nuevas epistemologías en la lingüística aplicada, la enseñanza o aprendizaje de una L2 (Ortega, 2013, Krashen, 2013), la traducción e interpretación (Alonso, 2016), préstamos y calcos en las lenguas indígena ch'ol (Instituto Nacional Indigenista, 2010).

ACERCA DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

Los programas de investigación y desarrollo tecnológico en gran medida se desarrollan en las instituciones de educación superior en el país a partir de los doctorados que ofertan las universidades (Rivas, 2005). De tal suerte que los programas de formación de jóvenes investigadores tales como el verano de Investigación Científico (VIC), el cual promueve la Academia Mexicana de Ciencia (AMC) y creado en 1991 incentivan el interés o la motivación de quienes participan hacia la investigación a nivel de licenciatura.

En agosto del 2015 la AMC celebró su XXV aniversario y casi 21,600 universitarios de todo el país han recibido becas para cubrir una estancia de investigación durante el verano en los institutos y centros de investigación más prestigiados del país (AMC 2015). Al respecto la AMC señala “La comunidad que hace investigación en el país es aún muy pequeña, aunque ha crecido de manera significativa en los últimos años”.

Este programa ha inspirado otros programas de investigación tales el Verano de la Investigación Científica del Pacífico, conocido como Programa Delfín; el de la Región Centro, el de la Universidad de Guanajuato, y el de la Península de Yucatán, Programa Jaguar, así como el de la UNAM.

De la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco han participado por lo menos 3,071 estudiantes desde el 2008 y en el 2015, 1,182 estudiantes. Tan solo del 2014 al 2015 casi se duplicó la participación, de acuerdo al informe anual de labores del Rector (2015). De 669 participantes en el 2014 a 1,182 en el 2015. De estos 669, 40 participaron en la generación 2014 del programa de la licenciatura en idiomas, de los cuales 28 son mujeres y 12 son varones.

Para este proyecto seleccionamos 6 estudiantes del sexo femenino quienes a partir de la culminación de sus estudios y titularse por tesis, significaría un avance significativo del programa en el proceso de formación de jóvenes investigadoras, lo cual es el quid de esta investigación.

Su participación consiste en dar cuenta de su formación como jóvenes investigadoras a partir del desarrollo de su propia investigación, de las cuales la responsable de este proyecto se desempeña como su tutora o supervisora, acción que es sumamente compleja de sostener. La titulación por tesis es escasa o nula, tan solo en el 2014 se titularon 5 licenciados en idiomas por diferentes modalidades: estudios de maestría, diplomado de titulación (3) y por examen general de conocimiento. Pero en el 2015 se titularon 31 de las cuales 18 son mujeres y 13 son varones en la licenciatura en idiomas.

Titulados en el 2014

Maestría	Diplomado	Examen de conocimiento	Total
3	1	1	5

En el 2015 se titularon un total de 31 por tesis

Mujeres	18
Varones	13
Total	31

Puede observarse el incremento significativo de un año a otro de la titulación de los LI's. Sin embargo quienes participan en esta investigación actualmente se encuentran en la etapa de desarrollar la tesis, es sobre éste proceso del que daremos cuenta en el proyecto de investigación desarrollado en dos terceras partes.

LA FORMACIÓN DE INVESTIGADORES EN MÉXICO

El tema de la formación de investigadores en México tiene su historia pero no nos remontaremos hasta 1551 donde se documenta por primera vez el arribo de la “ciencia” de parte de los españoles (Rivas, 2005). Más bien trataremos de dar cuenta de cómo ha evolucionado este proceso y cuál es la praxis que se desarrolla en esta institución, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, específicamente en el programa de la licenciatura en idiomas.

Desde un enfoque cualitativo, un indicador significativo es el que las participantes sostengan el interés y motivación en desarrollar su investigación en una tesis y defiendan su trabajo ante un sínodo. Otro indicador es el que den cuenta de sus procesos de análisis crítico reflexivo a partir de narraciones resultado de las asesorías. El diseño metodológico, per se, se sustrae de las abstracciones que las participantes expresan en

las sesiones de supervisión. De estos procesos se toman notas además de someterlos a un proceso de deconstrucción para dar cuenta desde la teoría fundamentada.

Una estrategia que fue imposible implementar dado que los cursos de investigación no son seriados explícitamente pero si implícitamente en el programa de la LI, es que el supervisor o tutor se desempeñara como responsable de los cursos consecuentes para poder darles seguimiento en la supervisión y no perder de vista los participantes. De este modo se daría seguimiento a las participantes.

Esta actividad ha resultado desastrosa y titánica, por decir lo menos, ya que aunque se solicita por escrito ante las autoridades que coordinan la docencia, hasta este día fue imposible dar seguimiento. El modelo pedagógico de un modelo curricular flexible, impide que se acomoden los cursos a la demanda de las profesora/es ya que más bien la flexibilidad responde a la demanda de los estudiantes. Los resultados están a la vista. De las 6 participantes que iniciaron en este proyecto solo hemos mantenido a 3, con mucho esfuerzo, pero con mucho entusiasmo y motivación de parte de las colaboradoras.

La formación del investigador como tal es un proceso que demasiados autores y teorías demuestran que su formación se da a partir de cursar un programa de doctorado (Ortíz, 2011, Sanchez D., 2010, Tovar R., 2005, Moreno B., 2011)

El proceso de formación de una investigadora, conviene aclarar, deviene de un modelo pedagógico que no por ser popular en la actualidad, modelo pedagógico basado en competencia (Tobón, 2011) propone desarrollar en el estudiante aptitudes y actitudes hacia la búsqueda epistemológica que en el campo de las LI, se sustrae de la lingüística aplicada en relación al aprendizaje y enseñanza de una segunda lengua (SLA), la traducción y la interpretación.

OBJETIVO DEL PROYECTO

El proyecto de investigación referido tiene como objetivo principal dar cuenta desde la Teoría Fundamentada (Grounded Theory) tanto del proceso de formación de una investigadora así como de las conductas de las participantes, las cuales oscilan entre mostrar entusiasmo por el proyecto de investigación bajo la supervisión de un tutor, hasta cambiar de tutor sin previo aviso y seguir avanzando en el proyecto desde otra perspectiva según la oriente el profesor/a responsable del curso.

Uno de los procedimientos de la teoría fundamentada, a partir de la que se genera la teoría, es la inducción (Strauss y Corbin, 1990) Los datos empíricos, entrevistas – transcripción - productos de investigación – tesis - , se analizan continuamente hasta la finalización del estudio. La teoría fundamentada permite formular una teoría que se encuentra subyacente en la información obtenida en el campo empírico (Hernández,

J.G. et al, 2011, Glasser y Strauss, 1967) del proceso de la formación de jóvenes investigadores a partir de la experiencia como un primer paso de participar en el verano de investigación científica.

De las participantes en el PI dos de ellas participaron en dos ocasiones en el VIC y otra en el programa de movilidad estudiantil (ME).

DE LAS PARTICIPANTES EN EL VIC

C1, la formación de jóvenes investigadores desde el verano de investigación científica.

C1 es una estudiante de la LI quien participó por primera vez en el verano de investigación en el 2014 expresa su experiencia de la siguiente manera:

Me tocó participar con una investigadora socióloga, SNI II, quien instruía a estudiantes de maestría y de doctorado. De hecho asistí a los seminarios que estos recibían por recomendación de la Dra. P. Fueron experiencias muy significativas para mí ya que desconocía totalmente los contenidos y aunque entendía poco en las discusiones fui comprendiendo lo interesante e importante que es la investigación.”

La investigadora como tal desarrolla investigación en varias líneas relacionadas con la sociología, educación y estudios de género. Algunos de los trabajos que la C1 desarrolló fueron “transcribir entrevistar, codificar datos relacionados con mujeres de una comunidad indígena, un tema totalmente novedoso para mí, ya que no lo había considerado antes y tampoco tenemos un curso en la carrera que nos oriente sobre los temas de género.

La segunda ocasión que esta participante asistió a su segundo VIC, buscó una investigadora que se desarrollara en la disciplina de sus estudios de licenciatura, las lenguas extranjeras Su experiencia comenta

Fue totalmente diferente, en esta universidad, ubicada en Chetumal, Quintana Roo, tienen una maestría en el PNP, Programa Nacional de Posgrado del CONACYT, pero la investigadora desarrolla una investigación no sobre lenguas extranjeras sino más bien en relación a la lengua maya. Colaborar en este proyecto me permitió revisar teoría en relación a los extranjerismos, préstamos lingüísticos y anglicismos. Temas que de por sí había revisado poco durante mi carrera mi comprensión es más amplia.

El tema de investigación de tesis de la C1 se relaciona con el proceso de formación de un investigador a partir del programa de verano de investigación científica. Lo última información recibido sobre la C1 es que continúa con el tema, como ya trabaja como profesora en una institución, no hemos revisado sus avances ni tampoco hemos tenido mayor noticia sobre sus avances. Este segundo VIC lo desarrolló en el verano

del 2015 y durante el término del 2015-2 cursó algunas asignaturas pendientes además de dar su servicio social.

Darle seguimiento a esta participante ha resultado imposible ya que el curso subsecuente no soy responsable y a pesar de ser su asesora, solo se presentó un par de ocasiones al principio del semestre, 2015-2.

C2, el desarrollo lingüístico en estudiantes de 3º y 6º grado desde narrativas.

C2, una segunda participante se encuentra ahora desarrollando un curso de movilidad estudiantil dando seguimiento a su proyecto de investigación en la enseñanza y el aprendizaje del español ya que su tema de tesis se denomina "La capacidad de los estudiantes del uso de la lengua materna desde narraciones en alumnos del 3º y 6º de primaria."

De acuerdo a su experiencia señala:

Desde la primera ocasión que participé en el VIC decidí que quería hacer investigación. Trabajé con una investigadora cuyo tema principal es la lengua española, y me interesó el tema ya que me he concentrado más en mi carrera en estudiar una L2. En principio recuerdo que me interesaba investigar sobre una variación de la lengua francesa que se hablan las clases populares de París. De la lengua inglesa a la lengua francesa he concentrado mi interés mayormente en el francés. Sin embargo, durante mi estancia de verano me di cuenta que el tema del español era más interesante que el de francés.

La estancia de la C2 fue muy satisfactoria porque logró interesarse en un tema novedoso aunque implica para ella investigar sobre el desarrollo lingüístico y social de los sujetos. Durante las asesorías recuerdo que recomendamos hacer también algunas lecturas sobre el desarrollo cognitivo desde la perspectiva del pedagogo suizo J. Piaget y el socio pedagogo a E. Erikson, Estas lecturas fueron significativas porque estimuló el interés de la C2 a continuar su investigación y considerar participar en un segundo verano además de movilidad. El 2º verano lo desarrolló en el 2015 y la movilidad estudiantil en el 2015-2. Sin embargo la participante buscó una segunda supervisora y finalmente una tercera quien la asesora actualmente porque le impartió el último curso en la serie de la línea de investigación.

Para aclarar esta situación abordé el tema con la C2 y aunque fue inesperada su actitud ya que quien la asesora en una colega que dirige la línea de investigación. Como responsable de los trabajos que realiza el equipo, son inquietudes expuestas abiertamente en estos momentos de reforma del programa de la LI, un problema que se quiere abatir es el de sabotear los asesorados. La asesora señaló: "La Dra. Y mi asesora ahora ya que me dio el último curso de preparación del informe de investigación y continúo con la investigación además de hacer mis prácticas."

Mantenemos la relación con esta participante porque nos interesa saber que finalice su proyecto de investigación y dar cuenta desde la teoría fundamentada lo significativo de los programas del VIC y ME además de ser un indicador de lo difícil que es el dar seguimiento a la supervisión bajo este modelo pedagógico flexible.

C3, la tutoría refuerza el aprendizaje del inglés para promover la certificación de la certificación promovida por la Unión Europea, B2 en una secundaria privada.

La colaboradora tres, C3, logramos recuperarla después de ausentarse cuando finalizó su programa académico de la LI en el 2015-1. La localizamos vía correo electrónico y finalmente se reportó vía telefónica por *whats up*. Esta colaboradora ha mantenido el mismo tema de investigación y aunque finalizó los cursos de la línea de investigación con otra colega, presentó un trabajo final que desarrolló durante el curso de desarrollo de la investigación del cual fui responsable. Esta participante dejó de asistir al curso pasado y reprobó por problemas personales. Dejó de asistir y hasta ahora que se registró por segunda ocasión en este mismo curso, del cual soy responsable, reportó que tuvo que hacerlo por cumplir con otra asignatura y asistir a sus prácticas requeridas.

Sin embargo está motivada a continuar con el proyecto de investigación ya que información empírica que logró recuperar durante su práctica es significativa ya que es la muestra útil que demuestra la validez de su hipótesis.

La C3 es una colaboradora muy productiva, creativa y estratégica. Participó en un primer Verano en la Universidad Autónoma de Nuevo León. En esa ocasión colaboró con una lingüística investigadora que desarrolló un trabajo sobre el "habla de Monterrey". Este tema fue por demás interesante para la C3, "Fue un tema demasiado interesante que me permitió considerar la investigación como una actividad en la que me gustaría desarrollarme." Su trabajo consistió básicamente en codificar datos desde grabaciones de la que logró abstraer "lo importante de las variaciones lingüísticas del español incluyendo la de Tabasco, la cual es diferente."

Su segundo VIC lo desarrolló en el 2014 en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla donde además continuó con un semestre de ME, el 2014-2. C3 realmente es sorprendente por el cúmulo de experiencias que le han aportado estos programas:

Si el verano en la UANL fue interesante, mi estancia en la BUAP es indescriptible. Esta universidad me aportó una serie de conocimientos además de experiencias. Participé con un investigador muy activo en la carrera de la enseñanza de la lengua inglesa, esta universidad tiene un programa especial para la enseñanza de una L2 en este caso el inglés. También tienen otro programa de licenciatura en lenguas modernas francés e italiano. Durante este tiempo también hice mi servicio social y el investigador me invitó a participar en un congreso en la universidad de Tlaxcala donde participé como ponente.

Conocer estas experiencias de las participantes y escuchar la satisfacción que expresan de haber aprovechado estos programas es muy significativo ya que demuestra que los sujetos tienen aspiraciones, expectativas, propósitos que se traducen en un proyecto de vida. Un proyecto en el que han transitado motivadas por estos programas estratégicos que complementan su formación y cumplen con sus aspiraciones de convertirse en investigadoras.

Si bien es un comienzo para una minoría de estudiantes que han acumulado una serie de expectativas sobre su desarrollo personal y profesional falta por culminar el proceso que es el titularse y continuar con su vocación de investigadoras haciendo posgrados.

C4, calcos y extranjerismos en la lengua ch'ol.

Es la más motivada de las 4 participantes en desarrollar su investigación. El tema lo propone a partir de participar en el programa de movilidad estudiantil, ME, en el 2014-1 en Quebec, Canadá. Esta participante es de origen ch'ol, bilingüe del español y el ch'ol. Su interés personal de identificar los calcos y los extranjerismos introducidos en el ch'ol la ha llevado a revisar la historia, la cultura y la religión de su cultura.

Sin embargo esta inquietud nace a partir de su participación en ME y tras identificar que en esta región de Canadá es bilingüe y reconocer el fenómeno de la preferencia de los canadienses de hablar en inglés a los extranjeros y no en francés aun cuando éstas iniciaban las conversaciones en francés. De acuerdo a C4

Me quedé algo sorprendida el que me respondieran en inglés cuando yo me esforcé en comunicarme en francés que es la L2 de mi preferencia más que el inglés. En un principio me sentí incómoda porque prefería quedarme callada, pero los coordinadores procuraron integrarnos y cumplir con las metas del programa de movilidad. Nunca me imaginé viajar tan lejos y asistir a una universidad canadiense. Quedé impactada por el desarrollo académico y científico de este país, realmente estamos muy rezagados. Nos falta mucho por alcanzar esas culturas y desarrollar el tipo de sociedad que ellos tienen. Mi cultura todavía más, pero el participar me demuestra que somos gente competente, con aspiraciones, potenciales y aptitudes hacia un mejor futuro

Para C4, la experiencia fue muy significativa porque su familia estuvo dispuesta a apoyarla a pesar de sus escasos recursos. El programa y la oportunidad de participar obedecen mucho a su rendimiento académico y esfuerzo de cumplir con los requisitos.

Las investigadoras en formación tienen que resolver el problema del acceso a internet, la cual es una herramienta indispensable en el desarrollo de la investigación. La realidad muestra que 6 de cada 10 hogares tienen acceso al internet en la actualidad (Jornada, 2016).

CONCLUSIÓN

Desde la teoría fundamentada se advierte que en los relatos de las participantes influye significativamente la motivación de aprender por satisfacer esa curiosidad intrínseca, aprovechando los programas del VIC y de movilidad estudiantil de manera extrínseca. Los logros de estas jóvenes investigadoras en formación nos acercan a la subjetividad de las personas que buscan a través de la educación generarse expectativas de un mejor futuro, tal como lo manifiestan con sus comentarios tanto de la C4 como de la C3:

Pienso que la tesis me permitirá entender la realidad de mi comunidad en relación a los calcos y los préstamos. Creo que puedo desempeñarme en la educación en la universidad intercultural o en una preparatoria de educación media superior, las cuales son más cercanas en mi comunidad. También aspiro a desarrollar una maestría de acuerdo a mis posibilidades, pero necesito trabajar.

Del mismo modo la C2, quien actualmente se desempeña como operadora en un hotel 5 estrellas, señala:

Titularme por tesis sería un gran logro para culminar mi formación profesional. He acumulado muchas experiencias en la enseñanza y la tutoría, además mis competencias en la investigación son una herramienta significativa para seguir estudiando un posgrado, más adelante.

El desarrollo de este análisis obedece al cumplimiento de algunos de los objetivos planteados de manera parcial en el proyecto de investigación, de tal manera que en el corto plazo daremos cuenta de los resultados finales de las investigaciones de las colaboradoras 2 y 4 quienes con la defensa de su tesis en un sínodo sería la conclusión de este proyecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, E., "Conflict, opacity and mistrust in the digital management of professional translation projects", *The International Journal for Translations & Interpreting*, España, Universidad Pablo de Olavide, 2016.
- Asociación Mexicana de Ciencia. "25 Aniversario: Verano de la Investigación Científica.", *Boletín AMC/189/15*, 2015.
- Celis C., G. "La formación de investigadores en México", *Ciencia y Desarrollo, México*, vol. 24, núm. 140, 1998, pp. 33-41.
- Deci, E. L. y Pittman, T. S., (eds.), *Achievement and Motivation. A Social and Developmental Perspective*, Cambridge, CU Press, 1998.

Glasser, B.J., Strauss, A.L., *The Discovery of Grounded Theory. Reprinted 2006*, USA, Aldine Transaction, 1967.

Instituto Nacional Indigenista, 2010.

Krashen, S., *Second Language Acquisition. Theory, Applications and Some Conjectures*, Mexico, Cambridge University Press, 2013.

Lepper, M. y Henderlong, J., “Turning ‘Play’ into ‘Work’ and ‘Work’ into ‘Play’: 25 Years of Research on Intrinsic versus Extrinsic Motivation”, C. Sansone y J. M. Harackiewicz (eds), *Intrinsic and Extrinsic Motivation. The Search for Optimal Motivation and Performance*, San Diego, Academic Press, 2000.

Modelo Educativo de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México, UJAT, 2005.

OCDE, *Panorama de la Educación*, Indicadores de la OCDE, 2015.

Ortega, L., *Understanding Second Language Acquisition*, New York, Routledge, 2013.

Ortiz, L. V., “Particularidades institucionales en la formación y desarrollo de investigadores universitarios: algunas experiencias de sus principales actores”, *Revista de la Educación Superior*; Vol. XL (2), No. 158, Abril – Junio 2011, pp. 79-90.

Piña, G. J.M., *Informe Anual de Labores del Rector*, México, UJAT, 2015.

Rivas T. L. A., “La formación de investigadores en México”, *Revista Perfiles Latinoamericanos*, núm. 25, diciembre, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México, 2005, pp. 89-113.

Rivas T. L.A., La formación de investigadores en México. *Revista Perfiles Latinoamericanos*, núm. 25, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Distrito Federal, México, 2005, pp. 89-113.

Romero A., M. y Ferra P. M., “Cómo motivar a Aprender en la Universidad: Una Estrategia Fundamental Contra el Fracaso Académico en los Nuevos Modelos Educativos”, *Revista Iberoamericana de Educación*, n° 51, 2009, pp. 87-105.

Ryan, R. M., “The Initiation and Regulation of Intrinsically Motivated Learning and Achievement”, *Ann K. Boggiano*, 1992.

Sánchez D. R. A., “La conformación del oficio de investigador en el doctorado en Pedagogía de la UNAM. Seminario permanente de investigación y formación sobre Pierre Bourdieu”, *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos* (México), Centro de Estudios Educativos, A.C. México, 2010.

Strauss, A., Corbin, J., *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*, Colombia, Universidad de Antioquía, 1990.

Tobón T. S., *Formación Integral y Competencias*, Bogotá, Ecoe Ediciones, 2013.

Zusho, A. Pintrich, P. R. y Coppola, B., “Skill and Will: The Role of Motivation and Cognition in the Learning of College Chemistry”, *International Journal of Science Education*, vol. 25, n.º 9, 2003.

LA EXPERIENCIA DEL AMOR EN LA OBRA DE PABLO NERUDA Y NIZAR QABBANI. UN ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LOS DOS POEMARIOS: "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA" Y "CIEN CARTAS DE AMOR"

THE EXPERIENCE OF LOVE IN PABLO NERUDA'S AND NIZAR QABBANI'S WORKS. A COMPARATIVE STUDY BETWEEN THE TWO POEMARIES: "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA" AND "CIEN CARTAS DE AMOR"

Adnan Kadhim y Sanaa Shalan

Universidad de Al al-Bayt / Universidad de Jordania

RESUMEN:

Este estudio representa una comparación entre los dos poemarios: "Veinte poemas de amor y una canción desesperada" del poeta chileno Pablo Neruda, y "Cien cartas de amor" del poeta árabe Nizar Qabbani. El estudio destaca los aspectos de similitud y diferencia en la formación de la experiencia del amor en los dos poemarios en todo lo que las dos experiencias llevan de sentimientos y enfoques sobre el otro y sobre la sociedad. El estudio parte de la estructura de la similitud entre los dos poetas en el diseño del amor en los dos poemarios. Así mismo compara entre dos poetas contemporáneos, dos idiomas y dos culturas diferentes, en diferentes circunstancias.

El trabajo se compone de una introducción y diez ejes: la carta, el poema y el contenido de la idea, el amor y el cuerpo de la mujer, la amada como equivalente objetivo de la patria, amor, naturaleza e intimidad, el amor y la desesperación, el amor y la privación, el triunfo del amor, el amor y el silencio, los destinos del amor, y el amor y el tiempo.

PALABRAS CLAVES:

poesía moderna, poesía hispánica, poesía árabe, la experiencia del amor, Pablo Neruda, Nizar Qabbani

ABSTRACT:

This study represents a comparison between the two collections of poems: "Twenty poems of love and a desperate song" of the Chilean poet Pablo Neruda, and "A hundred letters of love" of the Arab poet Nizar Qabbani. The study emphasizes the aspects of similarity and difference in the formation of the experience of love in the two collections in all that the two experiences take of feelings and approaches on the other and on the society. The study starts from the structure of similarity between the two poets in the design of love in the two collections of poems. Likewise compares two contemporary poets, two languages and two different cultures, under different circumstances.

The work consists of an introduction and ten axes: the letter, the poem and the content of the idea, the love and the body of the woman, the beloved as the objective equivalent of the motherland, love, nature and intimacy, love and despair, love and deprivation, the triumph of love, love and silence, the destinies of love, and love and time.

KEY WORD:

modern poetry, Hispanic poetry, Arabic poetry, the experience of love, Pablo Neruda, Nizar Qabbani.

INTRODUCCIÓN

En 1924 el poeta chileno Pablo Neruda dio a conocer su poemario más famoso *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, que recibió mucha atención tanto por parte del público como de los críticos, y se convirtió en un "monumento" en el mundo del amor y la poesía lírica publicada en castellano: "uno de los libros cardinales de la sociabilidad lírica y la educación sentimental hispanoamericana" (González, 2010); se vendieron cerca de dos millones de ejemplares solamente en América Latina. Más tarde vino el poeta árabe Nizar Qabbani, que no es menos importante para la literatura árabe que Pablo Neruda para la hispánica, y nos presentó su famoso poemario *Cien cartas de amor* en 1970. Esta obra también interesó mucho a público y crítica. Con él, ofrece un nuevo canto similar al de Pablo Neruda en la presentación de la experiencia del amor, con todo lo que conlleva de sentimientos, ideas, visiones y referencias.

Es extraño que nadie haya comparado estas experiencias poéticas de dos grandes poetas contemporáneos que tratan la experiencia del amor, sobre todo cuando las dos han obtenido un gran éxito, y sus autores se han convertido en dos "monumentos" poéticos de la experiencia del amor en la era moderna. Además, es evidente la gran similitud que presentan tanto las vidas de los dos poetas, como su creación: ambos son contemporáneos, los dos han dado lugar a una escuela poética particular; trabajaron en el cuerpo diplomático; trataron temas del amor, del hombre y de los problemas sociales, y vivieron una experiencia de sufrimiento social y lucha política feroz por sus ideas.

En este sentido, compararemos las dos experiencias a través de un cuidadoso estudio de los dos poemarios, desafiando el famoso dicho de Harold Bloom, "Ningún poeta del hemisferio occidental de nuestro siglo admite comparación con él" (Wikipedia, 2017), quien lo considera "uno de los veintiséis autores centrales del canon de la literatura occidental de todos los tiempos" (Bloom, 1994: 2), y el famoso dicho del gran novelista Gabriel García Márquez: "Pablo Neruda es el más grande poeta del siglo XX en todos los idiomas" (García Márquez, 2014). La comparación se centrará en estos dos poemarios, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, el libro que comunicaba "una experiencia erótica y una imagen de la mujer y las relaciones amorosas hasta ese momento inéditas en la poesía chilena y, en general, en la poesía de la lengua española" (Schopf, 2000: 78) y *Cien cartas de amor*, partiendo del dicho de Abdul Aziz Makaleh sobre la poética de Nizar Qabbani: "Nizar Qabbani dispone de una sensibilidad poética sobrenatural hacia la lengua en la que escribe, y hacia el vocabulario con el que trata antes de colocarlo en el hermoso marco ordenado" (Maqaleh).

EL POEMA, LA CARTA Y EL CONTENIDO DE LA IDEA

Podemos considerar el título de los dos poemarios como dos claros signos semióticos del tipo de idea y su objetivo, lo que nos lleva a la convergencia de la idea de formación del amor entre los dos poemarios; cuando Pablo presentó su colección de poemas quería presentar un mensaje a toda la humanidad sobre su visión del amor y de la vida y su rechazo a “a injusticia y la humillación” (Hammour). Sus poemas eran mensajes amorosos que influyeron sobre toda una generación, y dejaron en ella un impacto inolvidable, a pesar de ser un libro doloroso, como lo confirma el poeta mismo: “Los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* son un libro doloroso y pastoril que contiene mis más atormentadas pasiones adolescentes, mezcladas con la naturaleza arrolladora del sur de mi patria” (Neruda, 1974: 49). Ese impacto le sorprendió al mismo poeta, quien afirmó en una entrevista:

Realmente no entiendo de qué se trata, ¿por qué este libro, un libro de amor y tristeza, amor y dolor, sigue siendo leído por tanta gente, por tantos jóvenes. Verdaderamente, no lo entiendo. Tal vez este libro representa la postura juvenil de muchos enigmas; tal vez representa las respuestas a esos enigmas. Es un libro triste, pero su atractivo no se ha calmado (Guibert, 1971).

Para Neruda, “la poesía es siempre un acto de paz” (Neruda, 1974: 183), por lo que el poeta indicó “al odio” como un sentimiento ajeno a la poesía: “no podía ser, como lo fue Neruda, sino un originalísimo e inconfundible poeta del amor, mas no del amor como una actitud idílica sino del amor como una pasión y entrega total” (Sánchez, 1975). Neruda cree que “la timidez es una condición extraña del alma, una categoría, una denuncia que se abre hacia la soledad. También es un sufrimiento inseparable como si se tienen dos epidermis y la segunda piel interior se irrita y se contrae ante la vida” (Neruda, 1974: 49).

Las cartas de Nizar Qabbani son poemas que encarnan su visión del amor y representan una preciosa herramienta de libertad, honestidad, revelación, sinceridad y emancipación. En la introducción a su colección de poemas que el poeta escribió como aclaración afirma:

Pues creo que el escritor no está en la cumbre de su libertad sino en su propia correspondencia, cuando se pone delante del espejo, quitándose las máscaras y la ropa de teatro que la sociedad le impone; las cartas son la tierra perfecta sobre la que corre el escritor como un niño descalzo, practicando su infancia con toda la inocencia y el calor de la sinceridad, son los momentos netos en los que el escritor siente que no está controlado ni está bajo arresto domiciliario (Qabbani, 2001: 497).

EL AMOR Y EL CUERPO DE LA MUJER

La presencia de la mujer es ineludible en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, pero su revelación es ambigua. “En algunas composiciones es ‘cuerpo’ o alguna de sus ‘partes’ (ojos, cabellos, senos, manos); en otros, en cambio, se transforma en ‘recuerdo’, ‘añoranza’, ‘boina’, ‘puerto’ o ‘palabra’” (García, 2008: 108). Pero al mismo tiempo, “el cuerpo de la mujer para Neruda en el poema 1, es equivalente objetivo del mundo” (Hammour), como él mismo señala: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, te pareces al mundo en tu actitud de entrega” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 1), creando de este cuerpo una herramienta para la vida y la revuelta contra la humillación y el dolor de la humanidad: “Para sobrevivirme te forjé como un arma, como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 1). A pesar de este dolor, ama a esa mujer que equivale al mundo, y sigue sufriendo de ese amor en el que él representa el eslabón más débil, “Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso! Oscuros cauces donde la sed eterna sigue, y la fatiga sigue y el dolor infinito” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 1). Aunque *Veinte poemas de amor*,

esté basado en experiencias amorosas reales del joven Neruda, es un libro de amor que no se dirige a una sola amante. El poeta ha mezclado en sus versos las características físicas de varias mujeres reales de su primera juventud para crear una imagen de la amada irreal que no corresponde a ninguna de ellas en concreto, sino que representa una idea del objeto de su amor puramente poética (González, 2010).

Para Nizar Qabbani, el cuerpo de la amada se convierte en una patria, una tierra y una vida, “el día que llegué a la ciudad de tu boca, toda la ciudad salió para espolvorearme con agua de rosas, extenderme la alfombra roja y proclamarme como su califa” (Qabbani, 2001: 532), por lo tanto, anuncia su deseo sexual, y revela sus experiencias sexuales claramente después de haberse “encontrado en el entorno social árabe oprimido hasta la médula, su oportunidad en la que puede ejercer su juego emocional con toda audacia y valentía” (Aljamil).

El poeta mantiene una relación especial con su amada y su cuerpo, de manera que está dispuesto a abandonar a cualquier mujer por ella; la amada representa, para él, un equivalente objetivo de la patria por la que debe abandonar cualquier otro lugar, y sacrificarlo todo: “me ha llegado esta tarde tu voz, brillaba como un lingote de oro; tenía una mujer, te he hablado de entre sus pechos, he saltado por encima de su cadáver, por encima de los cuerpos de todas las mujeres, salto hacia ti dejándolas en la sombra, y voy contigo” (Qabbani, 2001: 550-59). Es una propiedad completa de esta amada / patria dolorosa: “en tiempo de guerra, quiero decir: te amo sólo a ti, y persisto

en ti como persiste la corteza de la granada en la granada misma, la lagrima en el ojo y la navaja en la herida” (Qabbani, 2001: 554). Del mismo modo persiste Pablo en su amada: “persistiré en tu gracia” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 1).

LA AMADA COMO UN EQUIVALENTE OBJETIVO A LA PATRIA

En el poema 2, *La luz te envuelve*, Neruda presenta su dolor, miedo, preocupación y sueño en forma de una tríada de símbolos integrados donde se convierten la patria, la amada y el “yo” en nombres de lo mismo. De esta forma, mezcla el hombre y la naturaleza, “tratando de establecer una visión holística del universo” (Khatabi). Aquí la amada es el símbolo declarado de todos los sentidos de la vida, “regresan las cosas en ti ocultas, de modo que un pueblo pálido y azul de ti recién nacido se alimenta” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 2); se le quita a la amada todas las formas de maternidad, fuerza, opresión, poder y grandeza, “oh grandiosa y fecunda y magnética esclava del círculo que en negro y dorado sucede” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 2), por lo que le pide suplicando que lo recree con su grandeza: “trata y logra una creación tan viva que sucumben sus flores, y llena es de tristeza” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 2); le exige que sea Diosa y Señora suya hasta que llegue la tristeza más grande, la muerte: ella va a ser toda su vida hasta que llegue la muerte y lo lleve.

Estos temas se repiten en *Cien cartas de amor* de Nizar Qabbani ya desde su introducción, donde su amor representa la patria, y su amada una imagen de todas las mujeres del planeta: “el amor del artista no es amor propio por sí solo, pero amor de todo el mundo, y sus cartas a su amada están escritas a todas las mujeres del mundo” (Qabbani, 2001: 498); esa mujer también tiene características superiores a las de todas las mujeres de la tierra: “cuando Dios distribuyó a las mujeres a los hombres, y me te dio, sentí que él se puso abiertamente a mí lado, violando todos los libros celestiales escritos por él, así que me dio el vino, y les dio el trigo” (Qabbani, 2001: 504); una mujer excepcional que hace sentir al poeta como un hombre que supera a todos los hombres, “nunca he sido un rey ni descendí de un linaje de reyes, pero la sensación de que eres para mí, me da la sensación de extender mi dominio a los cinco continentes” (Qabbani, 2001: 505). En este sentido, se asemeja a Pablo cuando da toda su vida a su amada: “te proclamo delante de todos los ciudadanos, y con las tonadas de la música y el resonante de las campanas, princesa de por vida” (Qabbani, 2001: 507).

EL AMOR, LA NATURALEZA Y LA CONVERSACIÓN

En el poema 3 (Ah vastedad de pinos), el poeta establece un tipo de conversación entre la naturaleza, la amada y él mismo: “Ah, vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose, lento juego de luces, campana solitaria, crepúsculo cayendo en tus ojos,

muñeca, caracola terrestre, en ti la tierra canta! En ti los ríos cantan y mi alma en ellos huye como tú lo desees y hacia donde tú quieras” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 3).

Y “menciona una “muñeca” con ojos, “cintura de niebla” y “brazos de piedra transparente”. Niebla y piedra son elementos que difícilmente se complementan; sin embargo, sus atributos -permanencia e inestabilidad-, son los rasgos corpóreos de la amada: la lucha entre lo concreto y lo intangible, la elusión del cuerpo femenino” (García, 2008: 110).

“Ah tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla en el atardecer resonante y muriendo! Así en horas profundas sobre los campos he visto doblarse las espigas en la boca del viento” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 3). Pablo puede “residir entre nosotros, sin darnos cuenta” (Rashed), y se convierte en la voz de conversación de toda la humanidad al hablar con la naturaleza encarnada en los bosques de pino: “Ah vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose, lento juego de luces, campana solitaria” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 3). Dedicar esta conversación para el celibato en el altar de su amor donde encuentra su felicidad y su comodidad, “eres tú con tus brazos de piedra transparente donde mis besos anclan y mi húmeda ansia anida” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 3), que se convierte en “un ejemplo para el amor, que debemos tomar sus palabras de préstamo, amador o amada, aplastado o orgulloso en el circuito del enamoramiento” (Rashed). Así, repetimos con él, “ah, tu voz misteriosa que el amor tiñe y dobla en el atardecer resonante y muriendo! Así en horas profundas sobre los campos he visto doblarse las espigas en la boca del viento” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 3), y de esta manera, “nos lleva con su propio lenguaje poético y delicado a volar hacia el sueño, a donde está el amor natural, difícil de curar y por lo tanto es más digno” (Rashed).

Nizar también vive su experiencia amorosa paralela a la experiencia de Pablo, donde encontramos la conversación y el gran amor, y escribe sus poemas para glorificar este amor: “quiero escribirte palabras que no se parecen al discurso, e invento un idioma sólo para ti, a medida de tu cuerpo y de la extensión de mi amor” (Qabbani, 2001: 499); quiere convertir a su amada en su lenguaje, “quiero hacerte mi idioma” (Qabbani, 2001: 500), y considera este amor como una extensión del sistema del amor divino: “Dios -como me dijeron- sólo recibe las cartas de amor, y no responde más que a ellas” (Qabbani, 2001: 405).

EL AMOR Y LA DESESPERACIÓN

Pablo Neruda en el poema 4 (La mañana llena de tempestad) intenta darse esperanza a través del amor, tomando de la naturaleza la posibilidad de generar la esperanza en sí misma; porque el amor es la cosa más grande que da la esperanza de convertir su miedo y su tristeza en un canto público para todos los seres humanos (Khatabi, 2015),

puesto que la mañana llena de tempestad también lleva corazones que palpitan con el amor y lo atormentan, “zumbando entre los árboles, orquestal y divino, como una lengua llena de guerras y de cantos. Viento que lleva en rápido robo la hojarasca” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 4). Por su parte, Nizar Qabbani determina arrancarle la vida y la esperanza al amor; para ello vuelve a él después de haberlo abandonado para revivir de nuevo con el sol y la primavera: “el día que entraste, en una mañana de marzo, como un poema hermoso andando a pie, el sol entró contigo y entró la primavera contigo” (Qabbani, 2001: 501). También está dispuesto a proteger este amor y a sacrificar todo a cambio de recuperar a su amada: “cuando decidí matar al último califa, y declarar un Estado de Amor cuya reina serías tú, sabía que sólo los pájaros anunciarían la revolución conmigo” (Qabbani, 2001: 503).

EL AMOR Y LA PRIVACIÓN

En *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, el poeta “ha desenclaustrado el deseo y se auto-flagela con desmedidos golpes de frustración amorosa y despecho catártico” (González, 2010). Vemos que en el poema 5 (Para que tú me oigas) la voz de Pablo se eleva manifestándose contra la privación que sufrió durante toda su vida, que se extiende “desde su privación de su madre, luego el sufrimiento de su única hija con el parálisis que acabó con su vida, pasando por sus múltiples casamientos y fracasos emocionales y políticos” (Hamas); es un sufrimiento que se ha mezclado con la tinta de su pluma, ya que no podía deshacerse de él, “y se mantuvo visible en sus poemas, y su carácter” (Hamas). En este poema, decide no aceptar la idea de privación de su amada y alza su voz declarando su amor: “Para que tú me oigas, mis palabras se adelgazan a veces como las huellas de las gaviotas en las playas” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 5) y, en su llamamiento a quien ama, se siente aterrorizado por la gran soledad que había vivido antes de encontrar el amor: “antes que tú poblaron la soledad que ocupas, y están acostumbradas más que tú a mi tristeza” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 5). De esta forma, su amada se ha convertido en un sentimiento de plenitud para él, y su ausencia es el equivalente objetivo del vacío, la soledad, el miedo, y luego dolor.

Nizar Qabbani también vivió experiencias dolorosas de privación, no funcionó su primer matrimonio, luego perdió a su esposa en un ataque terrorista, y en su infancia fue testigo del suicidio de su hermana a causa del amor: “Además de su larga privación de su tierra natal debido a los viajes y la alienación, así como la pasión nacional hacia lo que ha perdido el mundo árabe de partes que le ha recortado la ocupación sionista, y terminando por la crítica mordaz por parte de sus envidiosos e intrigantes” (Suleiman).

A pesar de todo, es más positivo en el amor que Neruda; no se rinde al miedo, a la soledad ni a la privación, sino que comparte su amor con todo el mundo para asegurarle viabilidad: “he enseñado a los niños del mundo cómo deletrean tu nombre, entonces

sus labios se convirtieron en arándanos, ya estás, amor mío, en los libros de lectura y en las bolsas de dulces” (Qabbani, 2001: 507); para él, la amada es el equivalente objetivo de la belleza, la bondad y la felicidad: “¿quién eres tú, mujer? Oh, penetrada en mi historia como un puñal, oh, buena como los ojos de los conejos, y suave como el pelo del melocotón” (Qabbani, 2001: 508). Y, así, se ha convertido en su vida y sus tiempos, “ya no tengo tiempo privado, tú ya eres mi tiempo entero” (Qabbani, 2001: 511); exactamente igual que Neruda a quien la amada representa todo su mundo, “todo lo ocupas tú, todo lo ocupas. Voy haciendo de todas un collar infinito para tus blancas manos, suaves como las uvas” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 5).

EL TRIUNFO DEL AMOR

En los poemas 11, 12, 13, 14, 16, (Casi fuera del cielo / Para mi corazón / He ido marcando con cruces de fuego / Juegas todos los días / En mi cielo al crepúsculo), parece que Pablo Neruda triunfa sobre el tiempo, la distancia y la pérdida con el juego de la energía gigante del amor; lo activa en sus profundidades, le permite que se hinche y crezca para convertirse en un gigante que mueve sus destinos. Su amada ha venido de lejos para llenar su corazón con amor, “niña venida de tan lejos, traída de tan lejos ... cruza encima de mi corazón, sin detenerte” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 11); ella es la que le concede la energía, la voluntad y el deseo de continuar la marcha en la vida: “Ay seguir el camino que se aleja de todo, donde no esté atajando la angustia, la muerte, el /invierno, con sus ojos abiertos entre el rocío” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 11). Ella misma es la que le da la verdadera esperanza, “es en ti la ilusión de cada día” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 12), y, de esta manera, se llena con su amor, “yo que viví en un puerto desde donde te amaba” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 13). Ella, en su mente, tal y como la siente, es una mujer diferente de todas las mujeres del mundo, “a nadie te pareces desde que yo te amo” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 14). El poeta anuncia una y otra vez su amor por ella, “yo te amo, y mi alegría muerde tu boca de ciruela” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 14), y le promete que le va a conceder todo lo precioso, “te traeré de las montañas flores alegres” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 14); declara que es suya, “eres mía, eres mía, voy gritando en la brisa de la tarde” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 16).

Vemos que Nizar también tiene el mismo deseo hacia su amada a quien quiere regalar todos los tesoros, “quiero regalarte unos tesoros de palabras que nunca han sido regalados a una mujer antes que tú, ni se regalarán jamás a una mujer después de ti” (Qabbani, 2001: 500); de todas las mujeres del mundo sólo la quiere a ella, “¿Por qué te amo a ti en particular?” (Qabbani, 2001: 506); y anuncia una y otra vez que la quiere, “te amo, no juego contigo el juego del amor” (Qabbani, 2001: 509); llevando su amor a todos los lugares que vaya, “te llevo como un tatuaje en el brazo de un beduino”

(Qabbani, 2001: 510), rezando en el altar de su belleza encantadora, “eres tan hermosa que cuando pienso en tu hermosura, jadeo y jadea mi lenguaje” (Qabbani, 2001: 515).

EL AMOR Y EL SILENCIO

En los poemas, 15, 17, 18 y 19 (Me gustas cuando callas / Pensando, enredando sombras en la profunda soledad/ Aquí te amo / Niña morena y ágil), Pablo Neruda se cansa del silencio de su amada y “fracasa en su intento de comunicarse y desvelar el misterio femenino¹: “¿Quién eres tú, quién eres?” es la pregunta desesperada que no encuentra respuesta”² (García, 2008: 111). En realidad, el poeta utiliza la ironía como herramienta de venganza por no hacerle caso, declarando que está impresionado por su silencio, “me gustas cuando callas porque estás como ausente” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 14), y se ríe frente a ella para fastidiarla a través del humor negro que representa la expresión de sus sentimientos (Goleman, 1995: 166) que son “un compuesto de la aceptación y el rechazo de este mundo” (Ibrahim, 1970: 88). El hombre responde a la ironía según su registro emocional positivo y negativo, dentro de una estructura lingüística coherente, “que produce la ironía y la amargura a la vez” (Goleman, 2000: 307), y de este modo presenta el horror particular ante su silencio en forma de risa, “me gustas cuando callas y estás como distante” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 14), partiendo de que “el horror es la otra cara complementaria de la risa” (Goleman, 2000: 336); nosotros reímos fuertemente de las contradicciones de nuestra época y de nuestra existencia, pero esta risa no se enfrenta al horror del mundo, sino que lo confirma, puesto que quien “siente horror y se ríe, sólo confirma la sensación de miedo” (Abul Hamid, 2003: 338), dentro de una combinación lingüística y narrativa coherente que utiliza los datos de esta vida basados en la paradoja que “dice algo pero se refiere a su contrario” (Lu’lu’a, 1993: 18), y “encarna el contraste entre la apariencia y la realidad del caso” (Lu’lu’a, 1993: 2), dentro de una “mezcla de la sátira, la ironía, el absurdo y lo extraño” (Ibrahim, 1987: 132), llegando a la característica básica de la paradoja, que es “el contraste entre la realidad y la apariencia” (Lu’lu’a, 1993: 163).

En su poesía la paradoja reside en la cólera de su silencio que él odia, pero declara que le gusta y le exige más de lo mismo; decide hablar con ella en silencio para semejarle a ella, “déjame que te hable también con tu silencio” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 14), en otra paradoja, “¿cómo puede haber discurso en silencio?!” (Hammour). Podemos argumentar que la ira de Pablo ante el silencio de su amada se aplica a su ira por el silencio del mundo ante la injusticia y las prácticas desleales (Hammour).

1 Alfredo Lozada (1970: 244) denomina a este poema: “crepúsculo de la incomunicación” donde “física e íntimamente la mujer está ausente”.

2 Jorge Edwards (1994: 735) interpreta de otra manera esta interrogación: “El poema termina con una pregunta enigmática, reiterada, y sospecho que esa pregunta no va dirigida esta vez, como en la tercera estrofa, a la mujer, sino al poeta mismo: ‘¿Quién eres tú, quién eres?’”.

Persistiendo en la ira ante el silencio de su amada, el poeta chileno anuncia que su presencia no significa nada, “tu presencia es ajena, extraña a mí como una cosa” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 17), y la describe como nada en su vida: “Tú, mujer, ¿qué eras allí, qué raya, qué varilla de ese abanico inmenso? Estabas lejos como ahora” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 17). Pero no puede sobrevivir mucho tiempo en su orgullo, y pronto se descompone frente de su amada, declara que la ama, “Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte. Te estoy amando aún entre estas frías cosas. A veces van mis besos en esos barcos graves” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 18), y permanece sufriendo cuando se da cuenta de que el destino lo aleja de quien ama, “niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca. Todo de ti me aleja, como del mediodía. Eres la delirante juventud de la abeja, la embriaguez de la ola, la fuerza de la espiga” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 19). A pesar de todos estos destinos que se enfrentan a su pasión, ésta es la vencedora en su interior: “mi corazón sombrío te busca, sin embargo, y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 19).

Por su parte, Nizar ejerce un juego contrario al silencio de su amada, la precede en el silencio, y con fluidez en su juego, le exige que lo acepte. “te ruego que respetes mi silencio, puesto que es la más fuerte de mis armas, ¿Acaso, has sentido mi retórica cuando estoy callado? ¿Has sentido la grandeza de las cosas que digo cuando no digo nada?” (Qabbani, 2001: 527). Él no se preocupa por su lejanía, se la exige: “apártate un poco de la pupila de mis ojos para que distinga entre los colores, quítate de mis cinco dedos para que pueda saber el tamaño del universo” (Qabbani, 2001: 423); y con todo ello, desafía a su amada para que pueda vivir fuera del marco de su amor, “no tendrás un tiempo verdadero fuera de mi pasión, yo soy tu tiempo” (Qabbani, 2001: 512). Al mismo tiempo, cree que este amor es motivo de su felicidad y larga vida, “cuánto más crezca tu pelo, más larga será mi vida” (Qabbani, 2001: 514), y “cada vez que te veo, me desespero de mis poemas, sólo cuando estoy contigo, me desespero de mis poemas” (Qabbani, 2001: 515). El poeta vive los recuerdos con su amada, “canturreo con tus recuerdos pequeños colorados como un pájaro canturreando una canción” (Qabbani, 2001: 518), y finalmente grita igual que Pablo, declarando su amor por su amada una y otra vez: “porque te amo, sucede algo inusual en las tradiciones del cielo, los ángeles se vuelven libres de practicar el amor, Dios se casa con su amada” (Qabbani, 2001: 518).

LOS DESTINOS DEL AMOR

Neruda nos sorprende cuando la tristeza le vence finalmente, en el poema 20, *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* y en *La canción desesperada*, declarando que se encerraría por la tristeza y la escritura de sus pesares: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche. Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 20), expresando la tristeza que le vence privándole de quien ama, “mi

corazón la busca, y ella no está conmigo” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 20); el poeta chileno declara expresamente que va a dejar de escribir poemas para su amada, “y éstos sean los últimos versos que yo le escribo” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 20), por lo tanto, concluye su poemario con un poema triste que denomina “una canción desesperada”, en la que reconoce que toda la desesperación en que su amada lo había dejado: “Abandonado como los muelles en el alba. Es la hora de partir, oh, abandonado!” (Neruda, *Veinte poemas*, poema Canción desesperada). De esta manera, concluye su poemario con un chocante fragmento desesperado, decide abandonar este mundo como una expresión de su dolor, tristeza y traición, “es la hora de partir, la dura y fría hora que la noche sujeta a todo horario. El cinturón ruidoso del mar ciñe la costa” (Neruda, *Veinte poemas*, poema Canción desesperada), “es hora de partir. Oh, abandonado!” (Neruda, *Veinte poemas*, Canción desesperada).

Qabbani actúa con firmeza, rechazan cualquier deprecio en su amor, por lo que dirige a su amante una pregunta determinante: “¿Acaso, hemos llegado al punto irreversible en nuestro amor?” (Qabbani, 2001: 556), y exige a su amada que detenga la farsa del amor, que él llama matanza: “detén esta matanza, señora mía, que mis venas están todas cortadas, y mis nervios están todos rotos, tal vez, tu voz sigue siendo violeta, como lo era antes, pero – lamentablemente – no la veo, porque soy daltónico” (Qabbani, 2001: 556). Entonces, le pide que salga de su vida: “sal de mi cepillo de dientes, sal de todas mis cosas pequeñas” (Qabbani, 2001: 508), y declara que su amor por ella se acaba, “ha terminado nuestro día marítimo, te has ido, y la espuma del mar se ha mantenido arrastrándose sobre mi frente” (Qabbani, 2001: 564). El poeta concluye sus cien cartas con una trágica en la que comunica a su amada que esta será la última que le va a escribir: “esta es mi última carta, y no habrá más cartas, esta es la última nube de color gris que llueve sobre ti, no verás más la lluvia, este es el último vino en mi utensilio y más allá” (Qabbani, 2001: 571).

De esta manera, el amor para Nizar termina por rotura, preocupación y privación, igual que su concepción de la poesía, motivo de preocupación e intranquilidad para el poeta: “el viaje puede ser agotador, y puede privaros el sueño y la tranquilidad, pero ¿Quién dice que la función de la poesía es traerles a vuestros párpados el sueño, y a vuestros corazones la tranquilidad? La función de la poesía es matar la tranquilidad” (Qabbani, 1993: 230).

EL AMOR Y EL TIEMPO

En los poemas, 6, 7, 8, 9 y 10, (te recuerdo como eras en el último otoño / inclinado en las tardes / abeja blanca zumbas en mi alma / Ebrio de trementina y largos besos / hemos perdido aun este crepúsculo), el tiempo se convierte en un compañero impuesto para Pablo en su experiencia amorosa; es el que lleva los detalles, eventos,

recuerdos y dolor, y así “habita en él y no lo abandona, especialmente con respecto a los detalles con su amada” (Mustafa), por lo que le otorga una memoria persistente en todos los detalles: “te recuerdo como eras en el último otoño... Apegada a mis brazos como una enredadera” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 6); mientras que Nizar se siente desconcertado frente a su amada, que ha cambiado las fórmulas de los tiempos en su vida: “¿Por qué tachas todos los tiempos, y detienes el movimiento de las edades y asesinas en mí todas las mujeres del clan, una por una, y no me opongo?” (Qabbani, 2001: 506); este amor, para Nizar, ha cambiado completamente su tiempo, “mientras estoy sentado sobre mi equipaje, esperando el tren de los días, he olvidado el tren, he olvidado los días, y he viajado contigo para la tierra de la sorpresa” (Qabbani, 2001: 510); es un espacio amoroso imaginario similar al espacio temporal al que se ha fugado Pablo con su amor, “más allá de tus ojos ardían los crepúsculos” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 6).

Pero la soledad sigue insistiendo en Pablo, y se apodera de él en los momentos de lejanía de su amada, “inclinado en las tardes tiro mis tristes redes a tus ojos oceánicos. Allí se estira y arde en la más alta hoguera mi soledad que da vueltas los brazos como un /náufrago” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 7), por lo que cae en la extrema desesperación: “Soy el desesperado, la palabra sin ecos, el que lo perdió todo, y el que todo lo tuvo” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 8), y se rebela contra el silencio de su amada que le priva de sus palabras y su correspondencia. A pesar de todo, capta sus profundidades: “ah silenciosa! He aquí la soledad de donde estás ausente. Llueve. El viento del mar caza errantes gaviotas. El agua anda descalza por las calles mojadas... Abeja blanca, ausente, aún zumbas en mi alma. Revives en el tiempo, delgada y silenciosa. Ah, silenciosa!” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 8); y cuando se desespera del silencio de su amada, se rinde a sus pesares: “Voy, duro de pasiones, montado en mi ola única, lunar, solar, ardiente y frío, repentino” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 9), y así, se cae víctima de un doloroso autismo consigo mismo, “como un pez infinitamente pegado a mi alma rápido y lento en la energía subceleste” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 9). De esta manera, “pasó Pablo su vida promovido por la energía del amor y de su sensación de la soledad y el dolor, siendo nacido para la vida, la tierra, la poesía y la lluvia” (Faraj).

Nizar Qabbani también comparte con Pablo la experiencia de la soledad en particular, en la ausencia de la amada que, cuando se aleja, el mundo se le queda muy pequeño, “cuando te vas a la montaña, Beirut se convierte en un continente deshabitado, se convierte en una viuda” (Qabbani, 2001: 523), y sufre dolor y pérdida en la ausencia de su amada: “cada vez que viajas, me te reivindica tu perfume al igual que un niño exige el regreso de su madre, imagínate que, incluso el perfume conoce la alienación y el exilio” (Qabbani, 2001: 526). Sin embargo, Nizar no se rinde al destino

de la lejanía como Pablo, pensará en secuestrar a su amada, “se me ocurrió una vez secuestrarte a la manera de los circasianos” (Qabbani, 2001: 524); decidido a vivir con ella los rituales completos de amor: “quiero subir contigo el tren de la locura, aunque sea una sola vez ... quiero que te vistas, aunque sea por una sola vez, y me busques en la estación de la locura” (Qabbani, 2001: 525); y se rebela contra su silencio y su manera de tratar con su amor: “quien trata contigo es como el que trata con un dardo de papel ... nunca me he sentido contigo que estoy de pie sobre algo firme” (Qabbani, 2001: 529). Finalmente, Nizar decide que su amante estaría con él en contra de su voluntad y a pesar de la ausencia: “tonto soy, cuando pensaba que estaba viajando solo, en todos los aeropuertos donde bajaba, te encontraban en mi bolso de mano” (Qabbani, 2001: 531). El poeta persiste en la nada y en el amor porque, de esta manera, llena su profundidad con lo que le hace feliz, exactamente igual que la amada de Pablo que le llena el alma con su amor: “Por qué se me vendrá todo el amor de golpe cuando me siento triste, y te siento lejana?” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 10). Cuando se ve amenazado por la lejanía de su amada, le entra la sensación de pérdida y dolor, “hemos perdido aun este crepúsculo” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 10) y “se extiende su experiencia con la tristeza, convirtiéndose en pérdida de la patria, y búsqueda del camino que lo lleva a ella” (Hammour).

Vemos que el tiempo del amor para ambos poetas, Pablo y Nizar, se ha caracterizado por la circularidad, que es un rasgo tomado, en primer lugar, de la santidad. El tiempo sagrado es un tiempo circular, y viceversa, la circularidad es la que le da el estatus de inmortalidad y continuidad. El tiempo circular, que encontramos como realidad antropológica en todas las civilizaciones antiguas, es el que se basa en la posibilidad de una repetición del tiempo con la repetición de actos típicos simuladores a un primer acto sagrado; ese tiempo no se diferencia del tiempo de las leyendas de la creación, porque

las leyendas de la creación implican que la creación siempre es un hecho renovable y el tiempo circular es un biológico que el hombre primitivo considera como un contexto de las etapas diferentes de la sustancia de su vida. Los fenómenos temporales naturales, como el cambio de las estaciones, los movimientos de los planetas y otros, son considerados como evidencias de un plan imaginario similar al plan de la vida humana y la de la naturaleza, ya que es un tiempo absoluto que se puede reproducir, repetir y volver al inicio a través de los rituales, ya que practicar los viejos ritos trasciende el tiempo, sobrepasa la historia, y restaura el primer tiempo mítico, porque el tiempo circular es el de los inicios (Ajinah, 1994: 194).

El amor para ambos poetas empieza por el sentimiento, la necesidad y el deseo, luego pasa por subidas y bajadas entre la separación y el contacto, después viene la separación y, finalmente, el contacto implícito con una intención futura, incluso si el amante alega que la separación será definitiva, anunciando un nuevo inicio del amor; afirma Nizar: “y yo, a pesar de todas tus locuras y todos tus abusos anteriores, todavía

te amo, ahora estoy aquí, he venido para ponerte encima de mi hombro como una pieza pequeña y llevarte fuera” (Qabbani, 2001: 495); mientras que Pablo señala: “Una palabra entonces, una sonrisa bastan. Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 15), y discute consigo mismo la decisión de no amar, y reconoce que es probable que todavía quiera a su amada, “ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero. Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido” (Neruda, *Veinte poemas*, poema 20).

CONCLUSIÓN

Hemos comprobado a lo largo del trabajo que hay una gran similitud entre las experiencias amorosas de ambos poetas, Neruda y Qabbani, y que los dos habían sufrido mucho en su vida y habían hecho del amor un refugio donde podían descansar de los pesares de la vida. Los dos poetas crearon una figura femenina para dirigirse a ella como amada: a pesar de que ambos poetas han tenido varias experiencias amorosas reales, sus poemas no están dirigidos a una mujer concreta. Notamos también una influencia clara del poeta chileno en Nizar Qabbani en su manera de tratar a la amada. Por último, se nota que la creación literaria, en la mayoría de los casos, nace del sufrimiento y la amargura, como es el caso de Neruda y Qabbani que nos han presentado dos experiencias creativas que han tenido una gran fama a nivel internacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdul Hamid, S., Al-Fukahah wa addihk, Kuwait, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Ajinhah, M., Mausú'at asatir al-arab an al-jahiliya wa dilalatiha Enciclopedia, V. 2, 1ª ed., Beirut, Dar Al-Farabi, 1994.
- Al-Jamil, S., “El poeta Nizar Qabbani es un poeta que dibujaba su mundo y la vida con las palabras”. Nizar Qabbani. Internet. 11-11-2016. <https://www.nizariat.com/poetry.php?id=115>>.
- Al-Khitabi, M., “En el 42 aniversario de la muerte del poeta chileno Pablo Neruda voz colectiva profundamente arraigada en el patrimonio humano,” Al Quds Al Arabi, número 10.17.2015. Internet. 11-11-2016. <http://www.alquds.co.uk/?p=419967>>.
- Al-Maqaleh, A. A., “Wamadat Nizar Qabbani fi nathrihi almumausaq aljamil, en el décimo aniversario de su muerte”, Nizar Qabbani. Internet. 11-11-2016. <https://www.nizariat.com/poetry.php?id=113>>.
- Edwards, J., “El joven Neruda: Los poemas del amor compartido”, Revista Iberoamericana, n. 168-169, 1994, pp. 731-737.

- Ellis, K., "Explorando el amor: la búsqueda infructuosa en Veinte poemas de amor y una canción desesperada". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No.21-22, 1985, p.11-19.
- Faraj, M., "Wolida lilhayat wal-ard washe'r wal matar" *Revista Intelectual Radical*. 2006.
- García, G. V., "¿Modelo para armar? La fragmentación de la mujer en veinte poemas de amor y una canción desesperada", *Cuadernos de Literatura*, Bogotá (Colombia), 13 (24), enero-junio de 2008, pp.107-121.
- García Márquez, G., *Gabriel García Márquez evoca a Pablo Neruda*. Internet. 11-11-2016. <gabriel-garcia-marquez-evoca-pablo-ner>.
- Goleman, D., *Inteligencia Emocional*, traducción de Lily Jabali, Kuwait, Al-Majlis Al-Watani lil Thaqafa wal Funoon wal Adaab, 2000.
- González, Y., Yanko: "Escrupulario y resiliencia en Veinte poemas de amor y una canción desesperada de Pablo Neruda", *Revista Chilena de Literatura*, No. 76, Abril 2010, pp. 93-104.
- Guibert, R., Pablo Neruda, "The Art of Poetry No. 14", *Magazine Paris Review*, no. 51, primavera 1971. Internet. 07-11-2016. <www.theparisreview.org/interviews/.../pablo-neruda-the-art-of-poetry-no-14-pablo-ne>.
- Hammour, G., "Veinte poemas de amor y una canción desesperada: La colección más famosa del poeta chileno Pablo Neruda", *Revista literaria Almusafir*. 2016
- Hamas, M., "El poeta y diplomático enamorado", *Revista Atargatis*. 2016.
- Ibrahim, N., "Al-Mufaraqah", *Revista Fusul*, Tomo, 7, No. 3-4, El Cairo, Egipto, 1987.
- Ibrahim, Z., *Saicolojiyat alfukahah wa aldihk*, Kuwait, Al-Majlis Al-Watani lil Thaqafa wal Funoon wal Adaab, 2003.
- Lozada, A., "Rodeada está de ausencia: la amada crepuscular de Veinte poemas de amor y una canción desesperada", en K. L. Levy y K. Ellis (eds.). *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Toronto, Universidad de Toronto, 1970, pp. 239-48.
- Lu'Lu'a, A. W., *Mausu'at almustalah alnaqdi*, V 4, Beirut, Al-Muassasah Al-Arabiya lil-Dirasat wa Al-Nasher, 1993.
- Mustafa, M., "Istaiqada Pablo Neruda", *Jihat Al-Shi'r*. Internet. 03-11-2016. <http://www.jehat.com/ar/Sha3er/Pages/bablow.aspx>.
- Neruda, P., *Antología poética*, Córdoba, Argentina, Ediciones del Sur, 2003.
- Neruda, P., *Confieso que he vivido*, Barcelona, ed. Seix Barral, 1974.
- Neruda, P., *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Internet. 05-11-2016. <http://LeLibros.org/>.

- Qabbani, N., *Al-A'mal al-shi'riya al-kamila*, Diwan "Cien cartas de amor, Beirut / París, Manshurat Nizar Qabbani, 2001.
- Rashed, R., "21 poema de Neruda poema: Oscura es la noche del mundo sin ti", *Qaba Qawsein*, 30 de junio de 2014.
- Sánchez, L. A., "El secreto amor de Neruda", *Revista Iberoamericana*, Estudios, Madrid-Lima-Santiago abril-junio de 1975, pp. 19-29.
- Schoff, F., *De la vanguardia a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*, Santiago, Lom, 2000.
- Suleiman, S., "Memoria de Nizar Qabbani, el poeta de los amantes", De Nizar Qabbani. Internet. 02-11-2016. <https://www.nizariat.com/poetry.php?id=571>

MARIE DE GOURNAY Y RITA LEVI-MONTALCINI: LA QUERRELLA DE LAS MUJERES EN UN TIEMPO DE CAMBIOS

MARIE DE GOURNAY AND RITA LEVI-MONTALCINI: THE WOMEN'S QUARREL IN A TIME OF CHANGE

María Elena Ojea Fernández
UNED - Ourense

RESUMEN:

El propósito de este trabajo es subrayar la búsqueda de la identidad femenina a través de dos pensadoras que, separadas en el tiempo, coincidieron tanto en su lucha contra la misoginia de la ideología patriarcal, como en los métodos para expresar sus ideas. Marie de Gournay y Rita Levi-Montalcini parten de la genealogía femenina para entender el presente y proyectar el futuro. Ambas creyeron en la necesidad de transformar las superestructuras de la sociedad para potenciar la voz y la inteligencia de las mujeres. Y lo hicieron alejándose del dogmatismo, con coherencia, apelando al raciocinio y a la libertad interpretativa.

PALABRAS CLAVES:

memoria, educación, igualdad, escritura, pensamiento

ABSTRACT:

The purpose of this paper is to underline the search for female identity through two thinkers separated in time, but in agreement in their struggle against patriarchal ideology, and mainly, on the method to express their thinking and their concept of feminine ancestor. Marie de Gournay and Rita Levi-Montalcini start from the female genealogy to understand the past and to project the future. Both of them believed in the necessity to transform the superstructures of society to enhance the intellectual capacity of women. And they did it because they were consistent with their ideas, moved away from dogmatism and called upon to reason and to interpretative freedom.

KEY WORD:

memory, education, equality, writing, thinking

INTRODUCCIÓN

Marie de Gournay (1565-1645) fue una pensadora francesa que defendió los derechos de la mujer y su dignidad humana. Su fama de erudita en sus múltiples facetas de ensayista, literata y traductora hizo que ya en vida fuese considerada una mujer extraordinaria, hecho que no impidió que sus detractores la desacreditaran por denunciar públicamente la sumisión de su sexo. La aguda inteligencia de esta autora no solo abrió un nuevo horizonte en el debate acerca de la valía intelectual de las damas, sino que sus *Escritos sobre la igualdad y en defensa de las mujeres* (1622), inician un cambio histórico que influirá en las diferentes maneras en que se va a reelaborar la idea de la igualdad de los sexos.

Rita Levi-Montalcini (1909-2012) fue una científica italiana, premio Nobel de Medicina en 1986 y testigo privilegiado de los grandes acontecimientos del siglo XX. Hija de una familia judía de clase media, comenzó sus investigaciones en un laboratorio instalado en su casa, una vez que las leyes raciales de Mussolini la obligaron a dejar la Universidad. Después de la II Guerra Mundial fue invitada por la Washington University de St. Louis, donde permaneció cerca de treinta años. En 1961 fundó en Roma el Laboratorio de Biología Celular, institución que dirigió hasta 1979. En 1986 recibió el premio Nobel por su descubrimiento del factor del crecimiento nervioso. El 1 de agosto de 2001 fue nombrada senadora vitalicia por el presidente Carlo Azeglio Ciampi. Levi-Montalcini no solo ha destacado como científica sino también como humanista y feminista. De entre los muchos libros que escribió, hemos escogido *Tiempo de cambios*, y *Las pioneras* porque aquí es donde emerge la científica que reflexiona acerca de la supervivencia de la especie humana y la pensadora que exige para la mujer un papel protagonista en la gestión del planeta.

Levi-Montalcini subrayaba en los albores del III milenio que la humanidad se enfrentaba a dos retos fundamentales: el primero tenía que ver con la supervivencia del ser humano; el segundo, y no menos importante, hacía referencia a la mejora de la calidad de vida sin distinción de sexo, condición social o grupo étnico. La doctora opinaba que era necesario revisar los sistemas educativos y dar paso a los jóvenes (de ambos sexos) y a las mujeres en general: "Al ámbito femenino del género humano le ha llegado el momento de asumir un papel protagonista en la gestión del planeta Tierra, algo que se le ha negado durante milenios" (Levi-Montalcini, 2005: 11). Se preguntaba por qué ni el sistema autoritario ni el permisivo habían dado los frutos esperados y albergaba la esperanza de que un nuevo sistema educativo basado en el desarrollo cognitivo impulsara un cambio (revolucionario) en las "relaciones entre las viejas y las nuevas generaciones" (Levi-Montalcini, 2005: 13). Nuestra científica creía que la capacidad de raciocinio del ser humano le permitiría adquirir la sabiduría necesaria

para salir adelante. Las dos autoras fueron capaces de entrever que el origen de todas las injusticias sociales residía en el desprecio a la educación. Si la propuesta de Gournay al conflicto de los sexos tenía la pretensión de acabar con la polaridad superioridad/inferioridad que sostenía la dialéctica dominación/sumisión (Gournay, 2014: 40), la doctora italiana indicó que la presencia de la mujer en la cultura y en la ciencia era vital, pues las necesidades reales del ser humano necesitan del conocimiento de ambos sexos. Tanto Mademoiselle de Gournay como Rita Levi-Montalcini probaron que las mujeres habían brillado en todos los campos “donde han puesto su afán”, como señalaba Ariosto en su *Orlando furioso* (Levi-Montalcini, 2005: 55). Este trabajo pretende reivindicar la originalidad de dos personalidades excepcionales, que, uniendo su labor intelectual a su condición de mujeres, nunca cesaron de subrayar que la facultad de raciocinio no estaba ligada al sexo, antes bien, constituía un privilegio del ser humano.

LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA FEMENINA

Para Levi-Montalcini, el desprecio sufrido por innumerables generaciones de mujeres, más que una carga, constituía el acicate para reclamar lo que siempre se les había negado. En su libro *Las pioneras* (2011), escrito en colaboración con su mano derecha Giuseppina Tripodi, rinde homenaje a la sabiduría femenina a través de una larga lista de mujeres que despuntaron en todas las disciplinas del saber. A su juicio, las antepasadas, no son quienes nacieron antes, sino quienes “destacaron en el desarrollo científico, tecnológico y cultural (Levi-Montalcini, 2011: 7). También Marie de Gournay subraya la aportación que a la historia del pensamiento hicieron personalidades como Hipatia, Temistoclea (hermana de Pitágoras), Cornelia, la madre de los Gracos o Arete, que en Atenas llegó a ocupar la cátedra que su padre, el filósofo Aristipo, había dejado vacante (Gournay 2014: 90). En todas ella sobresale la elocuencia, la rectitud y la seriedad, virtudes que también celebra Christine de Pizan en *La ciudad de las damas*. Y es que la recuperación de la memoria femenina es fundamental para rebatir y dismantelar la hegemonía masculina, pues “la pérdida de las memorias colectivas, de miríadas de historias sobre el pasado ha contribuido enormemente a la vigente subordinación de las mujeres” (Offen 2015, 49), indicaba Susan Straford Friedman. El esfuerzo de Gournay por exigir respeto para aquellas que a pesar de su sabiduría fueron excluidas de la historia oficial, se verá reflejado siglos después en la incuestionable lista de mujeres notables de Levi-Montalcini, para quien la escasa contribución de la mujer a ciertas áreas del conocimiento no se debía a ningún “dimorfismo sexual de las estructuras cerebrales”, sino a que el acceso a los estudios superiores ha sido privilegio absoluto del hombre y no al revés (Levi-Montalcini 2005: 53).

Marie de Gournay reflexiona en su obra acerca de la injusta ortodoxia político-religiosa que relegaba jurídicamente a la mujer en la familia y en la sociedad. Ella

misma, aunque gozó de cierta estima en su época, fue rápidamente silenciada, como si desde los centros de poder no interesara mantener viva la memoria de las mujeres sabias. En sus trabajos se observa la fuerza crítica de quien –como Pizan antes– ha visto cercenada su voz y su dignidad. Las citas, ejemplos y proverbios, tanto de la Antigüedad como de la tradición cristiana, ofrecen –en palabras de Montserrat Cabré y Esther Rubio– una “significativa y olvidada aportación a la historia del pensamiento en Occidente” (2014:78). La larga nómina de mujeres que da lustre a sus escritos es un ejemplo de que la memoria femenina existe y es esplendorosa. Como siglos después reconocía Levi-Montalcini, la desigual aportación de hombres y mujeres a la historia del pensamiento solo se debe a la implacable ortodoxia de la sociedad patriarcal.

En realidad, a lo largo de la historia y hasta la época actual la mujer ha contribuido al desarrollo científico en la misma medida que el hombre, aunque ha desempeñado, además, el papel de mujer y de madre. [...]

Las personalidades femeninas que se contemplan en el presente ensayo confirman que las capacidades intelectuales no son monopolio del sexo masculino. En la mujer prevalece, además, una capacidad innata de adaptarse a las condiciones ambientales.

Las escasas mujeres que lograron abrirse camino en las ciencias experimentales, como en las matemáticas, la física o la astronomía, pertenecían a una élite sociocultural que podía contar con el apoyo de tutores particulares. (Levi-Montalcini, 2011: 8)

Gournay siempre denunció que, si las damas no alcanzaban la excelencia, se debía a una deliberada y deficiente instrucción que de forma perversa había impedido su progreso y su bienestar.

Y en consecuencia, ¿por qué una formación en los asuntos públicos y en las letras igual a la de los hombres, no podría colmar la distancia que, por lo común, separa el conocimiento que ellos y ellas poseen? [...] ¿Por qué, entonces, una adecuada formación no podría, en verdad, llegar a salvar la distancia que se observa entre las mentes de los hombres y las mujeres, cuando es evidente– a la vista del ejemplo que acabo de alegar– que quienes proceden de linajes inferiores superan a los mejores, única y simplemente a fuerza de conversar y de involucrarse en los asuntos de este mundo? (Gournay, 2014: 93).

Apela la erudita francesa a la autoridad de Plutarco y de Séneca para demostrar que la naturaleza dotó a hombres y a mujeres de las mismas virtudes:

Plutarco, en el opúsculo *Virtudes de mujeres*, sostiene que la virtud del hombre y de la mujer son una misma cosa. Por otra parte, Séneca en sus *Consolaciones* manifiesta que

es preciso creer que la naturaleza no ha tratado ingratamente a las mujeres, ni ha restringido o limitado sus virtudes ni su inteligencia más que las virtudes e

inteligencia de los hombres; al contrario, las ha dotado de igual vigor y facultades semejantes para cualquier cosa honesta y loable. [...]
 ¿No es esta una manera de ponerlas en pie de igualdad con los hombres individualmente y de confesar su temor a equivocarse por no hacerlo de modo general, aunque bien puede basar su restricción en la pobre y desgraciada manera en la que se cría a este sexo? (Gournay, 2014: 93-94).

Gournay y Levi-Montalcini responsabilizaron a la sociedad patriarcal del desprecio a la inteligencia y a la virtud de las mujeres. Sin embargo, no por ello podemos hablar (en el caso de Gournay) de feminismo militante, porque como tal, el feminismo es un movimiento moderno que explora la igualdad a través del activismo organizado, como si de una lucha de clases se tratara. A este respecto, Simone de Beauvoir consideraba que la mujer no tenía “pasado ni historia y tampoco solidaridad” (Offen, 2015: 45). Lo mismo parece entender Amorós cuando observa que el feminismo habla a la igualdad universal de todos los seres humanos, aplicada esta sin distinción de raza o sexo. Defiende, además, que obras como *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan, responden al género del memorial de agravios, esto es, mera denuncia de situaciones específicas sin un proyecto claro (Amorós, 2000: 67). Pero lo cierto es que el *Libro* de la filósofa franco-italiana es pieza clave en la resistencia frente al patriarcado, como significativos son los ejemplos de *Agravio de damas*, *Igualdad de hombres y mujeres* de Gournay o *Las pioneras* de Levi-Montalcini. Por lo tanto, sacar a la luz la memoria enterrada es un deber parar reconstruir “debates y controversias largo tiempo olvidados que han conformado de forma profunda la historia de las mujeres y los hombres” (Offen, 2015: 46). No es nuestra intención hacer un estudio sobre el feminismo como movimiento político, porque como bien señala Offen, sus partidarias no pretendían tomar el poder sino compartirlo (p. 47). En realidad, tanto Gournay como Levi-Montalcini buscaban la reparación de afrentas e intentaban convencer a los hombres, sobre todo, a los varones doctos, de la urgencia de transformar las leyes para permitir el equilibrio de los sexos en la sociedad.

Levi-Montalcini creía a inicios del siglo XXI que el ser humano vivía una etapa en la que lo prioritario era un cambio radical en la forma y en el modo de vivir. Tal vez con algo de optimismo opinaba que las mujeres, una vez investidas de mando, serían capaces de gestionar mejor el poder que los hombres:

A pesar de las dudas que puede suscitar el ejemplo de la que fue primera ministra británica, hay razones para pensar que, si no están motivadas por la avidez de poder, las mujeres sabrán hacer de él un uso menos cínico y desaprensivo que los políticos de profesión. (Levi-Montalcini, 2005: 69)

Mucho antes, la pensadora francesa alababa las excelencias del género femenino al señalar que:

Si no quiero referirme a los hechos privados es por miedo a que, al hacerlo, pudiera parecer que son meras manifestaciones que emanan, a borbotones, de un excesivo vigor personal, en lugar de ser considerados dones y excelencias del sexo femenino. No obstante, el hecho de Judit merece un lugar aquí, pues es bien que su propósito –procediendo del corazón de una joven mujer entre tantos hombres faltos de corazón, en una situación de tal necesidad y con una empresa tan difícil como favorecer la salvación de un pueblo y de una ciudad fieles a Dios –parece ser un favor inspirado por prerrogativa divina, una gracia especial concedida a las mujeres, más que un acto meramente humano y voluntario. Como también parece serlo el de la doncella de Orléans, pues en él concurrieron similares circunstancias, aunque el suyo resultó ser, por su alcance, de mayor utilidad, pues logró la salvación de un gran reino y de su príncipe. (Gournay, 2014: 104)

El uso que la mujer puede hacer del poder ya se vislumbra en la obra de Christine de Pizan, para quien, llegada la ocasión, una mujer pierde “todo miedo femenino” y es capaz de tomar las armas, encabezar un ejército y lograr la victoria (Pizan, 1995: 61). No haríamos de más, si nos parásemos a pensar en esa cualidad especial que hizo posible la creación del eterno femenino, una imagen de marca surgida en la génesis de la Modernidad que Gournay (vid. cita anterior) y Levi-Montalcini Gournay parecen apreciar:

Si las mujeres jóvenes, como sus antepasadas, procedentes de todas las clases sociales y pertenecientes a diferentes etnias lograran unirse de forma compacta por encima de las ideologías políticas o de las naciones, cabría esperar, por la fuerza de su número y la bondad de su causa, que serían capaces de enfrentarse a las amenazas que hoy se ciernen sobre la humanidad. (Levi-Montalcini, 2005: 72)

El desequilibrio de poder entre los sexos generó una serie de transformaciones que fueron convenientemente institucionalizadas en el orden simbólico y que llevaron a la construcción de la feminidad a partir de premisas recibidas. Así, por ejemplo, Karen Offen sostiene que el feminismo no había aspirado a la autoridad por derecho propio, sino a cambiar las sociedades a mejor ejerciendo lo que “la teórica política Kathleen Jones ha denominado desde entonces como autoridad *compasiva*” (Offen, 2015: 47). Es esta quizá la lógica de fondo que engendra los procesos históricos o sociales que afectan a las mujeres: la de creer como Gournay en la existencia de una gracia especial concedida al género femenino o la de pensar, como Levi-Montalcini, que la bondad de una causa motivaría en la mujer su natural disposición al bien. Julia Varela entiende estas circunstancias de modo distinto, porque “el hecho de ‘ser mujer’ no implica que de forma espontánea surjan lazos de solidaridad y de fraternidad, dado que las relaciones de poder no son ajenas a los grupos de mujeres, ni a los grupos en que estas se integran” (Varela, 1997: 231).

EDUCACIÓN EN IGUALDAD

Rita Levi-Montalcini mantenía que el remedio más eficaz contra los estereotipos pasaba por instruir por igual a los individuos de ambos sexos. También era consciente de la necesidad de destruir dos fetiches: el de la belleza en las mujeres y el de la agresividad, entendida como marca de supremacía, en los hombres. La científica estaba convencida de que el género humano “vive la crisis más grave de su historia” y esa crisis “solo podrá solucionarse si la mujer ejerce unos derechos que se le han negado desde los albores de la civilización” (Levi-Montalcini, 2005: 44).

La obligación de educar a la mujer ha sido la gran reivindicación de las pensadoras en todas las épocas. Ciertamente hubo momentos de gloria y estímulo como la concesión a Laura Bassi en 1732 del título de doctor en filosofía por la Universidad de Bolonia, pero fue un hecho aislado. Por lo general, en lo concerniente a la educación de las mujeres, lo que prevaleció fueron los dictámenes oficiales que exigían preparar a las niñas para ser buenas esposas y buenas madres, útiles, por encima de todo, para “servir a los hombres”, como aconsejaba Rousseau (Offen, 2015: 83). La ideología dominante no pretendía que una mujer pensara por sí misma o tuviera criterio propio. Una mujer tenía que actuar al dictado de las normas que para ella construía una sociedad interesada en mantenerla sujeta y en perpetua minoría de edad. En este orden de cosas, cobra especial relevancia el juicio de Levi-Montalcini de que la solución no consiste en aprovechar el inutilizado intelecto de las mujeres, sino en devolverle “el sentido de la dignidad de ser pensante y responsable de sus actos” (Levi-Montalcini, 2005: 44). En otras palabras, no puede haber igualdad sin respeto. Y eso mismo lo demandaba Gournay cuando se refería a la explícita mala educación que recibía el sexo femenino, única causa de que su grado de excelencia no brillase con la frecuencia debida: “Y en consecuencia, ¿por qué una formación en los asuntos públicos y en las letras igual a la de los hombres, no podría colmar la distancia que, por lo común, separa el conocimiento que ellos y ellas poseen?” (Gournay, 2014: 93). La gran humanista cita a ilustres pensadores como San Jerónimo para demostrar que a las mujeres se les debe permitir el acceso a todas las ciencias, porque su actitud, excelencia y disposición para desempeñar cualquier oficio es encomiable. Las diferencias intelectuales si existen, residen en el nulo apoyo que reciben las féminas, pues, como ya criticaba Pizan: “si la costumbre fuera mandar a las niñas a la escuela y enseñarles las ciencias con métodos, como se hace con los niños, aprenderían y entenderían las dificultades y sutilezas de todas las artes y ciencias tan bien como ellos” (Pizan, 1995: 63).

Cuando las mujeres toman posiciones, contra ellas se desencadena una campaña de descrédito, cuando las mujeres reniegan de la obediencia y de la sumisión, la ideología dominante intensifica las ofensas. Levi-Montalcini relataba cómo en Estados Unidos,

durante el siglo XIX, las activistas y afiliadas al Movimiento Cuáquero aparecían en público con el atuendo monacal que las protegía de los insultos de la prensa, pero no de los ataques de la Iglesia, que “veía en el movimiento un desafío abierto a los conceptos tradicionales de obediencia y sumisión de la mujer” (Levi-Montalcini, 2005: 48). Y es que el patriarcado se adapta a todos los regímenes. Pensemos en los jerarcas de la Rusia soviética, que tildaron a Engels de irresponsable burgués porque creía que la inferioridad legal de la mujer no era “la causa, sino la consecuencia del patriarcado” (Levi-Montalcini, 2005: 50). Mientras, una ideología moralista, basada en la glorificación de la masculinidad, en los elogios militares o en la educación represiva se erigía como pilar de la socialización del Estado (Levi-Montalcini, 2005: 50). La celebración de la fortaleza física ha sido el germen de la desigualdad, pues durante milenios impidió a las mujeres el acceso al conocimiento. Gournay escribía que la fuerza física era una virtud tan baja que solo las bestias la poseen en mayor medida que el hombre (Gournay, 2014: 98) y Levi-Montalcini consideraba que la mujer estaba destruida porque el hombre imponía su poder por la fuerza y “con la fuerza física puedes ser maletero, pero no un genio” (El país, 2009: 9).

El orden dominante siempre receló del sexo femenino y ese recelo se advierte en la obstinación por controlar sus actitudes, sus valores, sus emociones y por mantener inalterable la misma estructura durante siglos. Gournay y Levi-Montalcini sabían que eran las condiciones ambientales las responsables de la presunta inferioridad de la mujer y no su intelecto. La ausencia de las féminas en la historia del pensamiento es culpa de la tradición, que como apuntaba Wu Chien-Shiung, “tiene el privilegio de no ser punible ni enjuiciable” (Levi-Montalcini, 2005: 56). El patriarcado nunca toleró que se cuestionaran sus superestructuras e hizo cuanto pudo por aniquilar las aspiraciones femeninas. Por si fuera poco, el desprecio de muchos sabios contribuyó a que las mujeres llegaran a desconfiar de sus propias capacidades intelectuales¹.

Levi-Montalcini creía esencial para el futuro de la humanidad que las mujeres exigieran más protagonismo en la vida pública. Cuando se refiere a las antepasadas ilustres, admira a quienes fueron capaces de dejar su impronta en la historia del conocimiento. Todo un logro si pensamos que el orden dominante silenciaba sus estudios y ridiculizaba sus aportaciones. Recordemos a Laura Bassi, –la primera mujer que ejerció en Italia como profesora universitaria– considerada “un fenómeno que atraía al público más que una científica excepcional”, o el caso de Nicole-Reine Lepaute, de cuyos logros se apropiaron otros científicos (Levi-Montalcini, 2011: 41).

1 Gournay se defiende en *Apología de la que escribe* (1626) contra quienes la calumnian y la ridiculizan. La autora desea reconstruir su imagen pública difamada por los hombres ilustres que consideraban que las mujeres eruditas eran unas “descerebradas” (Gournay, 2014: 133). Otro ilustre, Sigmund Freud, estaba convencido de la inferioridad natural de la mujer, a quien consideraba enemiga de la inteligencia y la cultura (Levi-Montalcini, 2005: 52).

Hoy como ayer, la mujer que posee cultura encuentra el camino lleno de obstáculos, pero es precisamente eso, la cultura y la instrucción lo que la librarán del fanatismo. El orden patriarcal siempre quiso a la mujer apartada del mundo, encerrada y en perpetuo silencio. Su ideología, entre egoísta y tenebrosa, se sintetiza en la frase del Papa Pío X: “Que nos guste, que se calle, que se quede en casa” (Levi-Montalcini, 2005: 45). La educación es lo que garantiza la emancipación y la independencia, además de ser clave para el progreso de un país. Si Christine de Pizan ideó en el siglo XV un recinto fortificado donde primaba la solidaridad femenina, siglos más tarde, Levi-Montalcini hizo lo propio al pretender “una red internacional de solidaridad femenina” cuyo objetivo sería fomentar y permitir a las mujeres de países subdesarrollados el acceso a los estudios superiores (Levi-Montalcini, 2005: 62). La científica italiana consideraba prioritario la creación de mecanismos que ayudaran a las mujeres a enfrentarse a las dificultades, dado que el camino para recuperar la dignidad y el respeto sigue siendo arduo: “Las mujeres de todo el mundo están recuperando la voz para expresar su angustia, su dolor y su rabia por la violencia de tantos ultrajes, que van desde el incesto hasta la violación, pasando por la prostitución forzosa, la mutilación genital, la pornografía y la violencia entre las cuatro paredes domésticas” (Levi-Montalcini, 2005: 64)

Pasan los siglos, y a pesar de los avances notorios –en Occidente, sobre todo–, los prejuicios van y vienen. El patriarcado es resistente y ante sus ataques solo cabe defenderse en recintos como *La ciudad de las damas*, espacios utópicos donde reina la sabiduría y donde la mujer puede dejar su huella. En estos lugares de acogida, el patriarcado siempre se ha resistido a “ver” la creación de la mujer. Nunca consideró necesario entrar respetando y escuchando, de forma sigilosa, como el que penetra en casa ajena. Si lo hizo, fue destruyendo e imponiendo su ley, como “los batallones de soldados que entran en las casas de los civiles en tiempos de guerra. Pero a eso se le llama anexión, confiscación o robo, no visita” (López, 2011: 139).

Desperdiciar el potencial intelectual de la mitad de la humanidad es una temeridad contra la que alerta Levi-Montalcini. Su olfato científico subraya los peligros a los que se enfrenta el hombre en los albores del siglo XXI, de ahí la necesidad de contar con la inteligencia femenina para contrarrestarlos. Porque no existe justicia social ni igualdad auténtica si se excluye a las mujeres.

SUBJETIVIDAD FEMENINA

Cuando Rita Levi-Montalcini señalaba que las mujeres estaban recuperando la voz, tenía en mente la imagen simbólica que durante siglos transmitió el patriarcado, es decir, la de una mujer callada y taciturna, dado que la “logorrea de las mujeres –flaca compensación a su falta de poder–, desesperaba a los hombres” (Borin, 2000: 264). Era

consciente que la negativa a que una mujer utilizara la palabra equivalía a considerarla menor de edad y, por consiguiente, no apta para trabajos de índole intelectual. También observaba que a estas alturas la incorporación de las féminas a las “a las altas esferas sociales y su plena implicación, son imperativas para un nuevo orden mundial” (Levi-Montalcini, 2005: 72). Siglos atrás, Marie de Gournay no ocultaba su malestar por culpa de los mediocres que la ridiculizaban con la consabida frase: “Es una mujer la que habla” (Gournay, 2014: 112). Todo esto evoca la dificultad del orden simbólico a la hora de entender el sexo femenino. Freud, por ejemplo, reconocía tras treinta años de estudio que “no había logrado comprender a la mujer ni lo que esta deseaba” (Levi-Montalcini, 2005: 52). Por lo que concierne a la autora francesa, sabemos que no buscaba la mirada paternalista del otro ni era una tranquila naturaleza muerta. Estaba deseosa de poder destacar (Gournay, 2014: 140), de relacionarse intelectual y afectivamente y, para ello, necesitaba hacer uso de la palabra. La pretensión de tener visibilidad y de trascender a la historia de los anales de la erudición es lo que la convierte en pionera, no solo de la igualdad entre hombres y mujeres, sino también del derecho que tienen las mujeres a intervenir y a cambiar la sociedad. En cuanto a Levi-Montalcini, ese derecho siempre lo exigió sin ambages: “participar, en igual medida que los pertenecientes al otro sexo, en los más altos cargos gubernamentales” (Levi-Montalcini, 2005: 69).

Marie de Gournay y Rita Levi-Montalcini vivieron tiempos agitados. Ambas vislumbraron la necesidad de un cambio básico que afectara en profundidad a las relaciones humanas. Eran conscientes de las dificultades, porque la mujer había interiorizado durante milenios la subordinación e incluso la auto-marginación. Nunca será posible el bienestar social completo, si el varón oprime y desprecia a la mujer, pero tampoco si la mujer consiente en ser oprimida. Y ahí es donde radica el problema de la subjetividad femenina, sentimiento incontrolable, que a veces se confabula para negar la estima a otras mujeres:

Ciertas mujeres, bellas en su juventud, con el fin de lisonjear el favor de los grandes, se han aliado para dedicarse, entre otras cosas, a ensartar cuentos sobre mi pretendido boato, hasta un punto que me ha contrariado mucho, porque son mujeres que no han esperado a tener una necesidad semejante a la mía para buscar quien se la financiara y no han tenido reparos en aceptar riquezas de los hombres, vergonzosamente requeridas.
(Gournay, 2014: 139)

Durante mucho tiempo, aquellas que utilizaban el espacio público, lo hacían adaptando y reproduciendo el mito de los orígenes paternos, pues no debemos olvidar que una mujer no existía como sujeto histórico: “Según la ideología genérico-sexual, la vida de la mujer es una no-historia, pues la mujer ideal, a diferencia del hombre, no construye su vida en torno a la vida pública y desde ese punto de vista, la mujer no tiene un yo autobiográfico en el mismo sentido que el hombre” (Loureiro, 1993: 37).

Marie de Gournay y Rita Levi-Montalcini quebrantan la superioridad de la ideología patriarcal al incidir en el derecho natural de las féminas a ocupar su propio espacio. La mujer, que vivía marginada frente al sistema, que ocupaba una posición de otredad, se atreve ahora a desempeñar un papel central. Todo ello supone desmontar las imágenes que sobre ella se crearon, porque la mujer estuvo siempre sujeta a un poder que dibujaba su propio yo, y ese poder actuaba como “una forma de guía, de ‘gobierno’ de la conducta” (Loureiro, 1993: 44).

La agresividad de la ideología dominante se sostiene a partir de una serie de factores culturales, que transmitidos de generación en generación, resultan muy difíciles de vencer. Hoy como ayer, el acceso a la instrucción, puede arrojar un rayo de luz a la emancipación femenina y a la ansiada igualdad, en lugares y culturas donde priman los controvertidos “genes egoístas” del genetista Dawkins, –responsables al parecer de la supervivencia– (Levi_Montalcini, 2005: 106).

Gournay y Levi-Montalcini entendieron que la individualidad femenina debe encontrar su camino y reivindicarse en todos los órdenes, solo así serían posibles los profundos cambios que la sociedad necesita. Las dos pensadoras toman conciencia de su propia identidad cuando hacen uso del poder de la memoria como fuerza que sostiene la herencia. Gournay sabía que el acceso de las mujeres al poder habría de ir precedido de una transformación radical en la forma de pensar. Levi-Montalcini defendía que si la mujer quería progresar, tenía que aprovechar su potencial. Solo una decidida voluntad de renovación conduciría a ese tiempo nuevo que la pensadora italiana tanto auspiciaba en los albores del nuevo milenio.

CONCLUSIÓN

Por medio del mecanismo activo de la memoria, Marie de Gournay estudia una identidad biográfica para sí misma y para las mujeres en general. Sus quejas y reivindicaciones pasan por interrogarse sobre el pasado y explorar sus orígenes, lo que le permite ubicarse en el presente y darle una explicación. Como antes Christine de Pizan y como después tantas otras (entre ellas Rita Levi-Montalcini), utiliza el recuerdo para ir al encuentro de su individualidad. Las pioneras de la ciencia de las que alardea Levi-Montalcini o las mujeres notables a las que Gournay recurre con frecuencia, son el resultado de la búsqueda de una especificidad nueva en quienes, con frecuencia, no se ven a sí mismas exclusivamente como algo único, sino que “exploran a menudo su sentido de identidad colectiva con otras mujeres, aspecto de la identidad que se da en tensión con un sentido de su propia singularidad” (Loureiro, 1993: 41). A través de la memoria, esto es del reconocimiento del pasado, las mujeres se presentan como individuos reales y diversos que solicitan entrar de lleno en las relaciones de poder con el otro. Ciertamente es, que el poder nunca suprime del todo la violencia y, en

ese sentido, Levi-Montalcini era partidaria de la cooperación para salvar la especie, aunque también recalca la capacidad de superación de la mujer en situaciones de emergencia (Levi-Montalcini, 2005: 70). Así pues, y en consonancia con una naturaleza que definía como no agresiva, juzgaba imprescindible la implicación global de las féminas para “prevenir e impedir desastres terribles” (Levi-Montalcini, 2005: 70).

Tanto la tradición secular pagana como la cristiana mantenían que si las mujeres querían hacerse visibles en la sociedad, y por tanto en la historia, tenían que mudar la piel, ser hombres; es decir, convertirse en una especie de ser inclasificable, por cuanto marginal, “que era menos peligroso para el orden patriarcal que un modelo de género nuevo” (Holgura, 1993: 264). Gournay y Levi-Montalcini fueron plenamente conscientes del papel que las mujeres debían desempeñar en la sociedad, un rol distintivo y crucial para el desarrollo y supervivencia de la misma. A pesar de ello, el género femenino está lejos del haber vencido todos los escollos. Tal vez por ello, como reflejaba Christine de Pizan, hoy como ayer, las mujeres precisan de un “espacio” que les permita hacer frente al patriarcado. De viles ataques es ejemplo Marie de Gournay, que sufrió el vilipendio en su tiempo y cuya memoria sería ultrajada siglos después, cuando se la seguía considerando la solterona vieja y pobre que vivía rodeada de gatos y libros de brujería (Gleichauf, 2010: 50). Todavía en 2004, el género femenino tuvo que soportar que la *Carta a los obispos de la Iglesia católica sobre la colaboración del hombre y la mujer en la Iglesia y el mundo* celebrara que la mujer había sido hecha más para el hombre que para sí misma (Forcades, 2011: 39).

Gournay y Levi-Montalcini centraron su discurso en abrir nuevas vías para la igualdad entre hombres y mujeres. Las dos fueron testigos privilegiados de conflictos religiosos, sociales y políticos. Marie Le Jars fue una polifacética erudita. Rita Levi-Montalcini, una científica que unió ciencia y feminismo. Ambas lucharon para que se escuchara la palabra femenina desafiando las costumbres y las conveniencias. Los textos de Gournay, en los que culpa de la subordinación femenina a los hábitos y a las costumbres del orden patriarcal, tienen un fuerte contenido político. Y el hecho de que Levi-Montalcini creara una fundación en apoyo de las mujeres africanas, y reclamara (una vez más) en los albores del III milenio la necesidad de una mayor igualdad en el acceso al saber, confirma la antigua e inquebrantable resistencia del patriarcado. Gournay y Levi-Montalcini potenciaron la inteligencia y la voz de la mujer con coherencia, lejos de cualquier dogmatismo, apelando siempre a la razón y a la libertad interpretativa. Fueron dos personalidades que abordaron cuestiones relacionadas con la valía moral, intelectual y política de las féminas, con su naturaleza, con los beneficios que estas han aportado a la humanidad y con los que aportarían (Levi-Montalcini) si el hombre superara su discurso misógino y respaldara la plena igualdad. Ambas asimilaron el modelo de la *auctoritas* femenina demostrando que la

mujer no era un mero copista que reproducía “prototipos previamente inventados” (García Negro, 2010: 42), sino un ser dotado de inteligencia suficiente para crear escuela. Gournay reivindicó la originalidad creadora y Levi-Montalcini advirtió que sin la aportación intelectual del ámbito femenino, el *Homo sapiens* no sería capaz de afrontar los peligros que le acechan.

Marie de Gournay y Rita Levi-Montalcini redefinen la conducta humana y subrayan que las maneras femenina y masculina de ver el mundo han de ser complementarias y no excluyentes. Critican la superioridad masculina y sus métodos de desautorización. A fin de cuentas, si la Querrela sigue viva se debe a la injusticia, al egocentrismo masculino y a su individualismo narcisista y deificado. No dudamos de que el pensamiento y la obra de estas autoras ofrece un mosaico genuino y valioso de *auctoritas* femenina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, C., *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 2000, 2ª edición.
- Borin, F., “Imágenes de mujeres” en *Historia de las mujeres 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, G. Duby y M. Perrot (eds.), Madrid, Taurus, 2000, pp. 247-277.
- Forcades i Vila, T., *La teología feminista en la historia*, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2011.
- García Negro, M. P., *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 2010.
- Gleichauf, I., *Mujeres filósofas en la historia. Desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*, Barcelona, Icaria, 2010.
- Gournay, María de, *Escritos sobre la igualdad y en defensa de las mujeres*, M. Cabré i Paret y E. Rubio Herráez (eds.), Madrid, CSIC, 2014.
- Holguera Fanega, A., “Christine de Pizan: la autobiografía femenina en la Edad Media”, J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Claret (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 1993, pp. 259-265.
- Levi-Montalcini, R., *Tiempo de cambios*, Barcelona, Península, 2005.
- Levi-Montalcini, R., Tripodi, Giuseppina, *Las pioneras*, Barcelona, Crítica, 2011.
- López Fernández-Cao, M., *Memoria, ausencia e identidad. El arte como terapia*, Madrid, Eneida, 2011.
- Loureiro, Ángel L., “Direcciones en la teoría de la autobiografía” en J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Claret (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 1993, pp. 33-46.

Mora, M., “Rita Levi-Montalcini, premio Nobel de Medicina”, *El país*, 19 de abril de 2009, pp. 8-9

Offen K., *Feminismos europeos, 1700-1950. Una historia política*, Madrid, Akal, 2015.

Pizan, Christine de, *La ciudad de las damas*, Madrid, Siruela, 1995. Edición de Marie-José Lemarchand.

Varela, J., *Nacimiento de la mujer burguesa*, Madrid, La Piqueta, 1997.

ESTUDIO DE LA MUJER EN LA OBRA DE GIOVANNI VERGA

STUDY OF THE WOMAN IN GIOVANNI VERGA'S WORK

María Reyes Ferrer
Universidad de Murcia

RESUMEN:

El presente estudio tiene como objetivo analizar los personajes femeninos en la obra del escritor siciliano Giovanni Verga. Para ello, se han tenido en cuenta las representaciones literarias de la mujer angelical y la mujer fatal, dos prototipos femeninos que aparecen reflejados en sus obras y que evidencian los dos extremos de la experiencia femenina en la cultura patriarcal.

PALABRAS CLAVES:

Giovanni Verga, mujer fatal, ángel del hogar, muerte.

ABSTRACT:

The present study aims to analyze the female characters in the work of the Sicilian writer Giovanni Verga. In order to do so, we have taken into account the literary representations of the angelic woman and the femme fatale, two feminine prototypes that are reflected in his works and show both extremes of the feminine experience in the patriarchal culture.

KEY WORD:

Giovanni Verga, femme fatale, angelic woman, death.



INTRODUCCIÓN

Giovanni Verga nació en el año 1840 en Catania, Sicilia, y alcanzó una notable fama como escritor dentro de la corriente literaria del *verismo*, una tendencia que nació en Italia después de la unificación del país que tuvo lugar en 1860. De esta nueva corriente, que se inspira en el naturalismo francés, se puede destacar su rigurosa fidelidad a la realidad, a lo verdadero, de los hechos, de los personajes, de los medios...en la sociedad. Verga, al igual que otros veristas, tendió a plasmar en sus obras la realidad, sobre todo, un ambiente rural, campesino, humilde, marginal en ocasiones, y encontró en Sicilia un ambiente perfecto para llevar a cabo su labor. La región meridional quedó visiblemente marginada tras la unificación de Italia y conservaba unas costumbres arraigadas propias de la vida campesina, conformando un mosaico de historias y tradiciones de gran interés literario. Además, otra de las principales características del *verismo* es su marcado carácter regionalista. El autor busca un fiel retrato de la realidad, intenta hacer que sus personajes hablen por sí mismos sin dejar ningún tipo de huella del autor, es decir, configura una historia en torno a un relato impersonal. De hecho, si fuera necesario, Verga usará el lenguaje vulgar, dialectos, para hacerlo más real. Por ello, el estilo de Verga recuerda a las marionetas: una similitud con personajes reales, pero siempre hay alguien que mueve los hilos.

Al empezar a leer el trabajo de Giovanni Verga, llaman la atención de manera particular las protagonistas femeninas, ya que todas ellas suelen ser mujeres turbadas, problemáticas y/o con problemas, víctimas, cada una a su modo, de una sociedad claramente patriarcal, y protagonistas de un final con tintes dramáticos. Se observa que las obras de Verga ofrecen una visión de la mujer muy diversa, pero que coincide con una visión de la mujer muy extendida en la literatura europea del siglo XIX: la dicotomía entre Madonna y Magdalena, es decir, la representación de la mujer en su positivismo o negativismo absoluto simbolizada en una pirámide de modelos femeninos¹.

En la cúspide de la pirámide nos encontramos esas mujeres que nos recuerdan a los ángeles, a la virgen (Madonnas), un prototipo de mujer pura, humilde, virtuosa, asexual, que se ocupa de su hogar y dentro de él, de la moralidad, de la educación de los hijos y de cuidar y obedecer al marido. Es decir, se describe una mujer que actúa dentro de un campo de acción limitado, como ya se ha dicho, de la esfera privada, donde ejercen su influencia como madres, esposas e hijas capaces de amar y sufrir en silencio; mujeres sacrificadas y resignadas, que renuncian a su vida para cuidar de sus hijos y satisfacer los deseos de sus maridos.

¹ Cfr. Persico, G. (2011). *Madonne, Maddalene e altre vittoriane. Modelli femminili nella letteratura inglese al tempo della regina Vittoria. I testi e il contesto*, Agora & Co: Roma.

En la base de la pirámide nos encontramos con el lado opuesto: Las Magdalenas, mujeres pecadoras, desposeídas de virtudes, con gran capacidad de seducción, que se identifican con la sexualidad y lo carnal y no con los valores establecidos por la sociedad. Una de las figuras más recurrentes es la mujer fatal, que usa su cuerpo como instrumento para seducir y conseguir sus deseos. Suelen estar marginadas de la sociedad y fuera del ámbito familiar, desplazadas socialmente por el miedo a corromper a otros miembros de la sociedad. Se les caracteriza por la falta de identidad, la imposibilidad de autorregularse y de mantener el control de sí mismas. Muchas veces están representadas como fieras, con el uso de animales feroces, como lobos, víboras, serpientes... e incluso el demonio. Sus posibilidades de reinsertarse en la sociedad son mínimas y generalmente la muerte se ve como la única solución para salvar sus almas. La mitad de la pirámide la ocupan las "otras" mujeres, mujeres en medio de dos realidades, que viven en una eterna contradicción y que no se identifican en ninguno de los roles femeninos.

En la obra de Verga, encontramos diversos personajes femeninos, casi todos ellos inspirados en personajes reales y que el autor adaptó al personaje literario y dan como resultado este mosaico de modelos femeninos. Estos personajes femeninos son, a su vez, fruto de la visión subjetiva que Verga tiene de la mujer. La finalidad del estudio es, por tanto, analizar la representación de los personajes femeninos que aparecen en cuatro obras de Giovanni Verga que son: *Historia de una curruca*, *Nedda*, *El marido de Elena* y *La Loba*. A pesar de que las obras pertenecen a períodos distintos en la carrera de Verga, la mujer ocupa siempre un espacio visible en sus obras.

En primer lugar, trataré *Historia de una curruca* y *Nedda*, dos ejemplos de mujeres virtuosas, sacrificadas y resignadas cada una a su manera, y el segundo lugar trataré *El marido de Elena* y *la Loba*, dos casos en los que se representa a la mujer fatal

VIRTUOSAS Y SACRIFICADAS: MARÍA Y NEDDA

HISTORIA DE UNA CURRUCA: EL CASO DE MARÍA

Historia de una curruca es una novela epistolar en la que María, la protagonista, una novicia de 19 años de un convento de Catania (Sicilia) escribe cartas a su amiga Marianna contándole sus experiencias fuera del convento, en Monte Ilice, donde se refugia con su familia, con su padre, su madrastra y sus hermanastros, para escapar de la epidemia del cólera que amenaza la zona. Poco a poco, en las cartas, se deja entrever la personalidad de María, sus vivencias y la manera en la que le cambia la vida al salir del convento. El único problema es que la protagonista, una vez que conoce las dos realidades y experimenta nuevas sensaciones, como el calor de una familia y el amor, se queda entre los dos mundos: el del convento y la vida pública, dos realidades

irreconciliables. Pasa de la más absoluta resignación y represión de sí misma -una vida marcada por la soledad, subordinación y represión- a la libertad, a vivir sin sacrificios y experimentar el placer sensorial, nunca físico, la estimulación de los sentidos y la belleza de la vida, sin saber distinguir el bien del mal.

María se presenta como una chica inocente, humilde, de gran bondad e ignorante de la realidad que rodea al convento, ya que lleva toda su vida encerrada en él. En una de sus cartas a Marianna, María hace una reflexión sobre su debilidad y se describe como “un pobre corazón débil y tímido, a quien todos los placeres del mundo le pueden hacer un mal inmenso. Una humilde florecita acostumbrada a la que el aire libre la podría matar” (2015: 25)². El personaje de María nos recuerda al de un ángel, una mujer buena, pura, que se preocupa por su alma y se despreocupa de su cuerpo. María siempre aparece vestida con una túnica negra que no deja ver nada de su figura de mujer, se desposee de su cuerpo para dedicarse a la pureza de su alma, siempre dispuesta a hacer el bien. Ya desde el principio de la novela, María se debate entre el mundo del bien y del mal, y empieza a cuestionarse si todo aquello que experimenta y le provoca una satisfacción y placer es bueno o no. En las cartas refleja pensamientos como: “¿y si estos placeres fueran un pecado? ¿Y si el señor me viera preferir el campo, el aire libre, la familia al convento, al silencio, a la soledad, al recogimiento?” “Me atormentan estas incertezas” “Marianna, si supieras el pecado que he cometido...he bailado” (45).

El origen de todas las dudas que asaltan a María está ligado a la vida del convento que es una vida de resignación, que conlleva la pérdida de la identidad y la carencia de cualquier tipo de placer, ya que, como ya he comentado al principio de la charla, una mujer que sufre y renuncia a sí misma, es una mujer virtuosa.

Un acontecimiento que cambia la vida de María por completo y acentúa su sentimiento de culpabilidad es cuando conoce a Nino y se enamora de él. María aún se muestra más turbada cuando sabe que ese amor es correspondido y que la única manera de poder ser feliz será abandonando el convento y viviendo su vida. Por desgracia, María sabe que es presa de un destino inevitable, un destino que fue elegido por su padre y desobedecerlo conllevaría la deshonra de la familia y la exclusión social y familiar de María; se convertiría en una pecadora y, una mujer débil como ella no lo soportaría. La consecuencia de todo esto es que María no quiere entrar al convento pero tampoco se puede rebelar ante su destino y acepta su entrada de nuevo. Una María que, recordando la pirámide, se sitúa en el centro, entre las mujeres que no se definen con un prototipo.

Ante toda esta situación, crece en María la insubordinación, no del cuerpo, sino del alma. Para poder frenar ese descontrol de sentimientos y el dolor de la renuncia

a Nino y a la vida deseada, María castiga y agota el cuerpo con el ayuno, para poder agotar así el alma también. La protagonista expía su culpa martirizando su cuerpo para mantener una mente pura.

Al final de la obra, vemos a una María totalmente desequilibrada, salvaje, cercana a esa imagen de mujer fatal, que ya no se identifica con una florecilla, como al inicio, sino con una fiera, un tigre incluso con el demonio. Una María que ya no se guía por la moral y por la razón, sino por la pasión que siente por Nino y la frustración, incluso odio, que siente cuando su hermanastra se casa con éste.

Tras este episodio, el destino de María es trágico ya que, como única salvación posible para el alma de María, muere. La muerte se ve la única manera de rescatar el alma angelical y pura corrompida por las influencias del mundo exterior. La historia de María no pretende moralizar ni dar una lección directamente de la mano de Giovanni Verga; pero lo que sí queda explícito es que la sucesión de hechos de la vida de María tiene que resolverse de un modo ejemplar y que toda experiencia fuera de las convenciones sociales tiene su sanción. Es decir, la sanción de la culpa de María provoca en el lector el reconocimiento de la justicia. Pero ¿Qué tipo de justicia es la que se le hace a María? Veamos otro caso parecido, el caso de Nedda.

EL CASO DE NEDDA.

La historia de Nedda, protagonista de la novela epónima, es la historia de una chica simple, inocente que se dedica a la recogida de la oliva para llevar dinero a casa y ayudar a la madre enferma que, poco tiempo después, morirá. A raíz de la muerte de la madre, Nedda igualmente continúa buscando un trabajo para subsistir pero, esta vez, con el apoyo de Janu, un campesino del que se enamora y le ayuda. Por desgracia, Janu cae enfermo de malaria y muere. Desde una perspectiva social, Nedda se queda totalmente sola, es decir, sin una madre a quien cuidar o en quien apoyarse, -sin una protección en el hogar- y sin una figura masculina que la proteja o le ayude. Además, la situación de Nedda se complica ya que se queda embarazada de Janu, sin haberse casado y sin haber formalizado la situación. Este hecho confirmará la exclusión social de Nedda y la imposibilidad para reinsertarse en ella. Nedda no consigue trabajo, no sólo por su marginación social, sino porque una mujer embarazada, en el campo, no es mano de obra productiva. Cuando el bebé nace, Nedda llora al ver que es una niña y ve su trágica historia reflejada en su hija, que nace raquítica y con problemas. La historia de Nedda acaba con la muerte de la hija, dejando a Nedda totalmente sola y en la miseria.

La descripción física de Nedda coincide con su miserable condición social: una chica morena, vestida pobremente con una actitud tímida que le lleva al aislamiento. Habla también de sus ojos, que podrían ser bonitos si la miseria y la continua resignación

² La versión que se ha utilizado para el presente estudio es la edición del 2015 (ver bibliografía)

no los hubieran modificado. Respecto al físico, habla de un cuerpo en el que se dejan ver las fatigas y dificultades de la vida además de las consecuencias de realizar duros trabajos. La consecuencia de esto es la deformación y el endurecimiento del cuerpo, alma e inteligencia y había sido así en su madre, su abuela y así sería en su hija. Las generaciones de mujeres en su familia sufren de un destino irrevocable: las hijas tienen el mismo fin que las madres. La narración enfatiza la brutalidad del cuerpo, un cuerpo que se describe casi desforme por el trabajo, un cuerpo que no nos deja saber la edad de Nedda pero se asume que está lleno de fatigas; encontramos con un alma pura, humilde y trabajadora en un cuerpo casi deforme. Otra vez, como en el caso de María, la apariencia física queda relegada a un segundo plano y lo que importa es el poder de sacrificio del personaje.

El personaje de Nedda representa la humildad, la timidez y la resignación de las mujeres más humildes. La paciencia, el silencio, la falta de protesta y de crítica son los valores que mejor definen a Nedda, junto con el sacrificio que hace por la madre. La humildad de Nedda, en este caso, aparece muy ligada a la humillación. Su humildad comporta una subordinación voluntaria.

Algunos ejemplos en los que se demuestra la humildad de Nedda y su poder de sacrificio, como una mujer angélica son: en primer lugar, Nedda siempre se queda la última para recibir comida, aunque sabe que recibirá menos, ella está acostumbrada y no hace nada para cambiarlo. Representa la abnegación, la escasa importancia que le da a ella misma, al alimento del cuerpo; Nedda sólo quiere dinero para mantener a su madre, el resto no es primordial. Se refleja su sacrificio y dedicación por su madre. En segundo lugar, las chicas del pueblo hablaron mal de ella porque el día después de la muerte de la madre fue a trabajar. Nedda prefiere ir a trabajar honradamente para devolver el dinero que le habían prestado; en este caso su humildad se ve humillada; su capacidad de sacrificio se critica en la sociedad, que no entiende que alguien tan humilde como Nedda y sin recursos no puede estar en casa un día sin trabajar. Y, por último, cuando Nedda, embarazada, busca trabajo y es humillada por ello. Otra vez, esa capacidad de sacrificio, ese instinto maternal de buscar trabajo estando embarazada para poder mantener a su hija se ve humillado por la sociedad.

Estos, y algunos otros casos más de humildad humillada aparecen en Nedda como experiencias de la protagonista. Además, un rasgo curioso en el personaje de Nedda es que, a pesar de su humildad y poder de sacrificio, no se le premia con el reino de los cielos, con un alivio al final de su vida o la reconciliación con la sociedad. Nedda sufrirá sus miserias hasta el final de su vida; es una mujer enajenada de la sociedad, tanto en la esfera privada como en la pública. Por lo tanto, no encuentra un lugar y no porque con su capacidad de sacrificio no lo busque sino porque la sociedad le ha dado la espalda. A todo ello cabría añadirle que Nedda no se rebela no porque no

pueda, sino porque no quiere, porque una vez muerta la madre, Janu y su hija, Nedda ha elaborado una idea de la vida como una injusticia, como miserable. Por lo tanto, se podría apuntar a Nedda como una víctima de su propia resignación y de su voluntad. Pero, a mi parecer y teniendo en cuenta la situación de Nedda, la rebelión le hubiera servido para ser condenada abiertamente por su persona, su naturaleza de mujer y no por sus actos.

En este caso, al contrario que en el caso de María, Nedda no muere, pero sí lo hacen Janu y su hija. La muerte aparece otra vez, no como la salvación de su alma, sino como lección de vida: las cosas mal hechas no pueden acabar bien. La muerte de Janu confirma su exclusión social; ahora está sola y embarazada. Por otra parte, la muerte de la hija le da un respiro, aunque no por ello sea más feliz, pero si le alivia pensar que su hija no tendrá que pasar por el tormento y el sufrimiento que ha pasado su madre, su abuela... Incluso al final, llega a exclamar "Oh, benditas vosotras que estáis muertas! Oh, bendita sea la Virgen Santa! Que me habéis quitado mi criatura para no hacerla sufrir como a mí" (1984: 549). Una madre que no puede mantenerse a sí misma es imposible que mantenga a su descendencia. Por último, existe un factor común en la vida de Nedda y de María. La característica que tienen en común es que ambas son huérfanas, y ambas están condicionadas por ello y esta ausencia repercutirá directamente en sus vidas.

En el caso de María, el padre le manda al convento a la edad de 7 años ya que la madre había muerto y, como María le cuenta a Marianna, su padre es un humilde trabajador y no se puede hacer cargo de ella. Pero, cuando María sale del convento, sabe que el padre ha formado otra familia, tiene esposa y dos hijos. Entonces, ¿por qué el padre no se hace cargo de María, si puede mantener a la otra familia? Podría ser porque la pérdida de la madre indica la pérdida de la educadora, de la encargada del hogar, como ya se indicó al principio. El padre, decide que alguien se encargue de su educación y formación. Por lo tanto, María está condenada a un destino no elegido por ella.

En el caso de Nedda, esta no es huérfana de madre, pero sí tiene una madre "incapacitada" para ejercer como tal debido a su enfermedad. Además, en el relato no sabemos nada del padre, pero de lo que sí tenemos constancia desde el principio es de la enfermedad de la madre y la desgracia de Nedda, que parte de sus miserias se deben al sacrificio que hace por la madre. Cuando Nedda se queda huérfana de madre, su vida estará rodeada de desgracias. Por lo tanto, al contrario que María, al no tener una figura masculina que lleve el dinero a casa y que se desenvuelva socialmente, Nedda es la encargada de actuar tanto en la esfera pública como privada, ya que la incapacidad de la madre enferma repercute en su vida.

La trágica figura de las huérfanas, especialmente de madre, es muy recurrente en la obra de escritores dentro y fuera de Italia, como en la tradición sentimental que esta reflejada en la obra del gran novelista inglés, Charles Dickens.

MUJERES FATALES: ELENA Y LA LOBA

IL MARITO DI ELENA

La figura de Elena es totalmente diversa a las dos protagonistas femeninas que hemos visto anteriormente. Elena nace en una familia burguesa donde recibe una buena educación y a ello se le une su extraordinaria belleza. Elena conoce a un joven, un estudiante de derecho llamado Cesare Donello, del que se enamora. Cuando éste se licencia, pide la mano de Elena, pero sus padres no consienten el matrimonio debido a que Cesare todavía no había alcanzado una posición acomodada para poder dar a Elena una vida plena y satisfactoria. Por ello, deciden huir. A partir de ahí comienzan sus dificultades, unidas al carácter frívolo y ambicioso de Elena que empezará a atormentar sus vidas; ella estaba acostumbrada a una vida de burguesa y no a la vida provincial y modesta. Esto desata en ella su irritación e intriga por el mundo del lujo. Cuando Cesare consigue consolidarse como abogado, Elena aprovecha para realizar su sueño de una vida llena de lujos y superficialidad. Además, todo ello ligado a su gran belleza y la admiración que ésta despierta en los hombres de su alrededor. Esto le llevará a Elena a la necesidad de sentirse adulada por otros, a ver que su marido no es suficiente para ella y a experimentar diversas aventuras amorosas. Al final de la novela Cesare confirma sus sospechas, que Elena le traiciona y, loco de celos, decide acabar con su vida cuando ésta había tomado la decisión de abandonarlo.

Elena es el polo opuesto a Nedda: no es humilde, no es una mujer sacrificada ni altruista. Elena representa la vanidad, la superficialidad y la belleza. En ella encontramos el prototipo de "lady", de señorita, de una mujer que busca un destino más prometedor que el de ser madre y esposa, el mundo del lujo, de la burguesía y las riquezas. Una mujer que se nos presenta como lo opuesto a una mujer Madonna, incapaz de cuidar de su hogar, pero, en cambio, sabe guardar bien las apariencias para evitar una exclusión social, aunque al final de la novela es irremediable. Además, durante toda la obra, la idea del "ser y parecer" juegan un papel muy importante. Elena es inconformista por naturaleza, ya lo decía el padre, al principio de la novela cuando dice: "¡La hemos educado como una princesa! ¡Como si hubiera tenido que casarse con un rey!" (1980: 57). La forma de ser de Elena no es fortuita, sino el producto de la educación y la influencia de la madre. La madre, como ya dijimos en el caso de Nedda y de María, vuelve a ser una figura secundaria en la novela, pero con gran influencia sobre la hija. Por ejemplo, cuando Elena se fuga de casa, Don Liborio, el padre, sólo

piensa en la deshonra de él y de su familia, en la gran desgracia y en el futuro de la hija. La madre, aunque también sufre su desaparición y le hubiera gustado que las cosas pasaran de modo diferente, se muestra mucho más tranquila porque su misión como madre se ha cumplido: le ha dado una buena educación y ha podido casarla. Es decir, que Elena fue educada con un fin: el de ser buena esposa. "En fin, con tal de que se case...sólo la muerte no tiene remedio" (80)

Centrándonos en el personaje de Elena, como se ha dicho antes, es una mujer frívola y seductora que encarna la figura de mujer fatal, pero, a diferencia de La loba, como veremos más adelante, sabe guardar bien las apariencias. Quizás, la diferencia más notable entre María y Nedda y Elena sea que, desde el principio de la obra, se exalta la belleza de Elena, su cuerpo, y ello va unido a esa imagen de seductora.

Mujer fatal porque Elena es caprichosa y vive su vida como le apetece. Mujer fatal porque usa su poder de seducción y su belleza para conseguir lo que quiere. El marido encarna la figura de víctima de la seducción de su mujer ya que vive por y para satisfacer sus deseos y en este caso es el hombre el que se reduce a las órdenes de Elena, aunque ésta le desprecie y no valore sus sacrificios. Toda esa resignación y frustración que Elena tiene por no haber podido cumplir sus sueños de burguesa y de una vida de lujo, la exterioriza con una necesidad casi patológica de ser admirada y amada, especialmente por hombres poderosos como el Barón y tantos otros. Sin embargo, no se puede decir que Elena tenga una carencia afectiva, ya que el marido le demuestra su amor, pero ella transforma las carencias materiales en sentimentales y de ahí nace su necesidad de ser adulada y amada, de moverse en el ambiente de la burguesía, fiestas, teatros, de una vida más disipada que la vida en el hogar.

A Elena, la vida le da un giro cuando se queda embarazada, ya que considera la maternidad como el fin de su feminidad y la belleza destruida. Acentúa este malestar cuando dice que le aterra la idea de amamantar a su hija. Una vez que nace la niña, la maternidad parece darle la felicidad por algún tiempo, pero después le angustia como si fuera el fin de su vida disipada. Se niega a sacrificar sus sueños para quedarse en el hogar cuidando de su hija.

Al final de la novela, el día que Elena decide dejar a Cesare y marcharse, Cesare sabe que está totalmente subordinado por su poder de seducción y siempre viviría por ella. La idea de alargar su tormento y su terrible amor por ella lo aterra y decide acabar con su vida, para evitar que ella sea de otro o que lo reclame.

En esta novela, al igual que en las anteriores, nos encontramos con la muerte como sanción de una vida problemática, como la única salvación de Elena, perdida en un mundo de superficialidad y además, enajenada de la sociedad y del marido, que pone fin a su locura acabando con su vida.

LA LOBA

Forma parte de la colección de historias breves *La vida en el campo*. Otra vez se elige, como en el caso de María al final de la novela, un animal feroz para representar la figura de la mujer. La loba se describe como una mujer voraz, guiada por sus instintos sexuales y carnales: la representación de la “femme fatale”, de una mujer enferma, sin moral alguna, que se representa más cerca del diablo que de una figura femenina. A diferencia de Elena, la loba no guarda las apariencias porque está socialmente excluida, vista como una mujer enferma y diabólica y su único fin es el de seducir a hombres y satisfacer sus deseos sexuales. Como se describe al principio del relato, le llaman la loba porque nunca se sacia de nada, ni de las relaciones que tenía con los hombres. Las mujeres tenían miedo porque embelesaba a sus maridos e hijos con su poder de seducción, como una fuerza satánica. Además, la loba sólo se guía por sus impulsos sexuales, es decir, no presenta ningún instinto materno; rechaza la maternidad y a sus hijos. A pesar de ello, la loba tiene una hija, Maricchia, que se enamora y más tarde se casa, con el mismo hombre del que la loba está enamorada, Nanni. La loba acosa a Nanni, lo persigue y le hace caer en su juego de tentación e impulsos irrefrenables, mientras que la hija llora desconsolada al ver que la madre conquista al marido. De hecho, cuando la hija denuncia el caso, Nanni pide que por favor lo encierren para poder evitar la tentación. Al final del relato, Nanni sigue sufriendo los acosos de la loba y para poder evitarlos, decide acabar con su vida.

En el relato, la Loba se describe como una mujer delgada, no muy alta, que posee todos los rasgos de la juventud -aunque si bien ésta no es joven- y de la belleza femenina. Destaca también la figura de los senos, los ojos grandes y los labios que se describen como rojos, frescos y devoradores, que contrastan con la palidez del rostro, semejante al de una enferma. Ya del aspecto físico y la exaltación de la belleza, al igual que en Elena, sabemos que carece de virtudes y que se exalta su feminidad por encima de los valores, que recuerda a una mujer fatal, casi diabólica. Además, cuando se habla de la Loba, se identifica en ocasiones con un rol masculino: por ejemplo, cuando se describe su trabajo en el campo, de la loba se dice que trabaja con los hombres y como un hombre. Incluso es la loba quien obliga a su hija a casarse con Nanni para satisfacer sus deseos lascivos. Es decir, esa figura del padre que siempre elige el destino de la hija, con quien casarse y la vida que llevará, se transforma ahora en la figura de la Loba. La figura de la madre y la hija son polos opuestos. Mientras que la Maricchia se queda en casa amamantando a sus hijos, figura de la mujer obediente, una mujer que cuida de su casa, la vida de la loba se desenvuelve en la esfera pública.

Si tratamos el caso del adulterio Nanni, que comete el mismo crimen que la Loba, es decir, ambos mantienen relaciones sexuales -incluso el caso de Nanni es de mayor gravedad ya que está casado y la Loba no- la figura de Nanni se representa como

una víctima de la seducción e incluso el lector llega a tener empatía y comprender su situación. Nanni pide ser encarcelado para poder evitar la tentación de la loba, que se representa como una figura seductora de la cual no se puede huir. La culpabilidad y el pecado sólo recaen en la Loba, un hecho común en la literatura puesto que cuando un hombre y una mujer cometen el mismo pecado, el castigo de la mujer es mucho mayor que el del hombre, y de hecho éste se suele representar como víctima.

Al final del relato, Nanni vio como única solución y salvación de la tentación, la muerte de la Loba. Otra vez se repite la idea de la muerte como un ritual de purificación del alma corrompida de la mujer y, como en el caso de María, Nedda y Elena, las desviaciones en el comportamiento femenino conllevan una punición. En este caso, el desafío del orden social, la tentación, el adulterio, la sexualidad, tienen su sanción, pero sólo ésta se descarga en el personaje de la loba.

Como se puede observar, comentando el caso de Elena y la Loba, existe una gran diferencia entre ambas. Aunque las dos se consideran mujeres fatales, con gran capacidad de seducción, a Elena no se le considera enferma por naturaleza sino que las influencias externas han causado el desequilibrio de su vida. La lectura de romances, al igual que la famosa heroína de Madame Bovary, alimentó en ella unas aspiraciones imposibles de conseguir, además de la vida disipada de teatros, fiestas... A diferencia de Elena, la Loba se considera enferma y corrompida por naturaleza, portadora del pecado y casi un ser diabólico desde siempre. De naturaleza voraz y desproporcionada, la Loba no tiene ninguna posibilidad de recuperarse mientras que Elena posiblemente hubiera podido recapitular su vida desde el principio en otro lugar, si Cesare no hubiera acabado con ella.

CONCLUSIÓN

Verga diseña un mosaico de mujeres, desde mujeres puras e inocentes, víctimas de un destino y de una sociedad patriarcal, sacrificadas, que nos recuerdan a mártires; a mujeres perversas, con gran capacidad de seducción y egoístas. Mujeres, como ya se advirtió, turbadas, problemáticas o con problemas, y todas ellas con destinos trágicos, sin posibilidad de ser comprendidas, de expiar su culpa de otra manera que no fuera la muerte.

Resulta paradójico observar como el escritor no habla ni trata el tema específico de la condición de la mujer, sino que da vida a unos personajes y la visión de la realidad que el autor tiene, y es a través de estas figuras de las que se vale para crear un escenario siciliano de lo más real. La finalidad del estudio es, por tanto, demostrar cómo Verga escribe obras similares a las que se encuentran en todas las literaturas del siglo XIX: obras sobre mujeres escritas por hombres, donde la mujer que sobrepasa los

valores sociales establecidos no tiene más posibilidad que la muerte para satisfacer a un público que vive inmerso en una sociedad con valores patriarcales. Además, las obras provocan en el lector la idea de justicia al observar las extremas consecuencias de una conducta socialmente inapropiada.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE GIOVANNI VERGA

- Verga, G. (1979). *Nedda en Tutte le novelle*, Mondadori: Milano (1874)
(1980). *Il marito di Elena*, Mondadori: Milano (1881)
(1987). *La Lupa en Vita dei Campi*, Mondadori: Milano (1880)
(2015). *Cartas de una novicia (Historia de una Curruca)*, Funanbulista: Madrid (1869)

REFERENCIAS

- Chandler, S. B., "The Characterization of Upper Class Life in Some of Verga's Novels", *Italica*, 61, (1984), pp. 108-118.
- D'Agostino, D., "Reminiscencias misóginas en la Lupa de Giovanni Verga", en *Desde Andalucía: mujeres del Mediterráneo*, Sevilla, Arcibel Editores, 2006, pp. 122-131.
- De Vito, A. J., & Verga, G., "Roba e Miseria: Motivi Dominanti nell'opera di Giovanni Verga", *Italica*, 31, (1954), pp. 225-236.
- Ferraro, C. L. (2008). "'La novela de la tierra' de Giovanni Verga y Paz en la guerra de Miguel de Unamuno", *Revista de literatura*, 70, (2008), pp. 533-552.
- Luperini, R, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Roma, Utet, 1982.
- Persico, G., *Madonne, Maddalene e altre vittoriane. Modelli femminili nella letteratura inglese al tempo della regina Vittoria. I testi e il contesto*, Roma, Agora, 2011.
- Rosengarten, F., "Homo Siculus: Essentialism in the Writing of Giovanni Verga, Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, and Leonardo Sciascia", en Schneider, J., *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, Oxford, Berg, 1998, pp: 117-34.

LA NARRATIVA ITALIANA Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: LA VOZ DE LAS ESCRITORAS

ITALIAN NARRATIVES AND THE FIRST WORLD WAR: THE WRITERS' VOICE

Laura Rosúa Aguilera
Universidad de Granada

RESUMEN:

A pesar de que el papel desempeñado por las mujeres en la sociedad del período de la Gran Guerra ha sido reconocido como fundamental por la historiografía reciente, en Italia el testimonio de las escritoras que vivieron ese período, viéndose directamente implicadas, no ha recibido el estudio merecido. Así, presentamos aquí un recorrido de la contribución de algunas de las escritoras más representativas del siglo XX.

PALABRAS CLAVES:

Primera Guerra Mundial, Escritoras, Italia, Género.

ABSTRACT:

Despite the fact that the active role executed by women in WWI society has been recognized by recent historiography, in Italy, the testimony of women writers who experienced this war period has not received all of the critical attention it deserves. Thus, this article introduces the contribution of some of the more representative women writers of 20th century.

KEY WORD:

Great War, Writers, Italy, Genre.



“Il mondo non sa il cuore che esse hanno, nel loro tacito sacrificio”
(Serao, 1916: 145)

Aunque son muchos los testimonios literarios femeninos de estos años convulsos, nos centraremos especialmente en las obras de las escritoras más representativas de la literatura italiana de la época, como Matilde Serao, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo, Amalia Guglielminetti, Paola Drigo, Donna Paola, entre otras, e identificaremos las constantes estilísticas y temáticas que son comunes en la narrativa de guerra de estas escritoras.

Sin haber guerra, tampoco hay paz. Las escritoras ponen de manifiesto, en textos de variado estilo y cualidad, no sólo la dureza de la vida de la mujer durante la contienda: la soledad, el sacrificio y el sentido del deber y del auxilio, sino también el grito de libertad que sintieron muchas de aquellas mujeres que luchaban por conseguir su sitio en una sociedad patriarcal y machista, profundamente católica y conservadora, unificada recientemente, en la que todavía se dejaban sentir los ideales revolucionarios, pero que se fueron viniendo abajo, abatidos por la crisis de principios de siglo y la guerra que se estaba gestando.

Por primera vez, con la guerra, la mujer cobraba importancia, aunque su contribución se limitara a las tareas de *maternage*. Estas tareas y capacidades que se consideraron intrínsecas y obligatorias a y para toda mujer son el sacrificio, la capacidad de soportar, la obediencia, la fidelidad y la lealtad. Que haya prevalecido esta idea ha hecho que se vea reducido el interés y el estudio, relegando el papel de la mujer al mundo de la caridad y a un segundo plano. Además, encontramos mucha literatura propagandística, lo que ha desviado el interés por lo que ellas escriben, y esto es lo que ponemos en tela de juicio con este artículo, un tema que se debate continuamente entre el análisis del progresismo y del conservadurismo más radical, entre el feminismo y el antifeminismo.

Al mirar los hechos con la lupa del tiempo nos encontramos con ciertas ideas preconcebidas que nos pueden llevar a juzgar de forma superficial e ineficaz el contenido de las palabras escritas por nuestras escritoras. Las escritoras aquí mencionadas tienen algo en común, y es la reivindicación de un verdadero y fundamental papel de un “ejército resistente” femenino: *crocerossine* y enfermeras, pero igualmente trabajadoras de todos los ámbitos, privados y públicos.

Por otra parte, esa mujer que tanto ha hecho por mantener la vida y el día a día durante la contienda, es la que siempre sostiene el peso. Franchi habla del peso de la nación, Serao o Donna Paola hablan del peso de la familia. Y para sostenerlo se necesita unidad. La fuerza de las mujeres unidas por una misma causa, ya fuese trabajar fuera de casa, ya fuese concienciar de la necesidad de ayudar, concienciar de la necesidad

de autonomía o enviar ropas cálidas al frente para que hijos, hermanos, maridos y padres no pasaran frío. Como la guerra afectó a todas ellas, la experiencia del dolor y del luto las unió. Y esta unión es la que destaca en la narrativa estudiada. No se trata de una unión necesariamente feminista, en muchos casos, todo lo contrario, sino la unión movilizadora y consciente en un contexto en el que ellas tienen que sacar adelante la vida de la nación y la vida de las familias.

La presión sobre las mujeres había sido enorme durante la Guerra de Libia, dirigida a alterar la naciente reivindicación femenina, temida también por la Iglesia, para sustituirla con un nuevo modelo inspirado en la sacralidad superior de la figura materna. Hay que pensar en la importancia del valor simbólico de la mujer en el período bélico (es necesario pensar en el binomio madre-patria y en la retórica propagandista que hacía necesaria la defensa de la guerra por parte de las mujeres, identificadas con la casa y la familia).

Con el estallido de la Gran Guerra, el sentimiento de culpa invade a las escritoras, sobre todo a las nacionales, como Ada Negri y Matilde Serao, culpa por la “terrorizante grandiosità del dovere” (Citado en Gubert: 2013: 587) solicitado a los hombres. Creen que pueden no estar a la altura, pues ellas no van al frente. Esto origina posiciones radicalmente militaristas y cambios sociales. La movilización de la mujer se realiza ya por la situación de guerra y por ese sentimiento de culpa. Se fue afirmando cada vez con más fuerza el sentimiento de la Patria junto a la convicción de que la mujer debía socorrer a los hombres en el momento de la necesidad. Más tarde, sobre los años 20 el acento se pone sobre una maternidad heroica al mismo tiempo que une a las mujeres, que cobra importancia a gracias a las asociaciones femeninas de apoyo a las madres y a las viudas y enaltecida después por el fascismo.

En dos poemas de Ada Negri encontramos los tres elementos fundamentales de la literatura femenina de guerra, que son, pues, la Patria como madre superior a todas las madres, que merece el mayor amor y el mayor sacrificio; el dolor por la muerte de cada soldado, pero un dolor que lucha entre la anulación en la masacre colectiva y el dolor individual y personal de la familia; y por último, el estoicismo obligatorio que se les pide a las familias, y en concreto a las madres y mujeres, pues la muerte de los hijos es “necesaria”, un dolor que hay que padecer por un bien colectivo mayor: “Fra la guerra e la filosofia, la muraglia è caduta. Giacchè se vi è una filosofia necessaria in questo tempo crudele, è lo stoicismo” (Donna Paola, 1915: 157).

En el conocido poema “La madre” (1912), publicado durante la Guerra de Libia, la figura materna está sometida a la campaña propagandística del momento y el hijo se convierte en el sacrificio supremo a la madre Patria, sin lágrimas. En el poema “Il soldatino ignoto” (*Racconti e poesie*), 1917, el sentido de la muerte y del dolor de la madre está encerrado en el nombre rimbombante de la Patria. En esta lírica emerge claramente

la distancia entre las celebraciones públicas y la realidad íntima de las familias, de las madres de los jóvenes en la guerra: la contradicción del sacrificio materno por la Patria y el dolor de perder a su hijo, perfectamente retratada en los cuentos de la véneta Paola Drigo.

Esta escritura para infundir coraje y valor a las mujeres se repite en nuestras escritoras, notablemente en Matilde Serao y en Donna Paola: “Donne d’Italia, ci fu data una croce, la guerra: solleviamola, con coraggio, con forza; ed essa ci sembrerà un austero dono, se possa rendere più gloriosa la patria italiana” (Serao, 1916: 6). Sin embargo, es claramente propaganda, y la realidad es mucho más compleja que eso, pues he aquí la contradicción:

dai diari e dalle memorie delle madri, emerge che molte di loro vissero una lacerante contraddizione. Nella loro azione educativa, infatti, avevano promosso nei figli la passione per la patria; poste di fronte alla guerra vera, però, si resero drammaticamente conto di non riuscire più a sostenere e condividere gli ardori dei figli che si offrivano volontari. A costo di sembrare egoiste o possessive, cercarono di sottrarre i figli al pericolo reale, ad esempio facendo ricorso a conoscenze nei comandi militari. Molte lettere, pertanto, denotano un forte scontro generazionale, fra madri tutt’altro che risorgimentali e figli desiderosi di eroismo, di avventura e (forse) persino di maggiore libertà, rispetto alla tutela materna; oppure, ci troviamo di fronte a madri che ostentano in pubblico (e davanti al figlio) calma, autocontrollo, serenità e patriottismo (accettando persino l’eventualità della morte in battaglia del giovane volontario), mentre in privato sono letteralmente distrutte e angosciate, di fronte al rischio dell’uccisione, oppure disperate e tormentate dai rimorsi, in caso di decesso avvenuto. (Feltri, 2016: 4).

En palabras de Anna Franchi en *Il figlio della guerra*: “In quel momento una passione lo trascinava. Andava verso il destino suo e della sua terra. Amava egli sua madre? Certo. Ma più forte ancora, dal profondo dell’io, sorgeva un amore infinito per una madre comune... Patria! Sublime madre nostra, il tuo volere sia fatto” (1918: 12).

Los escritos de Donna Paola¹ y los de la Serao son los que más radicalmente establecen las funciones de la mujer en los tiempos bélicos y el comportamiento adecuado frente al luto, al dolor y al sufrimiento, y a la sociedad, justificándolos con los deberes de las mujeres para con las necesidades de la Patria y las expectativas que esta tiene de la mujer. En este contexto, ellas defienden la oportunidad que tiene la mujer de

1 La posición de Donna Paola es delicada con un recorrido poético y político complejo. En efecto, como su poética y su compromiso se habían ido desarrollando durante los años que transcurrieron después de la unificación italiana y con el movimiento por la emancipación de la mujer, desde el inicio luchó por el logro de derechos sociales y políticos para la mujer. Pero el movimiento atravesó, allá por el inicio de la guerra, “diversas fases con más fracasos políticos y desilusiones en su hacer que logros significativos” (Valencia, 2015: 69). Esta frustración cambia de bando su compromiso. Así pues, la emancipación de la mujer para Donna Paola y Matilde Serao termina donde termina la guerra. Ambas hablan en contra de la emancipación de las mujeres fuera de la situación bélica: lo que prima es una visión de revalorización del papel que ha de jugar la mujer pero aún sin renunciar a la función tradicional que se le tenía asignada, quizás porque era consciente de su importancia social y de la poca capacidad del hombre en estos temas. Para más profundidad y un mayor conocimiento sobre Paola Baronchelli Grosson, conocida como Donna Paola, ver el reciente artículo de Valencia (2015: 67-76).

demostrar su valor y su contribución. “Chi avrebbe mai sognato... che la guerra –cioè quel complesso di fatti e di attività che sembravano i più strani alla capacità femminile – sarebbe stata di tutti gli eventi della vita nazionale, quello che più avrebbe messo in valore il contributo della donna?” (Donna Paola, 1915: 8). Por otra parte, Donna Paola analiza la sociedad y establece una serie de necesidades sociales y físicas en los ámbitos de la atención de las enfermeras, económico y social para los repatriados, y en la educación de los hijos de las mujeres que se marchan temporalmente para ayudar.

La mujer debe permanecer leal a los principios tradicionales más que nunca, incluso si sale a trabajar para compensar la balanza en las “actividades colectivas” públicas, su deber es ejercer este trabajo de la manera más eficaz posible y volver a casa, sin demostrar que la vida para ella sigue a pesar de tener al marido o al hijo en el campo de batalla. La vida, más que nunca, debe refugiarse detrás de la *folla* de la que habla Serao en su diario *Parla una donna*, la colectividad que encarna, unida y estoica, toda junta, ese dolor y ese horror de millones de rostros.

La posición claramente antifeminista de la Serao nos interesa para entender su literatura. El estudio de esta escritora demuestra que no solo la guerra cambia radicalmente la situación de Italia, sino también la eterna diferencia político-social entre el sur y el norte de la península². La mujer, para la Serao, siempre se confundirá con la *folla*, desaparecerá, será esencial, pero obligatoriamente *invisible*: “queste donne [...] compirono, per amor patrio ardentemente sentito, il più tacito e il più puro fra i sacrifici, rientrando nell’ombra, confondendosi nella folla” (Serao, 1916: XIII). Tanto para Donna Paola como para Matilde Serao, la mujer que acepte el deber del sacrificio será, para la Patria, tan digna como el marido, el hijo o el hermano, y recibirá la gratitud pública y la admiración familiar. “La funzione della donna in tempo di guerra, si inizia dunque con una grande opera morale: sapersi sacrificare senza pianto, per infondere coraggio al combattente” (Donna Paola, 1915: 6):

Voi che non volete soffrire, voi che non sapete soffrire? Darete voi questo malo esempio, a coloro che vi amano, ai vostri amici, ai vostri servi? Sarete una pietra di scandalo, perché non sapete e non volete soffrire? O diverrete una creatura d’indifferenza e di debolezza? Aumenterete, così, la pena di tutti quelli che vi circondano, invece di esser, voi, il centro della loro sublime rassegnazione e della loro sublime pazienza, come è il vostro dovere di donna [...]? (Serao, 1916: 4-5).

2 “La posizione della Serao è del tutto condizionata dalla società nella quale si trova a operare, quella società meridionale che stava progressivamente perdendo terreno, sul piano economico come su quello culturale. In questo contesto tutte le forme di radicalismo [...] non avevano alcuna probabilità di essere comprese. Una società bloccata nel proprio sviluppo e respinta verso la dimensione rurale non poteva, infatti, riconoscerci nelle rivendicazioni di una borghesia urbana avviata verso la società industriale” (Briganti, 1988: 193).

El elogio de la asistencia femenina durante la guerra se acompañó del auspicio de una rápida vuelta de las mujeres a la esfera de lo privado y a su deber eterno: ser madre es, para la mujer “in tutti i tempi e in tutte le nazioni, il dovere dei doveri” (1916: 137).

El mensaje moralista impregna todos sus artículos: los puntos fuertes de la moral de Serao son la virtud del silencio y de la resignación cristiana: “Chi sa amare, sa soffrire, sa sopportare, sa attendere” (1916: 203). Moral desprovista de todo análisis real, órdenes que no dejan espacio a la reflexión sobre el nuevo papel de la mujer: “Dovete lavorare la lana, perchè i soldati d’Italia non muoiano di freddo. Non pensate ad altro. Non fate altro. Lavorate” (1916: 187).

La lana nos lleva, ya lejos del fervor patriótico visto hasta ahora, a las prosas, entre los escritos literarios bélicos más interesantes, que van desde el retrato a la novela, pasando por los cuentos o *novelle*, cuyas representaciones leen la guerra en la incidencia sobre la vida cotidiana de la mujer, elemento nuevo (a veces activo) que entra en el orden constituido y lo subvierte.

La mia parola arriva tra uno scoppio e l’altro di granate, nella ridotta blindata d’acciaio, in mezzo alle nevi. Gli spira alito di fiori e di spiaggia, gli è sostanza di silenzio e di trasparenza, iridescenza di fantasia, comando di speranza.... Diletto e balsamo. Bei vocaboli antichi e nuovi. La vita è una sfolgorante fola. Io sono una rondine e con l’ala accarezzo una fronte di condottiero (ALERAMO, 1920)³.

En la prosa “Lavorando lana”, del 1915 (del volumen *Andando e Stando*) se encierra la totalidad de lo que pensaba Aleramo sobre la guerra: “Pareva, in principio, allo spirito impavido, che nessuna attività vitale verrebbe mai per la guerra sospesa. Invece, ecco, non riesce altro che a lavorare lana” (1920). La tranquila sencillez del trabajo de la lana, actividad tan difundida entre las italianas comprometidas en preparar indumentarias cálidas para mandarlos al frente, se convierte en el pretexto de una reflexión general sobre la vida en aquel tiempo suspendido, sobre el arte, la mujer, y sobre ella misma:

E tutto di questo desolato squallore io avevo già provato, nei tempi che si chiavan di pace: niente m’è nuovo. Se non la materialità, la ferinità della causa [...]. Così stupisco io, se mi dico che quasi tutte queste donne qui attorno tremano per la prima volta davvero, sentono ora soltanto, e soltanto per riflesso, che cosa veramente significhi vivere in pericolo! L’esercizio spietato di tutti i miei anni non è ancor sufficiente ad impedir ch’io sia dilaniata per tristezze che ritornano, identiche come le stagioni: ma tutte costoro che, di repente devon sbarrar gli occhi dinanzi alla crudeltà d’un dato destino, d’una data epoca: impreparate – nessun miracolo di reincarnazione s’era manifestato in esse e le aveva sferzate sin dalla nascita; - devono staccarsi dal figlio dall’amante dalla quiete dal sonno; e le sopracciglia s’alzano interroganti vane; v’ha tra queste donne di quelle che non han mai saputo dormire sole in una stanza: e arriva una chiamata, devono partire come si trovano,

3 Todas las citas de este párrafo y los siguientes sobre Aleramo pertenecen al libro que estamos estudiando, *Andando e stando* (1920) pero la versión consultada es una versión electrónica y carece de una numeración formal y clara, por lo que muchas de las citas se encuentran sin página.

sostare in posti sconosciuti, esser trattenute da piantoni inflessibili, giunger troppo tardi... Diventan simboli. Ecco l’ironia (1920: 188).

Para Sibilla, las mujeres no viven el verdadero peligro, pues no combaten: lo viven “soltanto per riflesso” (1920), pero aún así, este reflejo causa tanto daño, que las mujeres se convierten en símbolos de la guerra, la destrucción, el sufrimiento y el sacrificio. Deja la propaganda a un lado y muestra el lado más humano de la guerra en “Lavorando Lana”:

Li amavo. Poveri. Vili. Con tanto freddo nei cuori. Con tanto terrore delle lagrime. E più ancor delle maschere sarcastiche eran tristi a vedere le corazze d’orgoglio. Ma, quando l’ora suonava, foss’anche una sola, si scioglievan tra le mie braccia, come bimbi tra quelle della madre al buoi. Santità del pianto virile, della virile miseria che si confessa (1920).

La posición de Sibilla Aleramo es la más compleja: no está a favor de la intervención, parece que se acoge a la posición de algunas mujeres socialistas, pero aun así tampoco condena la empresa bélica. “Non so [...] che cosa io stia precisamente scrivendo. Io che non posso esaltar la morte nel carnaio guerresco. E che tuttavia non impreco” (Aleramo, 1920: 175).

Las turbulentas páginas de *Andando e stando*, del año 1920, nos conducen a las impresiones de viajes publicadas dispersamente en periódicos, (estaba cumpliendo en esta época, 1915, su viaje estético entre París, Asís, Florencia y el sur de Italia), recogidas después en ese volumen: se trata de algunas de las prosas más fuertes de Sibilla y más vivas sobre el tema bélico, una guerra que se implanta en la vivencia cotidiana de una mujer sola que todo observa y analiza con atención. La guerra lo impregna todo, se mezcla con las viejas costumbres y no deja lugar para nada más; se ve en los imprevistos e inesperados gestos patrióticos (en el trabajo, en los mítines o en el cinematógrafo) de la población que está en casa: las mujeres que trabajan la lana para el frente, los muchachos que se mofan del Kaiser, los campesinos que escuchan asustados el mitin en una lengua que no comprenden pero que enciende en ellos el orgullo nacional. “È uno sguardo penetrante ma obliquo rispetto alle descrizioni patriottiche di altre scrittrici. La guerra emerge tanto più lacerante quanto più è un elemento straniante nell’antica vita delle popolazioni italiane” (Gubert, 2013: 595).

Aquí están dos de los artículos más importantes de la época (1911) sobre la guerra de Libia: “Apologia dello spirito femminile” y “L’ora virile”, dedicado a la empresa bélica y en donde, por primera vez, se afirma públicamente la necesidad de contar con un tipo de apoyo de las mujeres en la guerra, a través del silencio. Con este silencio, según Aleramo, “le sorelle realizzavano il proprio lavoro” (Gubert, 2013: 594). Parece que el silencio, de nuevo, crea consenso entre las escritoras: el dolor producido por

la guerra es tal, que se posicionan en muchos casos a favor del silencio de la mujer y su resignación, comportamientos escondidos tras el miedo de crear una situación aún más caótica en la sociedad del momento y a perder la fuerza que estaba cogiendo el movimiento feminista. El apoyo a la patria se cumplía, por lo tanto, a través del silencio, por parte de las escritoras, con la ausencia de palabras vanas, rescatando así la concepción de la mujer del imaginario masculino que las quería frágiles y llorosas (Gubert, 2013: 595).

En la sección “Volti e destini” la guerra sirve de fondo para los retratos de los amigos muertos, como el de la “sorella spirituale” (Gubert, 2013: 595) “Alessandrina Ravizza”, figura de referencia de la emancipación femenina y del mundo de la asistencia. De Scipio Slataper hace el retrato más breve e intenso de un caído en batalla: “S’è fatto ammazzare per attestare disperatamente la propria unità morale” (Aleramo, 1920: 170-172). Y añade:

Se spiegare giovasse a consolare. Se il dire alla giovine donna che piange l’amato e ha fra le braccia un bimbo nato ieri, il dirle che il suo uomo si sarebbe spezzato ugualmente sul limitare di giovinezza anche senza l’assurdo di questo moto tellurico che dura ininterrotto da mesi, se il dirle questo potesse lenirle il dolore, placarle la santa elementarità del pianto (1920: 173).

En “Frate Ferro a Renato Simoni” aparece reflejado el patriotismo a través de las reuniones en el teatro para mostrar a los niños proyecciones de guerra del frente francés. Y cuando llega la tarde y la noche, todavía hay gente para llenar la sala: viejos señores, viejos obreros, otros chicos y algún cura, y mujeres, muchas mujeres. El dolor es colectivo y todo se convierte en un “irresistible invito al pianto e al canto in comune”. Sibilla humaniza sus discursos, trayéndolos al plano cotidiano y problemático de la tensión entre el significado de ser hombre o mujer en una sociedad en guerra. No podemos separarnos de su feminismo para analizar y señalar su escritura de guerra.

Sibilla intenta darle a cada persona y a cada sentimiento su lugar: hay resignación, pero una resignación consciente del papel y del sufrimiento de la mujer, que no lo niega, que no lo enaltece ni lo rechaza: “Questo pianto che nessuna ostenta, perché la nazione dovrebbe ostentare d’ignorararlo?”. La guerra va más allá de una empresa de hombres o de mujeres, “E l’ora di guerra non è né virile né femminile, è soltanto un’ora necessaria, come tutte le ore della vita, ove il bene si fonde al male, ove l’eroismo poggia sulla viltà, e la speranza nasce dalla sciagura”.

“Patria civiltà diritto: mondo natura forza”: esa es la simbiosis que se da en la guerra, y esta, entre naciones, entre razas, es una creación del hombre, exterior e interior. La mujer la acepta, como él, pero es más infeliz que él, pues no participa en ella, porque en vez de derramar su propia sangre, tiene que ver cómo sus hijos, sus hermanos

y maridos la derraman. El dolor de la mujer viene de su tremenda generosidad y amor. La única manera de que la mujer se exalte con la guerra es con el dolor y con la imaginación de los campos de batalla, nada más. Y, aunque no consiga superar ese dolor materno, no grita y calla. La guerra se cuele entre las grietas de las puertas de cada casa, de cada familia y muta el día a día de forma personal y colectiva. Así, las víctimas civiles, ajenas a la contienda, representan la unión más importante de esta época.

Debemos hacer referencia al premio Nobel Grazia Deledda, a quien se le reprocha su silencio de frente al hecho bélico. *Il ritorno del figlio* guarda estrecha relación con nuestro tema: la historia no siempre resulta plausible, es patética, desarrollada en una manera compleja y con una ambientación vaga. Se centra en el proceso psicológico vivido por una madre “alienata dalla vita dopo la morte in guerra del figlio (un raro riferimento all’esperienza bellica appena conclusa). Solo quando le viene portato in casa un bambino, trovato dal marito abbandonato in una strada di campagna, sente rinascere la sua capacità di amare” (Deledda, 1996: 7).

Il ritorno del figlio es el único cuento de toda su extensa producción que tiene como trasfondo la guerra y el dolor que esta provoca: es la historia de una familia de un pueblo, no sabemos cuál, que tiene sólo un hijo y lo pierde en el campo de batalla. Pero el destino les traerá de vuelta un bebé abandonado en mitad del camino principal del pueblo al que decidirán cuidar como a un hijo. Aunque el argumento es simple *a priori* y parece cándido, la psicología humana se pone de manifiesto en todo el cuento, mostrando el lado más detestable del ser humano y la hipocresía del egoísmo y la moral de la pequeña burguesía. Asimismo, la historia pone de relieve que no solo la guerra deja víctimas, sino que las mismas son crueles y sólo buscan su propio bien, por lo que, al mismo tiempo, son también víctimas de ellos mismos. La guerra les ha arrebatado al hijo, ¿pero y ellos?, ¿dónde quedan los sentimientos?, ¿qué significaba el hijo antes para ellos? “In fondo cos’è che si ama nei figli? Noi stessi, sempre, fino a che siamo morti o che loro sono morti” (Deledda, 1996:47).

La tensión que supone asumir la culpabilidad y el castigo o hacer responsable a Dios se manifiesta en toda la historia: “Gli uomini sono guidati da Dio [...]. No, no. Non è Dio a volere questo cose orribili. Me l’hanno portato via gli uomini, me lo hanno ucciso gli uomini” (Deledda, 1996: 47). La guerra le sirve para hacer entrar en juego la psique humana y el conflicto en uno mismo y en una familia. Todos son víctimas, y la Patria o la colectividad no aparecen por ningún lado. El odio lo impregna todo: “Ma non voleva muoversi, no: anche perché sentiva un odio sordo contro il brigadiere, che per lui era uno di quei feroci personaggi che tutti in blocco rappresentavano la Forza mostruosa che le aveva tolto il figlio di casa per buttarlo nei campi della morte” (Deledda, 1996: 44).

La estática del pueblo y la historia del cuento que, como decíamos antes, permanece fuera de la Historia y del contexto, se mantiene en la periferia de la narración que aparece representada en la familia. La guerra es el marco y la explicación de la muerte del hijo que, por otra parte, perfectamente podía haber muerto de otra forma y la historia no cambiaría nada. Lo importante es el odio que hace nacer. En los personajes no queda espacio para la posibilidad de cambio. El pasado los ha curtido así y, aunque mortales, se funden con el escenario de objetos: “Gli oggetti non muoiono e non moriranno” (Deledda, 1996: 37).

La guerra existe porque los hombres no tienen corazón, de lo contrario no existiría y el rencor es la mejor manera de vivir para el protagonista: “Non bisogna aver pietà! Ne hanno avuta, gli altri, con noi? [...]. È che proprio bisogna non aver pietà né amore; si vive meglio!” (Deledda, 1996: 38). Deledda nos muestra aquí un hombre que ha elegido el deber de vivir a través del rencor, que, o se ha equivocado de deber o es el determinismo de la guerra y de ese contexto rural. En contraposición, la mujer, esperaba, silenciosa, egoísta en su terrible dolor, pues tampoco ella quiere saber nada del bebé cuando el marido lo lleva a casa. La viuda espera a su hijo muerto: “tutta la sua attitudine era di chi aspetta pur sapendo che la sua attesa sarà lunga e forse vana” (Deledda, 1996: 28). Por otra parte, también podemos ver a una familia “muerta” porque ha muerto el hijo: la denuncia de las miles de muertes de soldados, que suponían la “muerte” de las respectivas familias.

Pero estas historias no siempre interesaban a los contemporáneos, que no apreciaban los cuentos y novelas cuando se alejaban de la propaganda. Por ejemplo, Lipparini, a propósito de *Le ore inutili*, de Amalia Guglielminetti, escribía que “si è buttata ad una superficialità esasperante, buona forse per i cervelli vuoti di molte donne” (Citado en Gubert, 2013: 597).

Los cuentos de Amalia Guglielminetti, publicados en 1919, alinean y exponen los principales actores del fervoroso imaginario producido por la sociedad italiana durante la guerra, revelando a veces, a través de la ironía, el vacío de estos. Todos los personajes, mujeres y hombres, civiles y también soldados, aparecen en una dimensión siempre doméstica. Con una representación amarga y sin retórica, la escritora busca la vida en los pliegues, imperfectos, de las relaciones amorosas, familiares y sociales.

La guerra, retratada en *Le ore inutili*, es un evento que suspende las convenciones normales entre los individuos, dejando paso aparentemente a nuevas experiencias y oportunidades que, sin embargo, bajo el trazo rápido y contundente de la escritora, indefectiblemente terminan en decepción, absorbidas por un orden que no muta nunca: en *La Salvatrice*, la felicidad permanece inalcanzable, rompiéndose bajo el sentido del deber; la defensa de la familia obliga a ceder ante la hipocresía hasta el sacrificio de la familia misma o de otros (*Scherzi di guerra*); incluso sitúa como protagonista una figura

que se encuentra entre las más censurables de la época: uno al que por un defecto físico (en este caso por una joroba) se le margina y se le ridiculiza, considerado culpable implícitamente por no estar en el frente combatiendo. Vivir como hombre significaba ser soldado y tener una mujer, así que el protagonista de *Il sovrappiù* se suicida entre “la musica e le grida” (Guglielminetti, 1919): la guerra, la propaganda que tapa la realidad, la patria, los deseos de la mayoría ciega, que se llevan por delante todo y a todos.

Además encontramos un cuento (*La verità*) con el mismo argumento de una historia del escritor Gozzano, *Gli occhi dell'anima*: mientras que el marido está en el frente, su joven y bella mujer sufre un accidente y se queda con la cara desfigurada. Entonces teme ser rechazada y le esconde a su esposo la verdad hasta que él es herido y la llama al hospital militar. En ese momento, dividida entre el horror y el alivio, descubre que él se ha quedado ciego. La batalla personal contra el disfraz moral encuentra el culmen en el cuento *L'intrusa*, donde se desmonta el mito de la solidaridad natural entre mujeres durante la contienda, en una historia sobre el amor conjunto, pero no compartido, de dos figuras emblemáticas, madre y esposa, por un soldado que muere.

Aquí se conjuga el doble dolor femenino: de madre y de amante. El estoicismo emerge de nuevo como actitud necesaria, egoísta y protectora, pues no todo era fraternidad y solidaridad entre todas las mujeres. Guglielminetti no muestra el idealismo en el sufrimiento de las mujeres, sino que parece que se compita por el dolor del egoísmo materno: “Ora essa scenderà. Ora io rimarrò sola col mio dolore senza che codesta importuna compagna mi osservi e mi commenti. Ora io potrò finalmente piangere, gettarmi sul divano e singhiozzare e gemere e non più comprimere dentro di me questo male che mi torce il cuore” (Guglielminetti, 1919).

El luto es la experiencia que acompaña y une a las dos protagonistas de este cuento, empeñadas en permanecer distanciadas. Y, de igual modo, la experiencia que acompaña en modo más o menos directo, a todas las mujeres durante la Primera Guerra mundial. Esta dimensión de la guerra determina los comportamientos públicos y privados de las mujeres. El luto privado asume la forma de ritual público de sublimación del sacrificio de los soldados y se convierte en elemento esencial de un proceso de “monumentalización” de la guerra (Molinari, 2008: 11) y convierte a las mujeres en sujetos activos de la guerra.

Por otro lado, gracias a la guerra, en *La via ritrovata*, un joven encuentra su vocación:

[...] dinanzi agli occhi sbalorditi della marchesa Saveria quell'uomo inginocchiato che le baciava la mano, Jacopo, il monaco della più rigida clausura, apparve vestito d'una divisa d'ufficiale segnato al braccio di una rossa croce [...]. –Mi hanno chiamato ed eccomi qui, pronto a tutto. Soccorrerò i feriti, benedirò i morenti, affronterò io stesso la morte [...]. E forse, nonna [...], forse, nonna, troverò finalmente la mia via.

Jacopo encuentra así el sentido de su vida, y la conciliación viene sola. Matilde Serao, el diario de guerra, dice: “E se la guerra cambia i destini di migliaia di persone, ogni tanto essa lo capovolge, questo destino” (1916: 155).

En *La salvatrice* Guglielminetti muestra claramente el horror físico y psíquico de la contienda a través de las heridas de un soldado.

I suoi occhi sembrano quelli d'un convalescente, ma d'un convalescente che non abbia voglia di guarire [...]. – Sono uscito ieri l'altro dall'ospedale militare, ma non sono ancora guarito. Non potrò mai guarire [...]. Una scheggia di granata qui, nella gamba destra, e nel cervello uno smarrimento, un orrore, una visione così terribile che mi ha istupidito per sempre.

Destaca igualmente la figura de la mujer como salvadora del ánimo y de la mente del hombre, del soldado, que lleva demasiado tiempo sumido en la pesadilla constante y en el shock de la guerra. Salvadora porque ella ha permanecido ajena a la barbarie del frente, o la ha sufrido de otra manera y, por tanto, tiene ese poder rejuvenecedor a través del amor.

Para terminar, del Piamonte saltamos al Véneto, región que sufrió en el propio territorio la guerra, con Paola Drigo⁴, que es quizás quien en algunas historias presentes en su segunda publicación, *Codino* (1918), representa mejor la condición de la mujer de orígenes humildes durante la guerra. Lejos tanto de la retórica corriente como de la mundanidad de Guglielminetti, afronta en sus cuentos los “problemi di vita” (Citado en Gubert, 2013: 598).

La guerra es narrada en dos cuentos ejemplares de la tercera parte de *Codino*, su obra más conseguida: *La zia e Tonet* e *Il volontariato di Torquemada*. A través de la contemplación severa y dolorosa al mismo tiempo, calmadamente irónica, del destino ineluctable que gravita sobre el ser humano, se asiste a la “sommessa esaltazione dell'eroismo bonario e casalingo che trasforma una vecchia zitella e un cocco di mamma in autentici eroi patriottici” (Citado en Gubert, 2013: 598). Heroísmo ensombrecido por la muerte, por la mutilación, que deja en el lector sinceras dudas sobre la recompensa real de ese coraje. La ironía se deja ver también en la esquematización de los personajes, reducidos a personalidades bien definidas, con intereses e instintos simples, con las que la escritora jugará con la pérfida intromisión del destino que vuelca, en un instante, las vidas y los caracteres de la pobre gente.

Esto se ve bien en *Il Volontariato de Torquemada*, donde Drigo hace emerger las contradicciones profundas que hay en el ánimo de los italianos frente a un patriotismo más impuesto que deseado: el padre se debate entre el remordimiento por haber

4 Al contrario de Serao o Negri, consideraba imposible, en virtud de la fascinación ejercida por un padre patriota, culto y anticlerical, creer en la Providencia divina, y edificar por tanto los destinos (también los de sus personajes) según una visión metafísica o religiosa.

enviado al hijo al frente y el temor que por debilidad de carácter, este no se gane el honor que reclama la propaganda nacionalista. En este tormento, el viudo asume los trazos maternos, pero de una madre insegura y frágil, llorona, opuesta a la imagen de la madre valiente y orgullosa que sacrifica el propio amor puro por la patria. El resultado aparece así tragicómico y todo se vuelve complejo en el análisis psicológico de Drigo. La unión crea fuerza, pero también destruye. El final de la historia es destacable: el héroe realista que acepta su deber, que lo realiza y que continúa siempre fiel a sus principios: “- Non preoccuparti, papà... Sono stato ferito... sono stato ferito... *volentieri*” (1918: 122). Toma se alista como *volontario*, y lo que hace al salvar al oficial es, efectivamente, *volentieri*.

En *La zia e Tonet*, la vieja tía y el sobrino cojo, Tonet, viven en un pueblo junto al Canal del Brenta, y la tía tiene una pequeña taberna, donde continúa trabajando por inercia. Cuando comienza la guerra, los soldados que acampaban por la zona del Brenta van cada día a la taberna, y esas tropas representaban lo que para Teodora era la guerra:

quella cosa orribile mostruosa iniqua inumana, repugnante alla sua anima mansueta come un castigo di Dio, come un flagello del demonio; dover toccarla con mano, averla sotto gli occhi; incoraggiarla, servirla, personificata in quei soldati che sedevano alla sua tavola, che bevevano nei suoi bicchieri, e parlavano ridendo di bombe, di granate e di mitraglia.... Oppure discutevano.... Sì! discutevano sui mezzi migliori per massacrare la gente (1918: 79-80).

Y así es como Tonet cobra vida y se convierte en un despierto y ágil ayudante de ellos, emocionado y entusiasmado por las historias de la trinchera y la aventura: “Fino ad allora il bimbo aveva vissuto una vita oppressa e senza gioia [...].Ora, appariva trasfigurato. Quella gioventù, quella gaiezza, quella corrente viva e sana improvvisamente apparsa nella sua vita, l'avevano elettrizzato” (1918: 78-82). Tonet salva a los soldados de un espía: no todo es fuerza y destreza militar, la astucia de un joven cojo puede hacer tanto o más que unos hombres cargados con sus fusiles por la guerra y por los soldados. Es así como Drigo nos muestra siempre el otro lado de la sociedad.

La escritora véneta nos sumerge de lleno en la realidad de la guerra en su tierra a través de historias personales, íntimas y cotidianas, que rompen los esquemas de la literatura femenina de guerra y que trascienden las fronteras del argumento al retratar la sociedad rural de la mujer soltera y tímida, el joven cojo o el pequeño burgués que se deja aplastar por la sociedad y manda al hijo a la guerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aleramo, S., *Andando e stando*, Firenze, Bemporad, 1920.
- Arslan, A., "Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali fra Ottocento e Novecento", *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 164-176.
- Briganti, A., "Matilde Serao: un profilo", *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 188-198.
- Buttafuoco, A. (1988). "Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento", *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 139-163.
- Curti, D., "Quella che va sola: Amalia Guglielminetti", *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 199-207.
- Deledda, G., "Il ritorno del figlio", *Novelle*, Volume 4, Nuoro, Ilisso, 1996.
- Donna Paola, P. B., *La funzione della donna in tempo di guerra*, Firenze, R. Bemporad e Figlio Editori, 1915.
- Drigo, P., *Codino*, Milano, Treves, 1918. Internet. 16-07-2016. <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/drigo/codino/pdf/codino_p.pdf>
- Feltri, F. M., "Guerra e identità di genere in Italia", *L'Italia nella Grande Guerra*, 2010. Internet. 16-07-2016. <https://seieditrice.com/chiaroscuro/files/2010/03/V3_U2-ipertestoA.pdf>
- Franchi, A., *Il figlio della guerra*, Milano, Treves, 1918.
- Gualtieri, A., "La Grande Guerra delle donne, 1914-1918", *Lagrandeguerra.net.*, 2009. Internet. 19-07-2016. <<http://www.lagrandeguerra.net/gggrandeguerradonne.html>>
- Gubert, C., "Cronache dal fronte domestico. Le scrittrici italiane e la grande guerra", *AUSENCIAS. Escritoras en los márgenes de la cultura*, Sevilla, Arcibel, 2013, pp. 585-604.
- Guglielminetti, A., *Le ore inutili*, Milano, Treves, 1919.
- Molinari, A., *Donne e ruoli nell'Italia della Grande Guerra*, Milano, Selene, 2008.
- Negri, A., *Esilio*, Milano, Treves, 1914.
- Racconti e poesie della Grande Guerra*. Piccola scelta a cura di Maurizio Vitali. Internet. 19-07-2016.
- Serao, M., *Parla una donna. Diario femminile di guerra. Maggio 1915 - Marzo 1916*, Milano, Treves, 1916.
- Thébaud, F., "La Grande Guerra: età della donna o trionfo della differenza sessuale?", *Storia della donna in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 25-29.
- Tortoreto, A., "Pagine di donne italiane al tempo della Grande Guerra", *Al tempo della Grande guerra. Due saggi e un diario*, Milano, Edikon, 1968, pp. 11-30.

- Valencia, M. D., "Mujer y nación en los escritos bélicos de Paola Baronchelli", *Estudios Románicos*, 24, (2015), pp. 67-76. <<http://www.tracce.it/detail.asp?c=1&p=1&d=43i082>>

MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY: UNA ARQUITECTA EN LA VIENA DE ENTRE GUERRAS

MARGARETE SCHÜTTE-LIHOTZKY: A ARCHITECT IN VIENNA INTERWAR

Leonor Sáez Méndez
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Es tema de este artículo no tanto la admirable participación de Margarete Schütte-Lihotzky en la resistencia de la Viena de entre guerras y durante la Segunda Guerra Mundial, como sus proyectos sociales de edificación. Proyectos los concebía como funcionales y orientados a dignificar el espacio, ya sea físico, intelectual o afectivo. Entre ellos se encuentran la construcción de viviendas sociales, lavanderías cocinas escolares, etc. En lo referentes a escuelas se siguió la visión pedagógica de Maria Montessori.

PALABRAS CLAVES:

resistencia, arquitectura, espacios sociales, resiliencia.

ABSTRACT:

The laudable participation of Margarete Schütte-Lihotzky in the Austrian resistance during the Second World War is not subject of this article but her and her contribution to architecture. Her projects are meant to be functional and oriented to dignify space, ranging from designing social housing, laundries to cooking schools. However, her core work is focused on the construction of schools planned according to the pedagogic perspective of Maria Montessori.

KEY WORD:

Resistance, architecture, dignify space, resilience.

DESSAROLLO DE LA PROFESIÓN

Margarete Schütte-Lihotzky nace el 23 de enero de 1897 en Viena, donde muere en el 2000. En la actualidad se le reconoce importante labor en la arquitectura, su actividad en la resistencia y el haber sido una pionera en la defensa de los derechos por la igualdad de la mujer, pero no siempre fue así ya que no se lo reconocerán públicamente ni su trabajo, ni su valentía al enfrentarse al Nacional-Socialismo hasta muy tarde. La cocina Frankfurt, es decir la cocina empotrada con una distribución ergonómica fue la única innovación de la arquitectura domestica por la que se le mencionará. Procede de una familia burguesa con ideas progresistas sobre la función privada y social de la mujer. Su constelación familiar muestra la tendencia de preocupación y aportación social de la familia ya en sus antepasados.

LA VOCACIÓN DE ARQUITECTA

Es en el contexto al que nos referíamos donde ella decide su orientación profesional. Las diferencias sociales en Viena son enormes como muestran las fotografías aquí de alrededor de 1920. Su posición crítica y política la manifiesta desde el inicio de sus estudios.

¿Qué plano de proyección tiene la obra y la vida de Margarete Schütte-Lihotzky¹ en la actualidad? Esta cuestión tiene respuesta si reflexionamos en la importancia de la orientación de la inversión en vivienda, la distribución del espacio en ellas, en los centros públicos, en la configuración de las ciudades. Para esta arquitecta la racionalización y humanización del espacio era el objetivo de su trabajo.

La Viena de entreguerras está acuñada por dos corrientes de pensamiento, el Barroco y la Ilustración, Absolutismo y Josephinismus, Reacción y Progreso. Dos corrientes que hasta hoy no han desaparecido de la ciudad. La coexistencia de ambas corrientes es para varios estudiosos de la época algo específico de Austria y más concretamente de Viena. Por el contrario, Viena tiene algo común a todas las grandes ciudades del s. XIX, es decir, el contraste entre ricos y pobres manifiesto principalmente en la vivienda. Consecuencia de esta brecha es la diferencia entre las viviendas miserables, limítrofes al centro, con las viviendas de la burguesía y de la aristocracia. Estos barrios pobres próximos al centro contrastaban con un centro resplandeciente, donde se asentaban palacios, teatros, museos y cafés y donde individuos de la alta burguesía y aristocracia permanecían atrincherados; al igual que los habitantes de las zonas marginales no conocían ni la catedral, ni las edificaciones del Ring.

1 Mercedes Santos Moray en un artículo publicado el 22/03/2007 se refiere a ella de la siguiente manera: La historia tiene protagonistas excepcionales que, desde su tiempo, trascienden y habitan con igual lucidez en todos los tiempos.

La ciudad de Viena se extendía, sólo, mediante dos círculos concéntricos. En el centro estaba la ciudad histórica, en él se concentraba la alta burguesía y la nobleza. En la primera extensión de la ciudad se asientan los pequeños comercios y manufacturas, siendo la posterior prolongación la que recoge el tejido industrial. Ambas ampliaciones de la ciudad fueron asentamientos creados con edificaciones para los más pobres.

Esta marcada separación de clases de la zona de viviendas era típica para la Viena de la época. Incluso la gran construcción de vivienda social posterior a la Primera Guerra Mundial modifica levemente esta configuración social [...] en principio fue el bombardeo de la Segunda Guerra Mundial el que mezcló algo más la población. Aunque la estructura regida por la diferencia de clases sigue hasta un determinado grado en la actualidad. (Citado en Friedl, 2005: 16)²

Esta crítica de Margarete Schütte-Lihotzky a la configuración de guetos es la que le lleva a entender lo importante que puede ser la profesión de arquitecta en la vida de los individuos. Mediante el trabajo de su madre la familia tiene conocimiento de la situación en que se vive en los suburbios³. Cuando elige su profesión observa que: “cada milímetro tiene un sentido concreto” (Schütte-Lihotzky, 1994); que “ser arquitecto es un servicio a la humanidad en tanto que conlleva la exploración de problemas sociales y de sus temas; que aborda cuestiones técnicas y de los métodos relacionadas con ellas y también cuestiones artísticas” (Unger, 2009: 41).

SU FORMACIÓN COMO ARQUITECTA

Margarete Schütte-Lihotzky nace el 23 de enero de 1897 y muere el 18 de Enero 2000 en Viena. Su padre era funcionario de la Monarquía Austro-húngara aunque, según ella, hubiese preferido ser músico. Su madre⁴ fue ama de casa hasta 1918 año en que empieza a trabajar en la Oficina de Protección de Menores. Aquí conoció la miseria y la violencia que se daban en los cinturones de la ciudad. Una constatación a la que difícilmente accedía la clase social a la que perteneció. Su hermana Adela fue una maestra comprometida. Su padre defendía la tradición democrática liberal de creencia pacifista. Su abuelo materno era ingeniero de caminos y director de la primera Sociedad Constructora de Viena. Por parte de padre la familia procede de Cernowitz. Margarete Schütte-Lihotzky (1994: 17) cuenta la siguiente anécdota de su abuelo paterno que “Como joven Magistrado le indignaba tanto la corrupción allí, pues se les daban a los jueces desde dinero a gallinas y huevos [...] Que le pidió a

² Estas son reflexiones del legado que Margarete Schütte-Lihotzky donó.

³ F. Grillparzer en su magnífica novela corta “El pobre músico” describe la situación de estos barrios marginales donde vive su protagonista. El autor plasma con una prosa vital la miseria y los sufrimientos de estas gentes.

⁴ Julie Lihotzky, con el apellido de soltera Bode, era conocida de Berta von Suttner y formó parte de varias organizaciones feministas (Unger, 2009: 34).

su mujer en el altar nupcial que le jurase, que no aceptaría ningún regalo. Esto me impresionó mucho”.

Tras una primera preparación en pintura inicia su formación entre 1915 y 1919 en la K.K. Kunstgewerbeschule donde impartía clases Oskar Strnad, que sería su profesor y posterior compañero de trabajo. Tras visitar la clase de preparación decide hacer arquitectura, a este respecto nos explica la arquitecta como nace su vocación al observar junto a la clase donde estaba ella la de arquitectura: “Junto a ella estaba la clase de arquitectura, y allí vi como trabajaba la gente, observé que cada milímetro tiene un determinado sentido, el cual se dibuja; que se lleva a cabo algo que influye en la cotidianidad de los seres humanos” Schütte-Lihotzky (1994: 18). Pero esta reflexión de juventud no fue anecdótica, ya que en una entrevista que le realiza Eugenie Kain con motivo de sus 100 cumpleaños vuelve a reafirmar el sentido que tiene la arquitectura como trabajo:

La arquitectura tiene que ver con el comportamiento humano y las visiones del mundo -todo milímetro tiene significado [...] me hice arquitecta por varias razones: porque me encantaban las matemáticas. Porque cada milímetro tiene sentido, cada milímetro se convierte en tres dimensiones y tiene una función. Luego estaba el aspecto social. La casa es la organización consumada de nuestros hábitos de vida. Y, por último, estaba el aspecto artístico, que era para mí un reto. Alguien dibuja algo que se lleva a la práctica en la realidad, que influyen en el entorno cotidiano de las personas, sus sentidos y sus nervios están ininterrumpidamente en interacción con ese entorno. En ello veo el desafío artístico del diseño (Kain).

Con la proclamación de la 1ª República Austriaca se instauran las bases jurídicas para que las mujeres puedan estudiar arquitectura en la Academia y en la Facultad Técnica. Se superan así las dificultades legales, pero ella además hace caso omiso del sentir popular que incluso en su familia liberal tiene su eco. En este contexto aporta M. Schütte-Lihotzky la siguiente reflexión: “Todos quisieron disuadirme de que fuese arquitecta, mi profesor Strnad, mi padre y mi abuelo. No porque fueran reaccionarios sino porque creían que con ello me moriría de hambre, porque nadie se dejaría construir una casa por una mujer” (Schütte-Lihotzky, 1994: 18).

Esta afirmación muestra indirectamente que ya la familia consideraba que una mujer tenía que trabajar para el sustento, en vez de aceptar los convencionalismos sociales de la Viena de la época en su nivel social donde las mujeres de clase alta estaban predestinadas a un buen partido matrimonial. Aquel escepticismo familiar y educativo no influye en su decisión profesional. Por ello llega a ser la primera arquitecta austriaca. En 1917 recibe un fuerte estímulo de Strnad al proponerle tomar parte en un concurso de proyectos para la construcción de un barrio obrero. Venció los prejuicios de un tribunal que al ver el nombre de una mujer entre los concursantes pensaron que su trabajo no podía ser otro que un trabajo con el título “Vuelta a la

naturaleza”, un trabajo de acuarelas que, por su falta de realismo, según ellos, solo podía proceder de una mujer. El tribunal quedó altamente sorprendido al comprobar que el trabajo de ella, el que ganó, era el más racional y sistemático de los presentados. La funcionalidad, la racionalización del espacio y la exactitud son aspectos técnicos que persiguieron todos sus proyectos.

Pero en ese trabajo no estaba sólo la reflexión técnica. Para hacer aquel encargo recibió un consejo de su maestro Strnad que ella tomará como método de trabajo ante todo nuevo proyecto que le llegase. Strnad le hace la siguiente observación: “Antes de hacer un trazo vaya a los distritos obreros y observe como viven realmente los obreros” (Schütte-Lihotzky, 1994: 20). La brecha entre su realidad cotidiana burguesa y las necesidades cotidianas de los obreros era enorme, como muestran las fotos de las edificaciones arriba expuestas. Para todo nuevo proyecto que debe bosquejar seguirá este consejo de proyectar a partir del análisis de las formas de vida reales mediante la observación de aquellos a quienes iban dirigidas sus construcciones, a toda construcción debe precederle, por tanto, la indagación de las necesidades de sus usuarios. Su observación no permanece solo en el campo de la técnica, sino que además comprueba la situación miserable en la que vivía una gran parte de la sociedad vienesa (Unger, 2009: 34). En su época de estudio inicia el análisis sobre la situación de los obreros y le lleva a recaer en las diferencias sociales:

No conocía entonces el gran dicho de Heinrich Zillens “a un ser humano se le puede matar de la misma forma que con un hacha con un piso” y exactamente esto es lo que yo sentía. Cada vez descubría con mayor claridad que junto a mi estrato social de intelectuales burgueses [...] existían en Viena vidas muy tensas, una enorme capa social compuesta por cientos de miles de personas y que hasta ese momento me habían sido sus vidas desconocidas. En aquel entonces me eran desconocidas las causas de sus miserias, pero me fue claro que yo quería hacer una profesión mediante la que pudiese aliviar algo esa miseria. (Friedl, 2005: 18).

EJERCICIO DE LA PROFESIÓN: VIVIENDA SOCIAL Y CENTROS EDUCATIVOS

Las líneas centrales de la arquitectura de Margarete Schütte-Lihotzky coinciden con la Arquitectura Moderna⁵. La búsqueda de nuevos modelos en las obras se dibuja desde la racionalidad del espacio, desde su funcionalidad y el compromiso social.

Las necesidades de vivienda era el resultado de la producción de viviendas con criterios especulativos orientados desde un capitalismo salvaje. Los altos alquileres de los pequeños pisos viejos y de mala calidad forzaron el empobrecimiento de los obreros y de los pequeños burgueses. Entre los años 1848 y 1914 se incrementó la construcción de viviendas, pero a pesar de ciertas mejoras en ellas, estas seguían por

5 Aunque el paradigma moderno es difícil de definir, se encuentran menciones de como una corriente estilística es una actitud, un proyecto social e intelectual.

debajo de las condiciones de vida digna. Se daba la circunstancia que la mayoría de las familias obreras disponían de menos metros cuadrados por individuo que recogía la normativa para la construcción de celdas en las cárceles. Consecuencia de ello fueron los altos alquileres, esto hizo que varias familias tuviesen que subarrendar una parte de su vivienda. Una muestra de la situación extrema en la que se vivía era que en 1910 un 58% de personas no disponían de una cama para su uso individual. Estos son los preliminares sobre los que Margarete Schütte-Lihotzky inicia su reflexión sobre las necesidades de las clases más empobrecidas. En 1917 cuando su profesor Strnad le recomienda que vaya a los barrios obreros antes de hacer un trazo, ella escribe en su cuaderno lo siguiente: “No raramente vivían 8 ó 9 personas en una habitación, y en no pocas ocasiones encontré a un niño, que tenía que dormir con otros hermanos en una cama” (Schütte-Lihotzky, s.d.: .5). Estas fueron las anotaciones de las que partía su trabajo. En otro documento de la arquitecta se encuentra la siguiente anotación:

Los bloques de pisos para alquiler⁶ nacen de manera caótica en la época de la industrialización. Se ubican en los barrios obreros. Cada edificio con patios interiores miserables sin luz y sin aire, con las notorias cocinas comunes, en el pasillo del edificio [...] con agua solo en los pasillos comunes [...] como consecuencia de esta situación de la vivienda se incubaba en Viena la tuberculosis con una intensidad raramente igual a la de otras ciudades europeas. La enfermedad se mantiene hasta los años veinte⁷ [...] En 1912, poco antes de la 1ª Guerra Mundial, estaban internos en residencias para personas sin hogar en Viena 96.000 personas entre ellos 20.000 niños (Friedl, 2005: 18).

Tras la Primera Guerra Mundial el 4 de mayo de 1919 se celebran elecciones municipales. Es la primera vez que tienen derecho al voto mujeres y hombres de todas las clases sociales. El Partido Socialdemócrata logra la mayoría frente al Demócrata. La política social, sanitaria, educativa y de vivienda fueron sus puntos centrales. Aunque la escasez de vivienda sería el objetivo central de los socialdemócratas.

Como es conocido, la Viena Roja o das Rote Wien describe el periodo entre 1918 y 1934. En este periodo se construyeron más de 60.000 viviendas. Se promulgó una ley federal sobre requisitos de la vivienda *Wohnanforderungsgesetz* que incluía un límite del precio de los alquileres. Por tanto, la carga por alquiler se reducía de un 30% a un 4% de los ingresos de los trabajadores. En caso de enfermedad o desempleo las rentas se aplazaban.

A partir de 1923 se hace una política de vivienda dentro de las reformas sociales del Ayuntamiento de Viena. Esta fue una tentativa social y política única a nivel europeo. Schütte-Lihotzky fue una de los arquitectos a los que se les encarga este trabajo. Allí

6 En Viena se les llama *Zinskaserne* mientras que el término del alemán estándar es *Mietskaserne*, cuya traducción, hace referencia a lo que define, es cuartel de pisos.

7 Sus padres mueren de tuberculosis y ella la padecería también.

toma contacto con Loos. Ambos toman parte en el Siedlerbewegung⁸. El lema en el que se agruparon obreros y arquitectos era el de “construir por un mundo mejor”.

A los 22 años en 1919 Margarete Lihotzky después de la guerra y con la ocasión de acompañar a hijos de trabajadores Austriacos para que se recuperasen del horror vivido, estuvo 7 meses en Holanda⁹. El contacto con esos niños le sirvió para comprobar las dificultades de sus vidas. Comprobó así la vida en guetos de una gran cantidad de la población obrera. Durante la estancia en Holanda trabajó en un estudio de arquitectos. Este periodo le ayuda a conocer la cultura de la construcción, especialmente las condiciones de construcción para la vivienda pública y la planificación de ciudades¹⁰. Las condiciones allí estaban mucho más avanzadas que en Austria. Ambas experiencias le ayudan para su contratación y proyección en los asentamientos de Viena. Esta experiencia será la que le resultaría más importante a Adolf Loos para incorporarla a su equipo. Toma parte en la construcción del asentamiento en el barrio del Lainzer Tiergarten (Fridenstadt) y con Ernst Egli en el de Eden en Hütteldorf.

Tras los recortes sociales se paralizan los proyectos. En una entrevista del 4 de mayo del 1995 se le pregunta a Schütte – Lihotzky respecto a cómo nació su responsabilidad política. Ella se refirió a los diferentes asentamientos y en su participación en estos proyectos y en su decepción del entonces partido socialista. “Ya así se despertó mi interés político, porque yo pensé, que la gran aportación del Ayuntamiento de Viena conduciría a una sociedad y economía socialista. Esto fue sin embargo un error, los socialistas cedieron cada vez más terreno hasta que llegó el Nacionalsocialismo” (Kain). Desde 1927 se inicia el derrumbe de la democracia de Austria en la gran depresión.

En estas circunstancias acepta la propuesta de Ernst May de participación en un proyecto público de vivienda social en Francfort. Ernst May desarrolla entre 1926 y 1930 un programa de construcción urbanística. En este contexto trabaja en la proyección de planos y dimensiones desde la racionalización y en relación a la función de uso, y es aquí donde se proyecta la cocina Francfort, por la que se le conocerá internacionalmente como la creadora de la cocina empotrada. A Margarete Schütte-Lihotzky siempre se le alabó la racionalidad de sus propuestas. Ella decía de sí: soy sistemática. Esta fue la causa del diseño de la cocina Francfort pero este éxito difumina la importancia de lo que estaba detrás, y que era realmente lo más importante según ella, su participación en un gran proyecto de vivienda social, donde todo milímetro era pensado y puesto en relación a la necesidades propias de los cambios sociales que se estaban dando, la

8 Agrupación de ciudadanos en la Viena de los años 20 que demandan una vivienda.

9 Su hermana Adela que fue una maestra comprometida formaba parte del comité que organizó la expedición.

10 Es en esta época donde ella dice confrontarse por primera vez con la importancia que tiene para la vida de las personas la planificación de las ciudades.

incorporación de la mujer al mundo del trabajo estaba creando nuevas necesidades en las viviendas e infraestructuras comunitarias.

En este proyecto además de viviendas se programa una lavandería central, una guardería y los pisos para mujeres profesionales tratando de racionalizar el esfuerzo y trabajo en la casa. Miembro del Grupo de Ernst May era su marido, el también arquitecto Schütte, tres años más joven que ella, era él el responsable para la construcción de escuelas¹¹. Debido a la crisis económica de los años 30 se paraliza todos los proyectos sociales y no tienen ninguna viabilidad de realización. Ante la presión del aumento del paro, las mujeres que trabajaban en puestos públicos y cuyos maridos tenían trabajo en los puestos similares fueron despedidas y enviadas a sus puestos de trabajo no retribuidos como amas de casa. Schütte-Lihotzky al estar casada tuvo que abandonar su puesto de trabajo oficial.

Ernst May y otros 17 arquitectos entre ellos Schütte-Lihotzky deciden aceptar una oferta de construcción de la URSS. Desde el 1930 al 1937 reside allí. Debido a los planes quinquenales Rusia demandó mano de obra altamente cualificada. El grupo de Ernst May se encarga de la construcción de ciudades en la zona de la industria pesada p.e. Magnitogorsk, para unos 200.000 habitantes. Schütte-Lihotzky era la responsable de las construcciones para los jóvenes y niños: casas cunas, jardines de infancia, clubs, etc. Los proyectos infantiles estaban enfocados desde una perspectiva socialista, desde la perspectiva que las mujeres pudieran incorporarse a la producción, así como a la integración de la familia en el colectivo social. Las condiciones de trabajo en la URSS estaban determinadas no solo por la dificultad de los materiales que disponían, sino que determinadas costumbres autóctonas estipulaban la distribución de los espacios¹², ella tiene además en cuenta que allí habrían de convivir diferentes culturas.

Durante esta estancia en 1934 realiza también viajes a Japón y China junto a su marido. Este conoció circunstancialmente en Berlín a una delegación china de pedagogos que mostraron gran interés por las escuelas y construcciones para la infancia de la pareja. M. Schütte-Lihotzky no aceptó la propuesta para un trabajo en Nanking, pero sí la invitación a varias ciudades chinas para dar conferencias al respecto, además de ello se le pidieron líneas maestras desde el ministerio de educación para realizar reformas en guarderías. La relación con China se prolonga en el tiempo.

En 1937 bajo el recrudecimiento de medidas y represión en la URSS el grupo de E. May abandona el país. Estos años fueron para ella, como ella determina, un gran aprendizaje también para su evolución política.

11 Ambos son prototipo de las nuevas formas de relación, tenían el mismo grado de formación era de izquierdas, y defendían iguales formas de división de los espacios públicos.

12 Ella concreta: Los niños tenían espacios de juegos diferentes de los dormitorios, con diferentes temperaturas. También en los centros hospitalarios se tenían que preparar un 10% de boxes independientes para casos infecciosos, dichos requisitos no eran tema en Frankfurt o Viena.

Del 1938 al 1940 el Ministerio de Educación Turco la invita a realizar varios proyectos. Trabaja en la docencia (profesora de bellas artes) y en la proyección de escuelas profesionales para mujeres, escuelas rurales y pueblos. La contratan como arquitecta del ministerio de educación en la planificación de diferentes construcciones para la enseñanza. Proyecta varias escuelas para niñas en Anatolia. En varios de sus proyectos dice apoyarse en las renovaciones pedagógicas de Maria Montessori, también diseña cocinas para dar clases a futuras cocineras, o guarderías.

En Turquía vivían un grupo de exiliados. Desde su partida de Rusia se inicia su participación más activa con la resistencia austriaca, pero es en Turquía mediante su ingreso en el partido comunista austriaco, cuando su participación en la resistencia se intensifica. En 1940 debido a su trabajo en la resistencia es enviada a Viena donde fue arrestada por la Gestapo. Estuvo 4 años encarcelada y condenada a muerte. En el 1946 logra llegar a Sofía con el fin de tomar contacto con su marido que seguía en Turquía y al que no le concedían el permiso para salir del país. Tras pocas semanas en Sofía le encargan algunas construcciones para niños por parte de las autoridades. Hasta ese momento solo se contaban con orfanatos para niños en la ciudad. La arquitecta fragua con rapidez diferentes proyectos para edificaciones infantiles, su experiencia en la URSS le ayuda a ello. Construye en Sofía 4 guarderías del estilo a las construidas en Rusia¹³, en 1947 construye una guardería en Samokov.

En 1961 se ocupa en Cuba de las construcciones de edificaciones para la infancia y crítica duramente el hacinamiento en los centros infantiles que favorecen las infecciones, así como la escasez de guarderías, un problema al que se le unen, según ella, la escasez de experiencias que tenían los arquitectos cubanos en esta materia. Unidas estas críticas al respeto y al reconocimiento internacional de su trabajo en esta materia, en 1963 la invita el Ministerio de Educación cubano para que presentase propuestas para construcciones dedicadas a la infancia.

Debido a su posición política en Austria se le dificulta el ejercicio de su profesión. Después de la II Guerra Mundial el entonces partido socialista en el poder no le ofrece ningún contrato para centros oficiales; hubo, según se enteró después, un acuerdo en el partido que no se le diese ningún proyecto, incluso en proyectos en centros educativos donde ella había acumulado su mayor experiencia. Constata que: “En más de 20 años solo se me permitió planificar dos guarderías, y a los entonces Nazis se les encargaron en esa época muchos proyectos” (Kain). La arquitectura social¹⁴ dejó de ser el centro del monopolio cultural de la época y de las élites.

En 1980 empieza a recibir premios en reconocimiento de su trabajo, recibe el premio de arquitectura de la ciudad de Viena. En 1988 se le da la Mención de

Honor en las Ciencias y en las Artes, pero rechaza recogerlo de mano del entonces Presidente de la República Austriaca Kurt Waldheim por su pasado nazi. Vivió hasta el final luchando por los ideales políticos que había logrado poner en práctica en sus creaciones de espacios. Pocos años antes de su muerte publicó el libro *Erinnerungen aus dem Widerstand* donde recoge la fuerza y la admiración de la resistencia austriaca al Nazismo. El fin de esta obra es que los jóvenes tengan conciencia de que también en Austria hubo una resistencia y de traer a la reflexión los horrores del pasado para que no vuelva a ocurrir. Denuncia el inicio de un joven Heider y a la creación de su partido el Partido Liberal (FP) como amenaza para una convivencia más humana. En ello fue una visionaria.

Su obra se expuso por primera vez en 1993 en el Museo de Artes Aplicadas en Viena. Con el proyecto y la creación del *Margarete Schütte Lihotzky Raum* se ha creado en Viena un espacio no solo para estudiar y recoger la obra la primera arquitecta austriaca, un espacio para la información y el debate.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Friedl, E., *Nie erlag ich seiner Persönlichkeit*, Viena, MilenaVerlag, 2005.
- Lechner, I., *Wienerinnen, die lesen, sind gefährlich*, München, Sandman Verlag, 2012.
- Schütte-Lihotzky, M., *Erinnerungen aus dem Widerstand. Das kämpferische Leben einer Architektin von 1938-1945*, Viena, Promedia, 1994.
- Schütte-Lihotzky, M., *Erste politische Erlebnisse und Eindruck, undatiertes Manuskript*.
- Unger, P., *Mut zur Freiheit*, Viena, Metroverlag, 2009.
- Kain, E., „Jeder Millimeter hat Sinn. Ein Gespräch mit Margarete Schütte Lihtzky“, *Servus at Internet* .20/03/2012 <<http://www.servus.at/hillinger/1997/497/jeder/jeder.html>>.

13 Cf. Friedl (2005: 208 ss).

14 También a ella Oskar Strnad, H. Meyer o Mart Stam. Cf. Friedl (2005: 340 ss).

MORGANA DESPIERTA NUESTRA CONCIENCIA

MORGANA WAKES UP OUR CONSCIOUSNESS

Helena Seoane Pérez
Universidad de Oviedo

RESUMEN:

La escritora gallega Begoña Caamaño en su libro *Morgana en Esmelle* analiza el tema de la sororidad, un término aún no aceptado por la Real Academia Española, o hermanamiento femenino o de solidaridad entre mujeres. A través de este personaje femenino tan castigado durante casi toda su historia, busca el cambio que debemos realizar para conseguir que el sistema patriarcal acabe sus días y dé paso a la hermandad entre hombres y mujeres. Asimismo, planea por la obra un sentimiento de culpabilidad en todos los personajes, de tal manera que el arrepentimiento, el castigo y el remordimiento los acompañan durante su viaje de iniciación. Cabe agregar la voz de la autora, una voz pesimista y alentadora simultáneamente, que se sirve de Morgana para señalar el costumbrismo social anclado en unos arquetipos antiguos y obsoletos.

PALABRAS CLAVES:

Morgana, culpabilidad, sororidad, conciencia.

ABSTRACT:

The Galician writer Begoña Caamaño in her book *Morgana en Esmelle* analyzes the theme of sorority, a term not yet accepted by the Real Academia Española, or female twinning or solidarity among women. Through her female character, punished for almost all of the history, the author seeks the change we should make in order to finished with the patriarchal system and give way to brotherhood among men and women. We can find the feeling of guilt in all the characters, so that repentance, punishment and remorse accompany them during their journey of initiation. The voice of the author is simultaneously a pessimistic and encouraging voice that Morgana uses to point out the social traditionalism anchored in some old and obsolete archetypes.

KEY WORD:

Morgana, guilt, sorority, conscience.

MORGANA Y ESMELLE

Begoña Caamaño era una escritora y periodista gallega que había publicado diversas obras hasta el fatal desenlace de su lucha contra el cáncer. Entre sus obras destacan dos de categoría narrativa: *Circe ou o pracer do azul* y *Morgana en Esmelle*. Resulta oportuno mencionar su actividad feminista y su lucha por los derechos de los trabajadores y de los más desfavorecidos. Honrando su memoria y su lucha por la igualdad de la mujer, quiero añadir unas palabras de la escritora en una entrevista que le realizó Montse Dopico: “O entendemento mutuo entre as mulleres, a sororidade, é unha arma de defensa e de empoderamento que só pode facernos máis fortes e máis libres”¹.

En *Morgana en Esmelle* Felipe de Amancia, sirviente de Ginebra, narra la historia de lo que ocurrió en el pueblo con la llegada de su señora y de Merlín, así como la historia previa de cada personaje y hasta dónde va encaminado su destino: el engaño de Uther para conseguir a Igraine, la manipulación de Merlín en la vida de los demás, la disputa entre el mago y Viviana, el final de la enemistad entre Ginebra y Morgana. Del mismo modo, la conciencia de Merlín, cuyo símbolo es la protagonista, expresa el pesar que siente por haber organizado, incluso antes de su nacimiento, la vida de los demás a quienes les ha procurado solamente desgracia e infelicidad. Finalmente, en la voz de Morgana, se expone el sufrimiento que padece cada personaje, la concienciación sobre la carga de culpabilidad que, a causa de sus decisiones, llevarán durante toda su vida.

CULPABILIDAD

Tras la lectura de artículos, libros y manuales de diversos temas tales como la filosofía, la historia, la literatura, la psicología (Tejedor Campomanes, César, *Historia de la Filosofía en su marco cultural*; David Papneau, *Filosofía*; C.G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*; Ávila Granados, Jesús, *La mitología celta*; La *Vulgata* y la *Pos-Vulgata* de la materia artúrica, etc.), se intenta abordar la culpabilidad, este sentimiento tan complejo al que se accede desde distintos puntos de vista, antes de centrar sus consecuencias en cada uno de los protagonistas principales. De esta manera, se profundiza en las razones por las que han actuado así y por qué este tema recorre las páginas de la obra de la autora.

La culpa ha sido siempre un sentimiento intrínseco a nuestro ser. Principalmente, se puede atribuir al contexto religioso por haber pecado o por llevar una mancha desde nuestro nacimiento, una carga que será expiada dependiendo del grado de arrepentimiento, del castigo que nos imponen o nos imponemos y las acciones que llevamos a cabo para enmendarla.

1 Praza.gal/cultura/791/la-sororidade-e-unha-arma-de-empoderamento-que-so-pode-facernos-mais-libres/

En la Antigüedad, los dioses castigaban a los hombres por sus decisiones “libres”: Yahvé a Adán y a Eva por la búsqueda de conocimiento; Zeus a Prometeo por robarle el fuego sagrado y ayudar más al ser humano; Dios, porque la humanidad nace ya con el pecado original. Pero, en ocasiones, la libertad de decisión del hombre se coarta por medio de otras vías, no solo religiosas, sino también por la existencia de un control férreo bajo unas estrictas normas jurídicas, sociales y políticas. En el caso de los emperadores y de los reyes a lo largo de la historia han tenido la potestad de aplicar sus penas por mandato divino: Nabucodonosor II con su máxima “Ojo por ojo y diente por diente”, las aplicaba con la creencia de ser él mismo el garante del castigo a los hombres. Esto mismo lo ejercían los faraones, los emperadores romanos, los reyes absolutistas, ya que la propia monarquía afirmaba que su institución era constituida por orden divino y respondían solo ante Dios.

En el campo filosófico, el concepto de ética-moral tiene diversas ramificaciones según el filósofo, atendiendo también al sentimiento de culpa, al arrepentimiento y al castigo por un hecho concreto. Aristóteles explica que una acción realizada bajo la ignorancia no puede ser tratada como un acto culpable ya que no existe intencionalidad. Siguiendo el hilo del pensamiento aristotélico, ¿por qué el cristiano debe llevar la carga de una culpa –el pecado original– si realmente no lo ha cometido? ¿Por qué se considera pecado el hecho de que Adán y Eva hayan alcanzado la manzana del Árbol del Bien y del Mal, si ignoraban las consecuencias del acto.

Tal vez, la explicación nos la pueda dar Nietzsche: la crueldad con la que el ser humano lleva ejerciendo sobre el otro ya sea como causante ya sea como receptor. Dicho axioma está unido a la naturaleza humana: “Ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir, más bienestar todavía”. Los filósofos cristianos defienden que la religión, concretamente el cristianismo, restaura la paz y elimina cualquier signo de pecado /flaqueza (culpa). Sin embargo, nos encontramos con dos opiniones diversas en Rousseau, quien defiende que la culpabilidad nace por la presión social ya que el hombre nace bueno; en Freud, que habla sobre la conciencia de Culpa por la ausencia de dos bienes: el amor y la satisfacción. Al no expresar sus sentimientos, se subyugan en el inconsciente, creando un sentimiento de culpabilidad, de venganza.

La ética-moral literaria conlleva una deuda que debe resarcirse mediante la reparación del mal causado, aunque signifique la muerte del causador del daño. En muchos textos se nos muestra dicha expiación: Edipo al matar a su padre y al casarse con su madre, el adulterio de Ginebra con Lancelot, etc. Esta desgracia lleva a la ruina tanto al principal causante como a todo lo que le rodea. Arturo se hundió en una profunda depresión y por extensión Camelot, su pueblo y sus tierras. La afrenta será reparada gracias a la búsqueda del Santo Grial y a encontrar la respuesta adecuada: “¿A quién sirve el Grial?” La herida se repara al reconocer su culpabilidad.

Ya se conoce que durante la Edad Media la ética iba unida al concepto de pecado, donde el pecador se separa de los dogmas religiosos, se olvida del dominio de Dios vengador y castigador del Antiguo Testamento. La búsqueda del yo individual aún no estaba “permitida”, sino sometida a los designios de un Dios que no le admite ni pensar ni decidir sobre sí mismo. Por lo tanto, la religión asumió los códigos morales como propios viviendo bajo unas rígidas leyes de costumbres y conductas.

No podemos olvidar la posición de la mujer desde el momento que la sociedad se convirtió en patriarcal. Sus normas de conducta aún eran más estrictas que en el hombre, ya que no disponía de moral, añadiendo que procedía del mal y era la causante del pecado original. También se describían como seres inferiores, peligrosas, portadoras de los pecados (vanidad, envidia, pereza, orgullo, lujuria, infidelidad,...), no seguían las normas, se guiaban por la pasión sexual y poseían un lado oscuro diabólico. El culto a la Gran Madre fue desapareciendo poco a poco y cada motivo relacionado con su veneración fue tratado de inmoral y de demoniaco. La dicotomía entre el Bien / Mal, entre Dios / Diablo, queda reflejado en la siguiente explicación sobre la diferencia de sexo: el hombre guiado por el camino de la bondad y la mujer por el de la maldad a través de una vida engañosa, débil, maliciosa como la única culpable del castigo y del dolor que padece el hombre.

En este escenario, la mujer en sí es la culpable de la debilidad del hombre, como descendiente del Diablo, del mal que incita al hombre a pecar. Regía este sentimiento tan fuertemente interiorizado que llegó incluso a la obsesión: la caza de brujas, la Inquisición, la continua campaña de desprestigio hacia las mujeres –ridiculizaban a la mujer hasta el hastío en los textos y, por supuesto, las demonizaban sobre todo aquellas que suponían un ejemplo de lo que no debía ser una mujer cristiana. Por lo tanto, la mujer debía vivir recluida en el hogar; su único objetivo en la vida era cuidar a su familia e hijos y procrear. Si era viuda, soltera o casa y cuida de su aspecto mediante el maquillaje, los accesorios o ropa elegante, eran tachadas de seductoras. Con ello, conseguía aflorar la concupiscencia del hombre y llevarlo al pecado. Mientras que el hombre es el paradigma de buena conducta y es él quien debe seguir los preceptos cristianos. Así lo exime de cualquier responsabilidad porque toda recae en la mujer.

En relación a nuestro personaje principal, Morgana es un claro ejemplo de lo que no está permitido a una mujer. Siempre ha sido considerada una mujer sabia, inteligente, bella, con conocimientos de medicina, de astronomía, dotes para la sanación y para la adivinación desde Geoffrey de Monmouth hasta Chrétien de Troyes. Pero a partir de la tercera parte de la Vulgata empiezan a asomar visos de la decadencia de su imagen que durará hasta la actualidad, como podemos observar en películas tan reconocidas como *Excalibur*: la enemistad con Ginebra, la constante lucha por acabar con su hermano Arturo, la amante despechada (está enamorada de Lancelot), la desaparición de sus

características fééricas, de adivina para quedar relegada a un plano de transición, a un papel no relevante. Incluso, su conocida belleza y su sensualidad, el hecho de que no había hombre que se le resistiera, sufrió un cambio radical. El hada buena y bella se convirtió en la malvada y fea bruja, estereotipo presente también en nuestros días (el disfraz de bruja). Según sus doctrinas, las cualidades morales eran un fiel reflejo de la propia imagen, por lo que un ser malvado debía ser imperativamente feo o con taras físicas. A partir del siglo XIII, Morgana será presentada con este nuevo “aspecto”. La Iglesia logró acabar con la fama anterior, desvinculándola de toda creencia católica por lo que sería entregada al mal y su guía sería el demonio quien le trasmite sus conocimientos, sus artes curativas, mágicas, etc. Además, su objetivo no solo era borrar vestigios del poder matriarcal en las mujeres de esa época, sino que buscaba también acabar con cualquier religión o herejía diferente que pudiera quitarle la primacía del poder eclesiástico.

Sin embargo, unir la moralidad y la religión nunca ha sido una opción acertada. La religión basa su conducta mediante las creencias o sus propias reglas éticas de la autoridad de un Dios. La moralidad convive con los actos de una sociedad y cómo deben vivir en armonía y en paz. Aunque no se desarrolla bajo una normativa teológica, siempre permanecen resquicios en nuestra la sociedad –por el poder eclesiástico y por otras religiones dogmáticas. ¿Cómo pretenden ambos aliviar el sentimiento de culpa? Esta lleva a la conformidad, a dejarse llevar por una doctrina que acalle los demonios interiores, a no pensar en aquello que se sabe que provoca daño. La religión cristiana y la moralidad imponen normas universales para obrar bien y reparar el fallo que se ha cometido. Todo está dividido entre el bien y el mal, entre recompensa y castigo, entre divino y maligno convirtiendo en sentimiento de odio, de venganza hacia el otro.

Como se ha mencionado anteriormente, la culpa prevalece como sentimiento más plausible junto con la sororidad entre las mujeres. En primer lugar, Merlín se había convertido a la religión cristiana a pesar de ser educado en la tradición pagana y en la isla de Ávalon. Antes de su decisión, se describe al mago con los mismos tintes que vemos en la película antes indicada –*Excalibur*–, y en los textos medievales: druida, sabio, con dotes mágicas (cambiar de forma) y con una fuerte convicción de ser el detonante de un cambio en la sociedad bretona. Tampoco varía la utilización de Igraine y de Uther para conseguir sus fines: convertir a su hijo en el nuevo rey de todos los pueblos bajo la mirada de la nueva religión. Convince a Arturo a que se una a su causa prometiéndole ser el caudillo de todos los pueblos celtas y ser mejor guerrero que su propio padre, Uther. “Serás non só o rei de todo Britania, senón o gran caudillo que xuntará baixo o seu mando todas as nacións celtas e que dará ao noso pobo un novo rexurdir dentro da nova civilización” (Caamaño, 2012: 54). La rígida moralidad provoca indudablemente el sentimiento de culpa por no haber alcanzado sus metas.

Merlín se había impuesto un reino gobernado por un único soberano y por una única religión. Al principio, compartió su sueño con Viviana, pero cada uno creía en una idea de bondad y de justicia. La druida Viviana pensaba en salvar la sabiduría y el conocimiento albergado en la isla; al contrario, Merlín abrazó la religión cristiana –ya expandida en toda Europa– como la salvación a un pueblo anclado en sus antiguos ritos que los llevaría a la absoluta desaparición. Critica la actitud de los druidas frente al mundo y explica su declive a partir de la llegada de los romanos. Dicha diferencia obligó a Merlín a abandonar la isla. A raíz de este momento, su culpabilidad se percibe mejor porque no siente el apoyo que creía haber encontrado en una persona tan especial como Viviana quien mantenía a raya su lado oscuro y su dualismo (engendrado por una mortal y un demonio).

Asimismo, se muestra un personaje atormentado que ha tenido que enfrentarse al ataque de los demás por poseer una genealogía oscura. La culpa que se compagina con la angustia, la ansiedad y el remordimiento provocó un cambio en la actitud del mago, esto es, se volvió más ambicioso y creía que su misión era salvar a su pueblo celta. Elige a Arturo como el futuro rey de los celtas, a Ginebra como su mujer por haberse educado en la religión católica y así poder extender el cristianismo en Britania. “O momento en que Artur, xa rei indiscutido de toda Britania, por fin caudillo de todas as hostes celtas...e públicamente a fe cristiá” (Caamaño, 2012: 148).

“Comenzou aí a miña primeira gran culpa, pois fun eu, tanto como ela, responábel de convencer a asemblea de druídas de que era o único detino posíbel para a nossa terra amada” (Caamaño, 2012:167). Aquí podemos unir el sentimiento de culpa en los dos personajes. Ambos buscaban el bien del pueblo celta, pero de diversa manera: Merlín, un pueblo gobernado por un solo caudillo y por una sola religión a la par de un César y del imperio romano; Viviana, quería que Bretaña fuera una república porque así los hombres y las mujeres eran libres por igual y, por supuesto, sin una religión dominante que impidiera la libertad del pueblo. Sin embargo, ninguna de las dos vertientes triunfó ya que su ambición personal obstaculizó el bienestar popular y desató unas consecuencias imprevisibles en los demás: la infelicidad.

Todo el texto es un canto a la petición de perdón de Merlín porque en la mayoría de los capítulos es su conciencia la que habla constatando en cada uno cómo ha cambiado su destino. Por ejemplo, en el capítulo *Da conciencia do señor Merlín, Xenebra*, el mago se arrepiente de haber planeado el destino tanto de Ginebra como de Arturo ya que solo les había causado desgracias. Además, tampoco culminó su fin de que solo reinara un rey y los demás pueblos estuvieran a sus órdenes. Su soberbia y su ambición trajeron la tristeza y el deshonor de buenas personas. “Esta muller que me reclama está no seu dereito de me atormentar. Eu traizoeina. Traizoeina como fixen coa súa nai, Igraine. Com fixen con Viviana. Como fixen ata coa pobre Xenebra” (Caamaño, 2012:193).

Merlín arrepentido, opta por cargar con su culpa y decide llevar a Ginebra a Esmelle para que fuera al menos la dueña del lugar y allí podrían olvidarse de todo y rehacer su vida. En el transcurso de la obra vemos la evolución del personaje desde un principio que, aunque se mostraba dubitativo, temeroso de su pasado, se sentía seguro de lo que debía hacer para cambiar la situación en la que se encontraba el pueblo. Intervino en la vida de Arturo, de Ginebra y de sus padres, sin ningún tipo de conciencia, solo con la motivación de cambiar su destino. “Igual que Artur, Xenebra foi pensada por min antes de ela nacer. Fun eu quen se fixou no rie cristián Leodegrance e quen decidiu que unha súa filla sería a esposa necesaria para Artur” (Caamaño, 2012: 194).

El siguiente personaje a tratar como contrapunto a los deseos de Merlín es Viviana. Al igual que Morgana es descrita como descendiente de hadas, con poderes de adivinación y visionaria. Ambas pertenecían a la familia de Igraine: Morgana, su hija y Viviana era su hermana mayor. Gracias al respeto que la religión celta mostraba a las mujeres y al culto que siempre ha prevalecido a la Gran Madre, las características propias son positivas, por ejemplo, era una gran maestra, una druida y una sabia a la que pedían asesoramiento también sus compañeros del consejo. Los druidas, con Viviana a la cabeza, deciden “vengar” el engaño que hizo Merlín a Igraine y a Uther para que concedieran a Arturo. Este propósito será junto con la protección de la isla de Ávalon lo que llevará a la druida a un sentimiento de frustración por no poder ejecutarlo. Tanto Viviana como Merlín utilizan a Arturo para sus propios fines ya que para ellos representa la esperanza de la continuidad de las tradiciones celtas y de la implantación de la nueva religión respectivamente. Se lo disputan como si estuvieran jugando al ajedrez y cada movimiento supone un paso para su triunfo. Ambos manifiestan tal soberbia y falta de empatía hacia los demás, que prácticamente la autora ejerce una justicia poética al no concederles la satisfacción de ganar.

Merlín se recluye en un pueblo y cambia, arrepentido, de forma de actuar. Sigue siendo un druida sabio, pero sus actos y sus pensamientos son humildes. Igualmente ocurre con Viviana, pero en este caso, se recluye en la isla, considerada un recodo sagrado y mágico independiente del mundo real. Es el único lugar donde se siente apartada de las vanidades humanas, de la influencia de una sociedad patriarcal, de un mundo regido por una religión que subyuga al hombre, que crea desigualdad y que restringe la libertad del ser humano. “Manter a humanidade submissa, pregada aos mandados dun ser superior que ninguén ve e que ninguén coñece...o medo para impoñer as normas que máis lels conveñen?” (Caamaño, 2012:104).

Sus desavenencias se demuestran también cuando hablan de la siguiente afirmación aristotélica “O fin último é a felicidade” (Caamaño, 2012:108): Merlín creía que a través del cristianismo se garantizaban los suministros básicos; por el contrario, Viviana no aceptaba que los bienes materiales estuvieran por encima de la libertad personal.

Tal vez la protagonista más atormentada de la obra sea Ginebra a razón de su rígida educación católica en un convento (antes de vivir en Esmelle se recluye de nuevo en uno para expiar su pecado) y de su posterior misión maquinada por Merlín para que se convirtiera en la esposa fiel de Arturo. Simboliza todo aquello que el cristianismo pregona: una mujer sumisa, enclaustrada en una casa, desempeñando solo las tareas destinadas a mujeres (tejer, ser una esposa virtuosa, educada en los cánones cristianos). Dedicar su vida a un hombre que no conoce (Arturo), su matrimonio está concertado desde la niñez, pero realmente está enamorada de otro, el caballero triste –Lancelot. Morgana y Merlín conocían este amor. Sin embargo, en la obra no hay ningún tipo de relación adúltera, como podemos encontrar en los textos clásicos de la materia artúrica (*Lancelot, el caballero de la carreta; La búsqueda del Santo Grial*), solo el amor que profesa al caballero. Esto conlleva que el pecado cometido sea de pensamiento y no de obra. Pero basta para condenarle a padecer una angustia al no aportar la felicidad a su marido ni al darle un hijo que sería el verdadero rey de los britanos. El castigo que se impone será romper con Arturo y todo lo relacionado con Camelot y confinarse en un convento hasta que la libera Merlín.

En relación a Arturo, su papel es un hilo de conexión entre los deseos de Merlín y los de Viviana, asimismo la llegada de las desgracias de todos. La relación incestuosa que mantiene con su hermana Morgana provoca el estallido de los sentimientos ocultos y el fin de los planes del mago con respecto al pueblo celta. Arturo decide llevar su culpa a través de unos inflexibles códigos religiosos y rechaza aquello que le recuerde a su hermana, esto es, la tradición pagana y la libertad de pensamiento.

Por último, Morgana es el modelo opuesto a Ginebra en la mayoría de los textos y, en el que nos ocupa también. Al nacer en un ambiente pagano, libre e igualitario para las mujeres, ella misma decide su destino: ir junto a su tía Viviana a vivir durante unos años en la isla de Ávalon para aprender todos los conocimientos que allí se amparaban. Ya conocemos que Ginebra no era libre para elegir su propia vida, sino que, desde antes de su nacimiento, el matrimonio con el rey céltico ya estaba impuesto. Toda su trayectoria se dedicaría a cumplir el papel de esposa perfecta cristiana. Antes de su partida, tuvo que ocuparse de su hermano Arturo debido a que su madre Igraine cae en una profunda depresión cuando se entera de que Uther es el verdadero padre de su hijo y de la traición por parte de Merlín. El cuidado de su hermano es un hecho muy importante ya que la felicidad que sienten los dos hermanos será una de las causas de remordimiento en Morgana en el momento que Arturo determina seguir al mago en sus pretensiones y romper con su vida anterior. Otro punto a tener en cuenta es la descripción mayormente positiva de su personaje: la autora, salvo en escasas ocasiones y en boca de algún personaje por el miedo que despertaba su poder, la describe como una mujer sabia, inteligente, respetada en las asambleas, dedicada al estudio (en la

isla) y ya con poder adivinatorio. “A nena Morgana foi aquela mañá a primeira en saber da chegada do novo señor [...] a mesma sombre de dragón que vira o día da morte do pai” (Caamaño, 2012: 23); “Na comunidade druídica achou a nena a vida que desecaba [...] destacou pola súa intelixencia e sagacidade e polo seu amor e dedicación ao estudo” (Caamaño, 2012:115).

Cuando Morgana regresa a Camelot para asistir a la boda de Arturo y de Ginebra, vuelven los recuerdos de una infancia plena. Sabe que su hermano no es feliz porque está viviendo el sueño de otra persona, Merlín, porque se había guiado por los vicios de ambición y poder y, porque era conecedor del amor entre Ginebra y el caballero de los ojos melancólicos. “Morgana sabía que tamén Artur era coñecedor desa paixón vedada que con tanta forza atría dous dos seres que el máis estimaba” (Caamaño, 2012:172).

Se usa el leitmotiv presente ya desde la aparición de su personaje en *Historia de los reyes de Britania* de ser la cuidadora de las heridas de Arturo, pero no para sanar las heridas físicas de un rey, sino las del alma a causa de su desdicha. Pretendía devolverle la ilusión de vivir, llevando hasta el extremo el amor puro hacia su hermano, esto es, yacen juntos. El incesto provoca un giro de 180º y el final de las pretensiones de todos ellos. Al enterarse, el pueblo, creyendo desde un principio las malas artes del hada, ordena expulsarla por haber embrujado al rey para que cometiera dicha traición. Por lo que Arturo, lleno de angustia y de arrepentimiento, se encierra en las más estrictas normas católicas para expiar su falta. “pola súa abominación caese sobre Britania iniciou a busca do cáliz onde, segundo a nova relixión, se vertera o sangue do agora considerado como fillo do Deus único” (Caamaño, 2012:179).

Morgana queda embarazada de la última esperanza de la tradición pagana: su hijo, Mordred, quien será el causante de la muerte de su padre. Durante un cierto tiempo, no se arrepiente de este hecho, más bien, surge un sentimiento de odio hacia aquellas personas que estaban en desacuerdo con su relación y, más concretamente, hacia su hermano porque no ha sido lo suficientemente valiente de aceptar el amor entre ambos y luchar contra los prejuicios morales fuertemente arraigados en la sociedad y, por supuesto, hacia Merlín como causante primero de la desgracia general. Sin embargo, acaba reconociendo el error que había cometido al intentar “salvar” lo que ella creía que era un mundo dichoso junto a Arturo.

Su cambio se debe a diversos motivos: en primer lugar, a la actitud que encontró en Merlín una vez que visita Esmelle. Ya no era ese hombre soberbio, guiado por sus ambiciones, más bien, se había convertido en un ser humilde e interesado en ayudar realmente a los demás. En segundo lugar, su propio remordimiento, su amor habían originado el fin de un ciclo y de un mundo irreal, ficticio. En tercer lugar, su confesión de haber “pecado” de soberbia al igual que aquellas personas que había detestado

por actuar así –Viviana y Merlín. “En Miranda tamén me atrapou a min o castigo. [...] Unha nova Morgana. Unha Morgana máis gris. Pero máis humana”. (Caamaño, 2012:210). Por último, engendra un hijo incestuoso que a través de una visión percibe que es quien matará a Arturo. En él, pierde toda esperanza de un mundo mejor ya que se asemeja a las personas que representaron el dolor, la angustia, la ambición y la desolación (Viviana, Uther y Merlín).

“Todas elas paisaxes desoladas”, la frase final de la obra explica claramente la máxima de la autora: todos contribuyeron, cada uno de diversa manera a este fatal destino: Merlín, Viviana, Ginebra, Arturo, Morgana. Son almas desoladas que llevan la carga de la culpa hasta el final de sus días.

SORORIDAD

La sororidad es un concepto que ha emergido en el comienzo de la lucha feminista en contraposición al patriarcado y al fraternalismo, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XX se ha convertido en el baluarte del movimiento feminista para exigir la igualdad de las mujeres en todos los ámbitos sociales. La primera vez que aparece el término fue en el diccionario Le Robert de la lengua francesa en el siglo XVI. Sigue el mismo modelo que fraternidad: “Amistad o afecto entre hermanos o entre quienes se tratan como tales”, tomando el término latino “soror”, que significa “hermana”, “prima”, “compañera” más el sufijo –dad, “cualidad de”, esto es, “cualidad de hermana”. Sorprende que en el diccionario de la RAE no aparezca registrada a pesar de que haya cobrado gran relevancia por señalar la lucha por la igualdad de derechos de la mujer y para desterrar los tópicos impuestos por una sociedad patriarcal como, por ejemplo, difamar que las mujeres debemos ser enemigas entre nosotras mismas. Sin embargo, en diversos diccionarios el mencionado Le Robert (*sororité*), en el inglés (*sisterhood*), en el italiano (*sororità*) se encuentra la entrada de esta palabra aludiendo parte de la lucha que desde hace tiempo el feminismo lleva a cabo. Me parece muy acertada la reflexión de Cynthia sobre la sororidad en su blog *Desde-ginebra* “el idioma no es neutro, sino que es vehículo de valores, tradiciones y posiciones ideológicas. ¿Cómo explicar que “sonorité” y “sonority” sean términos de larga tradición en francés y en inglés, pero no en español?” La sororidad pretende la unión de todas las mujeres para conseguir una vida distinta a la actual. No debe medirse el valor de una mujer según la posición social de su marido, padre o hijo. Otra lucha a la que se enfrenta es eliminar los estereotipos implantados desde hace tiempo: la dependencia emocional, está capacitada para cumplir sus propias ambiciones.

Los motivos por los que prevalecen estos convencionalismos contra las mujeres son diversos y, muchas veces, en conexión. Casi siempre la misoginia ocupa el lugar más

2 Desde-ginebra.blogspot.com.es/2014/03/sororidad.html.



destacado que se embebe de las influencias del poder y de la religión concretamente. Si nos remitimos a los principios de los tiempos, la Diosa Madre / Tierra era venerada como la más grande y la principal entre todos los dioses. En este sentido, el Paleolítico nos muestra una mujer libre, respetada y consideraba como una diosa. Además, se creía que poseía el poder de elementos contrarios dado que representaban las distintas etapas de la Naturaleza: vida / muerte, blanco / negro, luz / oscuridad, etc. El negro simbolizaba la protección, la vida vinculada al útero de la mujer, al lugar donde se engendra una vida. Por otro lado, conocía las técnicas de la agricultura mediante la observación de las distintas fases de la luna, de los cambios experimentados por la misma naturaleza; los remedios naturales para la cura de algunas enfermedades. Posteriormente, el dualismo (bien / mal) de la Diosa Madre se decantará hacia el lado más oscuro, sobre todo, si incluimos la versión cristiana de las diosas antiguas y el destierro de la mujer a una simple posesión del hombre. El cristianismo ha alterado los ritos, los cultos paganos para amoldar e introducir a su Dios. Mientras que en el Dios cristiano se transformará en luz, en vida, en los poderes telúricos; en la diosa, este dualismo será la oscuridad y la muerte.

El poder y el dominio del hombre hacia la mujer se manifiesta en un tema recurrente en los textos antiguos y medievales es “la violación”: Zeus viola a Calisto, perteneciente al clan de Artemisa; algunos caballeros de la Tabla Redonda también recurren a esta transgresión. Contrariamente, no manifiestan dolor a causa de sus consecuencias, más bien, culpabilizan a la mujer de haber caído en sus redes y, quedaba señalada de por vida por la sociedad, por la familia ante el deshonor causado. En ocasiones, el hijo o la hija que nace de una violación, es una compensación por un acto heroico de un caballero a pesar de que en ciertos momentos de la historia se haya alejado de su viaje iniciático. Lancelot, en un principio, el caballero elegido para alcanzar el Santo Grial, es castigado por su relación adúltera con Ginebra. Dios no lo somete a una carga muy severa ya que decide concederle un hijo, que se convertirá en el mejor caballero y el que alcanzará el Santo Grial junto a Perceval y Boores.

Nuestro personaje Morgana reúne las características de la Diosa Artemisa³: un carácter indómito, protectora de las mujeres, curandera, castiga las malas acciones, va normalmente acompañada de ninfas o seres mágicos. Esta diosa representa el arquetipo de la hermana, esto es, lucha por la igualdad de ambos sexos, contra las injusticias y las agresiones sufridas por las mujeres como la agresión, el abuso de poder y de dominación y defiende la hermandad entre las mujeres. Geoffrey de Monmouth describía a Morgana como la mayor de nueve hermanas, la más bella y la más inteligente de todas, fuerte, inteligente, libre e independiente y protectora de las

mujeres. Enseñaba a sus hermanas las artes, las matemáticas y el uso de las plantas para curar a los enfermos. La diosa “virgen” expresa no la ausencia de relaciones sexuales, sino la libertad de decisión de una mujer, la no pertenencia a otra persona y ser libre. Ambas no se muestran débiles ante nadie.

Mais l'acte de naissance de la fée Morgue est un passage de la Vie de Merlin (Vita Merlini) du même Geoffroy (1148), qui évoque l'île des Fruits, l'île Fortunée où règne la sage Morgue, aux pouvoirs de guérisseuse, l'aînée de neuf sœurs. C'est elle qui guérira le roi blessé pour lui permettre de revenir parmi le siens et de reconquérir la Bretagne. Elle a étudié les vertus médicinales de toutes les plantes pour soulager les corps souffrants ; on dit qu'elle a appris les mathématiques à ses sœurs...

Es notorio el odio existente entre Ginebra y Morgana. El patriarcado explicó dicha enemistad para “demostrar” la ausencia de una buena relación entre las mujeres y mostrar la diferencia entre ambas según su educación moral. Ginebra fue educada en la religión católica, por tanto, al pecar por adulterio, será castigada mediante su reclusión en un monasterio. Morgana, sin embargo, poseía una actitud contraria a aquello que no comulgaba con los dogmas de fe. A partir del s. XIII, la Iglesia desechó todas sus características célticas, fééricas, protectora de los caballeros. Al mismo tiempo, comenzó la batalla contra todo lo que significara la idea de una mujer independiente, sabia y libre expresada en las bulas papales, dictámenes de los padres y doctores de la Iglesia. Tomás de Aquino, veía a las mujeres sabias unas discípulas del demonio. Todas sus artes curativas, mágicas y de transformación eran transmitidas por el ser maligno.

En la *Vulgata*, Morgana es una amante despechada ya que Lancelot la rechaza porque solo está enamorado de Ginebra. Aquí comienza su enemistad, sumando que convenció a Guingamor, amante de Morgana a que la abandone. La versión de este personaje vivirá injustamente en los textos consecutivos, incluso en algunos de nuestra época. A pesar del intento de este sistema patriarcal, llama la atención que sea respetada y prevalezca el bagaje de su pasado céltico, no solo por ser la hermana del rey Arturo sino también por ser la discípula de Merlín, por sus conocimientos de magia, de encantamientos, por ser consejera de caballeros y de damas.

Pretendían acabar con cualquier signo femenino y con todo representante de la libertad de las mujeres. Gracias a la influencia de numerosas religiones separadas de la católica que pregonaban la igualdad, la libertad y el respeto, la continuidad de los cultos paganos no consiguieron derrocarlo en su totalidad. Si atendemos a los siguientes puntos, tal vez, nos puedan aclarar realmente quién era la hada y profetisa Morgana.

En cuanto a su hermandad, a su proteccionismo, ayudaba a las demás mujeres que habían sufrido un desencanto amoroso. Creó un lugar mágico, el Valle sin Retorno, apartado del mundo real, rodeado de magia donde las mujeres se sienten libres, sin

3 Shinoda Bolen, Jean, *Artemisa. El espíritu indómito de cada mujer*, Barcelona, Kairós, 2015; Dunn Mascetti, Manuela, *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, S.L., 1992pp. 62-75.

ataduras, sin sumisión. Aquí el tiempo trascurre a otro ritmo. Se podría denominar, incluso, atemporal: no existe ni el pasado ni el futuro. La magia, las hadas, las ninfas, las druidas son los habitantes de este marco que no está sometido al paso del tiempo. Morgana quería demostrar lo que sospechaba desde siempre: “he hecho de ellos unos cobardes, unos viles, unos inconscientes” (Map, 1210:36); “sé por experiencia que el más bravo puede ser también el más cobarde”. Reflejan unos pensamientos filosóficos que, junto a Merlín, albergaban un hondo pesar respecto al comportamiento humano, al destino del hombre, a su egocentrismo, a su conformismo. Asimismo, en diversos textos de la materia artúrica Morgana y sus ayudantas auxilian a los caballeros –que tenían un corazón puro- a conseguir sus propósitos y a casarse con su amada. En El Caballero del León ayuda al protagonista, Yvain, a conseguir a su verdadero amor, la Dama de la Fuente. En la princesa lejana, aconseja a Guigemar cómo reparar el daño a una cierva que lo maldice en lo referente al amor.

El siguiente punto relevante se refiere al odio hacia su hermano Arturo, la causante de su destrucción. No es realmente cierto. Merlín había urdido desde el principio, el destino de los hombres y de las mujeres a su conveniencia, solamente para obtener su ambición. Entonces, ¿es posible considerar una reivindicación de la mujer el hecho de luchar por lo que era suyo antiguamente? Antes de la llegada del catolicismo, en los pueblos celtas, la línea sucesora correspondía a la madre, esto sería, de Igraine a Morgana. Incluso en nuestros antiguos pueblos prerromanos: los astures, las mujeres disponían de la autoridad para poseer tierras, tener trabajadores a su cargo e ir a la guerra con sus maridos. No obstante, esta ley cambió radicalmente bajo los designios de una sociedad patriarcal, imbuida de unos dogmas religiosos estrictos que despreciaron a las mujeres como un mero papel de cambio, de posesión o de instrumento. A partir del año 431 d.C., el cristianismo denominado “literalista” se rige por el Antiguo Testamento judío, patriarcal y monoteísta. Supone el fin de la igualdad de sexos y señalaba que los descendientes de la vil Eva a causa de su pecado, debían morir a través de su hijo y convirtió a las mujeres en seres humanos de segunda clase⁴.

Morgana siempre ha tenido la misma consideración de Ginebra: una relación entre iguales. Antes de conocerla, ya pensaba en ella como hermana por ser la esposa de su hermano y porque todas las mujeres debían tratarse con respeto. Cuando realiza el viaje iniciación o espiritual a Esmelle, va con la intención de solucionar el problema causado a Ginebra. Este viaje despierta el reconocimiento de una vida anterior basada en la egomanía y en satisfacer los egos individuales sin haber pensado en las consecuencias. Un camino de iniciación latente en la cultura celta, presente en los textos medievales efectuado por los caballeros de la Tabla Redonda o por aquel que perteneciera a

este círculo. Es evidente entonces que no busca venganza ni reproche. En cambio, siente empatía hacia ella, le abre su corazón y le demuestra el sufrimiento que han padecido ambas por el hecho de seguir unas normas o cumplir unas expectativas como mujeres (esposa y hermana de un rey respectivamente): Ginebra, condicionada a ser la esposa perfecta, a renunciar a su libertad para satisfacer una norma social y religiosa arraigada, deja a un lado sus pretensiones en la vida, al hombre que realmente ama y le haría crecer interiormente. Morgana, a pesar de ser mayor que Arturo, queda retirada del poder. Su única salida para alcanzar la felicidad es vivir en la isla donde goza de auténtica libertad. Al final de la obra, plantea a su hermana Ginebra cómo ha sido la vida le explica por qué se siente así en esos momentos (ha vivido en un hogar y con unas normas patriarcales que le han convertido en un ser maltratado, castigado y lleno de culpas y de juicios) y por qué proyecta su odio y su ira hacia Morgana, hacia una igual que ha sufrido más o menos las mismas imposiciones en un mundo regido por la autoridad del hombre. El rencor, la ira, el odio se disipan gracias al entendimiento, al querer ver la realidad de su situación y, por lo tanto, el cambiarla. “Tan distintas, Xenebra e eu, e cantas semellanzas na nosa vida.” (Caamaño, 2012:209)

CONCLUSIÓN

Morgana no es el personaje tiránico, malvado y dispuesto a acabar con su hermano junto con su reino y su utopía. Al contrario, es una mujer que ayuda a su madre en primer lugar; después, a su tía Viviana y, finalmente, a su hermano Arturo. Nunca está ausente de los problemas que atañen a los personajes presentes en el texto. A través de diversas actitudes (sororidad) o simbolismos (la conciencia de Merlín), nuestra hada intenta conciliar a cada uno consigo mismo. No existen sentimientos negativos ni acciones de venganza ya que ha aprendido a encaminar lo que le hiere y lo que le provoca felicidad. Estas enseñanzas sobre la vida las transmite a los demás para que busquen su propio bienestar.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, María Lourdes, *Las tres caras de Ginebra y Morgana. Psicología femenina en el mundo del Rey Arturo*. Great Britain, Amazon, 2016.
- Ávila Granados, J., *La mitología celta*. Madrid, Martínez Roca, 2007.
- Caamaño, B., *Morgana en Esmelle*. Vigo, Galaxia (2012).
- Clark, V., “La culpa diaria: negociando con el superyó”. *Psicoanálisis XXIII*, nº 1 (2011), pp. 55-67.
- Dunn Mascetti, M., *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, S.L., 1992.

⁴ Frake, Timothy; Gandy, Peter, *Jesús y la diosa perdida*, Barcelona RBA integral, 2006, pp. 30-38; 60-80; 106-142.

- Elders, Leo, "El sentimiento de culpabilidad según la psicología, la literatura y la filosofía modernas". *Reconciliación y Penitencia: V Simposio Internacional de la Teología de la Universidad de Navarra* (1983), pp. 173-199.
- Frake, T.- Gandy P., *Jesús y la diosa perdida*, Barcelona, RBA integra, 2006.
- García-Haro, J., "Tres concepciones de la culpa: Historia y psicoterapia". *Revista electrónica de Psicoterapia*, vol. 9 (2015), pp. 187-205.
- Harf-Lancner, L., *Le monde des fées dans l'occident médiéval*, Paris, Hachette Littératures, 1991.
- Largarde y de los Ríos, M., "Pacto entre mujeres sororidad". *Aportes para el Debate*. Internet. 20/03/17. <<http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>
- Markale, J., *El ciclo de Grial. El hada Morgana*. Barcelona, Martínez Roca S.A., 1997.
- Markale, J., *Pequeño diccionario de mitología céltica*. Paris, Entente, 1991.
- Mayorca, S., *Los misterios de los Celtas*. Barcelona, De Vecchi, 2009.
- Mejía, María Paulina, "Culpa y deuda". *Affectio Societatis*, nº 6 (2002), pp. 1-7.
- Ruiz Gómez, F., "La ilusión de la identidad en el imaginario medieval según Las Partidas". *Revista Histórica*, 9 (2008), pp. 239-261.
- Shinoda Bolen, J., *Artemisa. El espíritu indómito de cada mujer*. Barcelona, Kairós, 2015.
- Santelia, S., "Modelos femeninos en la antigüedad tardía", *Cuadernos Medievales*, 18 (2015), pp. 1-22.
- Torres, A. T., "Sororidad", TFM-Marelis-Loreto. Internet. 21/03/17. <http://www.eprints.ucm.es/16835/1/TFM_Marelis_Loreto.pdf
- Villegas M., Elkin E., "¿A qué llamamos cura del sentimiento de culpa?" *Revista CES Psicología*. Volumen 1, nº 2 (2008), pp. 69-81.
- Zorrilla Ortiz de Urbina, L., *La figura de Morgana en la materia de bretaña hispánica*. Victoria-Gasteiz, Las Modernas, 2015.

EL ELEMENTO AUTOBIOGRÁFICO EN EL RELATO DE FICCIÓN: LA OBRA DE ELVIRA MUJČIĆ

THE AUTOBIOGRAPHICAL ELEMENT IN FICTIONAL NARRATIVE: THE WORK OF ELVIRA MUJČIĆ

Sara Velázquez García
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

El artículo trata la producción literaria de la escritora Elvira Mujčić. A través del análisis de su obra hemos podido constatar cómo la autora, de origen bosnio y nacionalizada italiana, desarrolla todas sus novelas con un marcado tinte autobiográfico. El artículo analiza precisamente este factor y cómo la propia Mujčić nos guía en un viaje para descubrir una identidad fragmentada.

PALABRAS CLAVES:

literatura italiana de la inmigración, Elvira Mujčić, autobiografía, escritoras inmigrantes.

ABSTRACT:

This article deals with the literary output of Elvira Mujčić. Through the analysis of her work we were able to prove how the author, of Bosnian origin but with Italian citizenship, develops all her novels with a pronounced autobiographical hint.

This study underlines precisely this element and how Mujčić guides us through a journey whose final destination is the discovery of a fragmented identity.

KEY WORD:

migrant literature in Italian, Elvira Mujčić, autobiography, immigrant writers.



LA AUTOBIOGRAFÍA EN LA LITERATURA DE LA INMIGRACIÓN

El relato testimonial y el elemento autobiográfico forman parte de la propia idiosincrasia de la literatura de la inmigración desde sus inicios en la década de los noventa del pasado siglo. La mayoría de los escritores que forman parte de este género aluden en algún momento de su producción a sus propias experiencias y acuden al género autobiográfico como recurso para darse a conocer ellos mismos como personas y para informar al país que los acoge de su proceso de integración y de sus problemas y preocupaciones, justificando de algún modo su necesidad de escribir y de hacerlo en una lengua que no es la materna.

Las novelas que marcan el inicio de este tipo de literatura son producciones escritas a cuatro manos en las que sus autores se narran a sí mismos y que, tomando como punto de partida su llegada a Italia y su experiencia migrante, realizan un autorretrato vital. En estos primeros años noventa a los que hacíamos referencia se publican tres autobiografías noveladas fundamentales para entender el género: *Io, venditore di elefanti*. *Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano* del senegalés Pap Kouma, *Immigrato* del tunecino Salah Methnani, *Chiamatemi Ali* del marroquí Mohamed Bouchane.

Estas autobiografías se narran desde un punto de vista retrospectivo sobre su propio pasado ligado a un país, a una cultura y a una lengua que forman parte de una identidad que ante la perspectiva de la integración se ve mutada, alterada y enriquecida. Las novelas se articulan normalmente a caballo entre esa retrospectiva que ha conformado su vida hasta el momento y la prospectiva de lo que puede suceder a partir de ahora. Estos escritos, por lo tanto, no son sólo el testimonio de una experiencia fundamental en sus vidas, sino que sus autores se erigen como narradores de una nueva Italia en la que su propia historia personal entronca con la historia colectiva de todo un país, el de acogida.

No obstante, una vez superada esta primera fase de carácter sobre todo testimonial, la literatura de la inmigración sufre un momento crítico. Ante una situación en la que los medios de comunicación y las editoriales prestan cada vez menos atención a los escritores inmigrantes, estos buscan otras maneras de darse a conocer: desaparece la figura del coautor¹ y se centran en temáticas diferentes sin abandonar la esencia migrante. La autobiografía y el testimonio de la experiencia dan paso a otro tipo de temas, ligados, eso sí, en la mayoría de los casos a su condición de migrantes pero buscando innovar y alejarse de la etiqueta de escritores migrantes investigando nuevas formas y nuevos contenidos.

1 Las primeras novelas a las que nos hemos referido fueron escritas siguiendo la técnica a cuatro manos. El narrador y protagonista de la historia redacta la obra con la ayuda de un escritor o periodista. Por ejemplo, Pap Kouma y Oreste Pivetta o Salah Methnani y Mario Fortunato.

i più consapevoli tra gli scrittori abbandonano le forme della testimonianza, in versi e prosa, del viaggio e dell'integrazione, felice o meno, per dar mani ad opere che naturalmente confluiscono nel *mainstream* della produzione autoctona. Non più la biografia romanzata, perciò, la *tranche de vie* più o meno dolorosa o traumatica, i toni di denuncia da *docu-fiction*, quanto piuttosto le forme maggiormente in voga del *reportage*, del *noir* metropolitano o del racconto per bambini; i modi dell'ironia e dell'umorismo, del grottesco, della *suspense*. Si tratta spesso, come vedremo, di espedienti ad alto gradiente simbolico, in ogni caso, di comprovata efficacia per soggetti in cerca di cittadinanza culturale. (Fracassa 2010: 181)

Estos nuevos contenidos, como afirma el profesor Serge Vanvolsem², se dedicarán a analizar a Italia y a los italianos y a hablar del país de acogida tal y como ellos lo perciben y, por otro lado, cobra fuerza la temática de la identidad en forma de crisis, sentimiento de duplicidad identitaria, conflictos o rebelión.

Asimismo, la nostalgia formará parte de esta etapa, los autores extrañan su país y así nos lo transmiten. El dolor provocado por la nostalgia les lleva también a describir el país que ellos vivieron y los condicionantes que hicieron que lo abandonaran: una parte importante de esta literatura nos habla de guerras, de conflictos políticos, de fronteras que cambian o países que desaparecen, de marginaciones, humillaciones y censura en sus propios países. Este será el caso de alguna manera de la obra escrita por la autora de origen bosnio, Elvira Mujčić, quien tras su primera novela de corte autobiográfico ha publicado otras cuatro en las que, partiendo de experiencias propias y ajenas relata diferentes historias con varios denominadores comunes: su país de origen, la guerra y personajes que han emigrado a Italia.

Podemos afirmar en realidad que, a pesar de las anteriores consideraciones, la literatura autobiográfica sigue muy presente en la literatura de la inmigración más contemporánea, como afirma Chiara Mengozzi (2013: 123) "le narrazioni in prima persona rette da un patto qualificabile come autobiografico, indipendentemente dalla componente finzionale che può riguardare i contenuti, attraversano l'intero corpus della «letteratura migrante» dalle origini a oggi".

La misma autora (2013: 125) afirma que, entre otros, los inmigrantes procedentes de la zona de los Balcanes que se adentran en el mundo de la literatura están "facilmente autorizzati" a hablar y a escribir en Italia si lo hacen en clave autobiográfica para relatar la guerra y sus consecuencias; este es el caso precisamente de Elvira Mujčić. El trauma sufrido por estos autores parece legitimarlos frente al mercado editorial para liberarse, a través de la escritura, de la carga vital que sufren por todo lo vivido.

Los inmigrantes permanecen ligados a sus orígenes a través de los recuerdos y la necesidad de mantener este vínculo es especialmente importante en el caso de los

2 <http://www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-intercultural-edizione-2004/relazione-di-serge-vanvolsem/> [Fecha de consulta: 29/10/16].

exiliados de la antigua Yugoslavia ya que es el único patrimonio que les queda de sus raíces; es una lucha por mantener vivo su pasado, conscientes de que el país del que provienen ya sólo existe en su memoria.

Siamo abituati a perdere. Ogni giorno qualcuno intorno a noi si allontana o sparisce, un'amicizia o un amore impallidisce o si estingue, la morte si porta via uno dei nostri. Perdere fa parte del nostro destino. Però è raro perdere un paese. A me è capitato. Non parlo di uno stato o di un regime, ma proprio del paese dove sono nato, e che, ancora ieri soltanto, era il mio. Non c'è più. (Matvejević, 1996: 95)

Esta misma imagen aparece reflejada en las palabras de uno de los personajes de la autora que motiva este artículo:

«[...] A me interessa sapere, vorrei conoscere, e sto leggendo questo libro in italiano perché là non li vendono in serbo-croato e...».
«Vedi! Lo vedi? La chiami serbo-croato, questa lingua, come tuo padre continua a dire che è jugoslavo. Ma siete semplicemente matti! Perché quella lingua non esiste più e quel Paese non c'è più!» (Mujčić, 2009: 88)

Los ejemplos son numerosos en la obra de esta escritora, encontramos multitud de pasajes en los que se habla de esa patria perdida.

Dove era morta la Jugoslavia? Forse non in luogo solo. E con lei, loro erano scomparsi, senza che scopriremmo mai dove. Con quello Stato eravamo svaniti anche noi, quel noi composto da ventitré milioni di individui chiamati jugoslavi, cancellati dalle cartine geo-politiche, riallocati all'interno dei confini più stretti delle nostre piccole Repubbliche indipendenti, e gli altri, a quel punto nemici, erano sempre di più. Il noi era diventato altro, da fratelli siamo diventati nemici giurati. Persino la lingua che parlavano, il serbo-croato, non si chiamava più così, hanno deciso che bisognava darle un altro nome, per non confonderci, per distinguerci. Quindi abbiamo chiamato la stessa lingua in tre modi diversi. (Mujčić, 2016: 103 – 104)

Como podemos ver en estas citas, no se trata únicamente de una patria perdida, aparece también el concepto de la lengua que cambia de nombre con el objetivo de tamizar una cultura mestiza para obtener una identidad pura “protegendola dalle contaminazioni” (Mujčić, 2016: 104).

Estos autores no se ciñen exclusivamente a los cánones autobiográficos, si bien es cierto que la experiencia de la guerra y los conflictos nacionalistas están presentes en la mayor parte de esta producción literaria, también lo es que en muchos casos se narran intercalando hechos reales y ficción o haciendo confluír en los personajes ficticios de las obras diferentes experiencias propias con otras imaginadas o ajenas a sus vivencias. En cualquier caso, predomina el narrador homodiegético que en general adopta el papel del protagonista, los hechos narrados pueden haber sucedido al autor

o no pero en todos late un fondo de realidad basada en la propia experiencia de este. Como afirma Elvira Mujčić en varias entrevistas publicadas en diferentes medios de comunicación: “nei miei libri non c'è nulla di non autobiográfico”.

ELVIRA MUJČIĆ: BOSNIA DE NACIMIENTO, ITALIANA DE ADOPCIÓN

Elvira Mujčić es una escritora de origen bosniaco³, nació en 1980 en una pequeña ciudad de Serbia, Loznica. Poco después de su nacimiento, su familia decidió trasladarse a Srebrenica, ciudad en la que vivió hasta el 16 de abril de 1992. Referimos la fecha concreta visto que es importante teniendo en cuenta cómo se desarrollarían los acontecimientos posteriormente en el país. Este fue uno de los últimos días en los que se pudo salir de la ciudad, su familia decide entonces abandonar por un tiempo su lugar de residencia esperando que los conflictos que empezaban en aquel momento se calmaran y la escritora, en aquel momento apenas una adolescente, se aloja junto a su madre y sus dos hermanos en casa de algunos parientes en Bosnia central, su plan inicial era permanecer allí durante dos semanas hasta que el clima de tensión que se vivía en el país se relajara.

Su padre, considerando la decisión algo provisional, decidió quedarse en Srebrenica junto con el resto de varones adultos de la familia. Esa sería la última vez que Elvira viera a su padre, el conflicto se alargó en el tiempo y la ciudad de Srebrenica fue una de las más masacradas durante las operaciones de exterminio del ejército serbobosnio. La gran mayoría de los familiares de Mujčić que se quedaron en la ciudad desaparecieron durante la masacre, incluido su padre, cuyo cuerpo no ha sido aún encontrado.

En la primera de sus novelas, completamente autobiográfica como ya hemos explicado, narra el momento en el que desaparecen tanto su tío como su padre. Ante la inminente entrada del ejército serbio en la ciudad cada uno toma una decisión, el tío decide confiar en sus propias fuerzas, el padre en los cascos azules: el trágico final de ambos desvela que no había escapatoria posible.

Mio zio si fidò solo delle sue forze e decise di andare per il bosco [...] un mese dopo la caduta di Srebrenica un signore ci raccontò di aver(lo) visto tra migliaia di cadaveri [...]. Non ci abbiamo creduto mai. Abbiamo continuato per anni ad aspettare che tornasse. Mia nonna, credo, aspetti ancora. Mio padre ha preso un'altra decisione. Lui si è fidato dell'Onu [...] si è incamminato verso la loro base [...] pare fosse fiducioso fino alla fine [...] lo caricano su un camion e lui, timidamente, alza la mano in segno di saluto. Assicura che ha sorriso. Dev'essere uno di quei sorrisi tristi, quell'allargare le labbra per dare forza a chi lo guardava. Noi eravamo già in Italia; guardavamo quella morte in diretta, tra disperazione, lacrime e svenimenti (Mujčić, 2007: 26).

3 El término bosniaco se utiliza para designar a los bosnios de confesión religiosa islámica, mientras que bosnio se refiere sólo a la nacionalidad.

Y en efecto, la escritora, adolescente en aquella época, había conseguido llegar al país transalpino. Después de salir de su ciudad y tras una breve estancia en casa de familiares, consigue llegar con su madre y sus hermanos a un campo de refugiados en Croacia; allí pasarán varios meses antes de trasladarse definitivamente a Italia, país en el que se establecerán definitivamente y donde aún hoy desarrolla su carrera profesional como escritora y traductora en Roma.

LA OBRA DE ELVIRA MUJČIĆ

La autora ha publicado hasta el momento cinco novelas contadas en clave autobiográfica, no tanto – y no siempre – por los hechos que narra como por la temática que trata en todas ellas: la guerra de Bosnia, sus consecuencias y el tema de la inmigración. Queda patente que estas novelas se basan en su propia historia vital y entronca con la de otros individuos anónimos que, al igual que ella, vivieron el drama bélico y siguen conviviendo con sus consecuencias en la actualidad.

AL DI LÀ DEL CAOS. COSA RIMANE DOPO SREBRENICA

Su primera obra, *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, publicada en 2007, es una novela esencialmente autobiográfica en la que la autora ha querido dar a conocer la masacre que se vivió en esta ciudad a través de sus propias vivencias, las experiencias que vivió en aquel momento y las que vinieron a la postre a consecuencia de las primeras. La novela es una suerte de denuncia abierta a quienes son responsables de una masacre y salen impunes. Es a la vez un viaje físico y un viaje psicológico que la ha llevado a recorrer la misma senda que un día la trajo a Italia, pero en sentido contrario hacia Srebrenica. Es una novela escrita con el ánimo de aliviar el peso que suponía para ella la tragedia de su país, la experiencia de la guerra y de la migración. Había comenzado a leer ávidamente ya desde que era muy pequeña y durante su estancia en el campo de refugiados en Croacia la lectura la había ayudado a soportar el momento, por eso decidió escribir “nella speranza che la scrittura, le storie mi salvassero un po’ dalla vita e mi aiutassero a dare un senso alla realtà”⁴.

Al di là del caos es un libro sobre la guerra y el proceso de crecimiento de una joven durante esos días. La autora nos cuenta su historia y la de su país a través de episodios significativos de su vida: el duro trance de tener que enfrentarse a una guerra, la experiencia vivida en el campo de refugiados o el hecho de sentirse extraña en Italia, entre otras emociones. El relato salta de un momento a otro sin orden cronológico en una línea temporal por la que se desplaza aleatoriamente trasladando al lector de Bosnia a Italia de modo intencionado con el único fin de que este entienda cómo se

⁴ Declaraciones directas realizadas por la propia autora en el transcurso de varias entrevistas personales mantenidas con ella.

siente ella misma, porque así siente su propia identidad, continuamente a caballo entre su pasado y su nueva vida en Roma.

E SE FUAD AVESSE AVUTO LA DINAMITE?

El resto de sus novelas, como decíamos, no son puramente autobiográficas en cuanto a los hechos narrados, pero sí en cuanto a los temas y los caracteres de los personajes a los que otorga rasgos propios de ella misma y de su forma de pensar. Ejemplo de ello es su segundo libro, *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, en el que la autora divide su personalidad y su perspectiva por lo que respecta a la guerra entre dos personajes diferentes: el personaje principal, Zlatan, y el tío de este.

Zlatan encarna el personaje de un joven emigrado a Italia que rechaza todo tipo de odio y venganza y a quien la experiencia migratoria le ha ayudado a tener una visión más abierta del mundo, pero para quien es aún complicado aceptar que el país que él conoció y vivió ya no existe tal y como pervive en sus recuerdos. Por otra parte, encontramos a su tío, un excombatiente y residente en Visegrad, otro de los escenarios de la tragedia bosnia, que cuando se siente atacado por su sobrino que lo califica de nacionalista responde así:

Sveglia! Per tuo padre è nazionalismo tutto ciò che cerca di far sentire la propria voce contro l'ingiustizia. Ragiona come gli europei e gli americani, che pensano che con il trattato di Dayton si sia risolto tutto e che bisogna smettere di ricordare, di cercare giustizia e che il miglior modo per vivere è fare i cosmopoliti e i tolleranti. Ma non funziona così! Io non ho mai votato per un partito nazionalista, non mi sono messo a studiare l'islam e non sono diventato un fervente credente! Semplicemente, non sto zitto, non abbasso la testa, non fingo multiculturalismo perché prima voglio giustizia. (Mujčić, 2009:89)

Encontramos, por lo tanto, esa doble vertiente personalística de la autora. Por un lado, la visión de Zlatan que quiere respuestas pero no quiere aferrarse al dolor ni al odio y, por otro, la del tío Nazid, que se enfrenta a su propia rabia al ver cómo el seguir hacia delante implica que se le niegue el dolor natural e inevitable ante la tragedia.

El argumento se centra además en el debate sobre la necesidad de tener memoria histórica y la *obligación* de seguir adelante superando el pasado. Zlatan reflexiona así:

Volevo mantenere i miei ideali, senza i quali non avrei potuto vivere. In questo ero come mio padre. E non sapevo se il mio modo di fare fosse giusto o se invece avesse ragione mio zio. Che continuava a vivere dentro l'inclubo. Tutti in questo paesino ci vivevano dentro. Eppure erano passati quasi 15 anni dalla fine della guerra ma per la gente pare quasi si tratti di due mesi fa! Forse bisogna fare così per conservare la memoria. Ma a che prezzo! Tutta una vita spesa a conservare la memoria, rivivendo l'incubo. È possibile che sia questo l'unico modo? Non ce n'è un altro che non richieda di morire ad ogni passo? (Mujčić, 2009: 96)

Cualquiera de los temas presentes en la novela son temas tocantes para la autora y que conciernen a su propia vida: la compleja relación entre los bosnios que viven en el extranjero y aquellos que han permanecido en el país, el vínculo entre padres e hijos una vez pasada la guerra, la extraña sensación de llegar a sentirse en algunas ocasiones *extracomunitario* en el país que los ha acogido y los ha visto crecer durante años, la percepción de encontrarse siempre entre dos lenguas, entre dos tierras, entre dos culturas.

DIECI PRUGNE AI FASCISTI

Otro de sus libros en el que, contando una historia completamente diferente, toca los mismos temas es precisamente su última novela, *Dieci prugne ai fascisti*. De nuevo un viaje es el protagonista de la novela. Los protagonistas son los integrantes de una familia bosnia con muchos puntos en común con la propia familia de la autora, similitudes que obviamente no son elegidas por casualidad ni caprichosamente. Estos personajes, afincados en Italia desde la década de los noventa pero profundamente ligados a las tradiciones de la propia tierra, deben volver a Bosnia para enterrar a la abuela, principal soporte de la memoria y del pasado común, y que dejó todo dispuesto antes de su repentina muerte para recibir las exequias en su país natal.

La narradora será en este caso una de las nietas en la que Mujčić ha querido plasmar su reflejo y a través de cuya voz, con mucha dosis de ironía, delineará los sentimientos de un pueblo y de su familia. Despedirse de su abuela supondrá para la protagonista-narradora un viaje por los recuerdos y un intento de reconciliarse consigo misma.

El viaje físico que realiza la protagonista hacia Bosnia junto a sus dos hermanos es una suerte de migración inversa, es un volver hacia atrás para encontrarse con un pasado al que la guerra dejó sin futuro, es un modo de intentar cerrar el ciclo y comprenderse a sí mismos.

Il pullman correva, cumuli di nuvole ci venivano incontro come se dovessero scagliarsi sul parabrezza. Volavamo sulla strada, mentre quel gruppo di nostalgici comunisti bosniaci stanchi e con le braccia indolenzite cantava canzoni di altri tempi e soprattutto di altri mondi.

Per la prima volta, dopo molti mesi, mi sembrava di andare da qualche parte e pure nella direzione giusta.

Dopo una mezz'oretta di viaggio, il fervore dei canti prese a indebolirsi, fino a spegnersi e lasciarci in un silenzio strano, sconcolato e malinconico, pieno di discorsi incompiuti il cui tempo è passato. Come quando ti imbatti in una vecchia conoscenza e rimani a bocca aperta, imbarazzato, cercando qualcosa da dire, una maniera per riallacciare i fili di un'empatia ormai anacronistica.

Due ore e mezza di braccio fuori dal finestrino, ecco il mio ultimo (e unico) sacrificio per un paese che non c'è (Mujčić, 2016: 113 – 114).

Elvira Mujčić introduce a menudo la imagen del viaje en sus obras como una especie de reconciliación consigo misma y con sus raíces. Unas raíces de las que llegó a renegar en el momento en que empezó a amar Italia: odiaba Bosnia porque se sentía expulsada de sus entrañas, amar Italia le parecía una venganza merecida. Sin embargo, volver a su país natal le hace redescubrir el amor por este y la rabia y la melancolía lacerante que la hacen sentirse unida irremediablemente a esta tierra, como si una parte de ella nunca hubiera salido de allí.

Si bien es cierto que la autora manifiesta abiertamente la incertidumbre que ha sentido siempre al no sentir que perteneciera a un lugar ni a otro, como ella misma declara el hecho de emigrar de alguna manera te rompe, se produce una fractura entre lo que eras y en lo que te conviertes, Elvira Mujčić lo describe como una especie de “*assenza duplice*” ante el sentimiento de no pertenecer, en su caso, ni a Italia ni a Bosnia-Herzegovina. En este sentido relataba un recuerdo en una entrevista⁵ publicada a raíz de la publicación de su última novela:

Mi ricordo, in questo senso, una delle prime volte che siamo tornati in Bosnia Erzegovina. Era il 1997 e avevamo lasciato il nostro Paese già da tre anni. In Italia mi lamentavo continuamente, chiedevo di ritornare a casa. Poi, una volta in Bosnia Erzegovina, ho cominciato a dire a mia mamma che volevo andarmene, perché non era affatto il Paese che ricordavo. Sul traghetto del ritorno, da Spalato ad Ancona, io me ne stavo zitta, non parlavo, al che mia mamma mi ha detto: finalmente un posto in cui non ti lamenti... in effetti, stavo bene solo sul traghetto.

La trama que la autora desarrolla en su última novela no es una historia real – aún cuenta con la presencia de su abuela en su vida – pero es absolutamente real el sufrimiento descrito en la novela, la desolación y el desconsuelo de quien ha perdido a familiares o seres queridos durante la guerra y cuyos cuerpos no han sido nunca encontrados para poder ser enterrados, la propia autora nos lo contaba así en una conversación mantenida con ella:

Mi sono chiesta come si può, se si può, elaborare a livello familiare un peso del genere. Ho guardato la mia vita, quella dei miei fratelli e di mia madre e vi ho trovato tracce della nostra eredità storica e familiare. In questo libro ho raccontato quello che conosco emotivamente, ma l'ho inserito in una storia che non è esattamente accaduta.

Justifica de este modo la necesidad de narrar un entierro lleno de vicisitudes, quiere dejar constancia de ello como un símbolo de lo que le gustaría poder hacer algún día con sus seres queridos desaparecidos.

CONCLUSIONES

5 La entrevista completa puede consultarse en <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Dieci-prugne-ai-Fascisti-intervista-a-Elvira-Mujcic-172039> [Fecha de consulta: 15/04/2017]

En definitiva, en todos los libros escritos por Elvira Mujčić podemos encontrar rastros testimoniales, incluyendo su primera novela que es un testimonio en todo su conjunto. Dichos indicios los podemos analizar en diferentes elementos de sus obras; bien en el carácter de los propios personajes, bien en los escenarios en los que se mueven, pero sobre todo en las experiencias y en los sentimientos relatados en cada viaje que Mujčić nos invita a hacer con ella. Viajes que, como ya hemos apuntado, no son exclusivamente físicos, travesías también psicológicas y emocionales en las que la autora, con una gran capacidad narrativa, entrelaza hechos externos y aspectos de introspección personal.

En cada una de sus obras descubrimos una identidad fragmentada, pero igualmente una identidad formada a partir de su condición de yugoslava, de bosnia y de italiana: “La nostra identità si è allargata ancora e mescolata, interrompendo il nostro processo di balcanizzazione” (Mujčić, 2016: 104).

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Bukvić, E., *Il nostro viaggio. Identità multiculturale in Bosnia Erzegovina*, Roma, Infinito Edizioni, 2008.
- Fracassa, U., “Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione”, *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell’immigrazione*, Vignate, Morellini Editore, 2010, pp. 179 – 199.
- Matvejević, P., *Mondo “ex”: Confessioni, Identità, ideologie, nazioni dell’una e dell’altra Europa*, Milán, Garzanti, 1996.
- Mengozzi, C., *Narrazioni contese. Vent’anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci Editore, 2013.
- Mujčić, E., *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Segrate, Infinito Edizioni, 2007.
- Mujčić, E., *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, Segrate, Infinito Edizioni, 2009.
- Mujčić, E., *Dieci prugne ai fascisti*, Roma, Elliot Edizioni, 2016.
- Quaquarelli, L., *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell’immigrazione*, Vignate, Morellini Editore, 2010.

LA MÚSICA Y LAS TROBAIRITZ. EL TESTIMONIO DE LA COMTESSA DE DIA¹

MUSIC AND TROBAIRITZ. THE TESTIMONY OF COMTESSA DE DIA

Antonia Víñez Sánchez y Juan Sáez Durán
Universidad de Cádiz

RESUMEN:

La primera estrofa de la canso A chantar m'er de so q'ieu no volria de La Comtessa de Dia, único texto con partitura que se conserva del grupo de las trobairitz, se ha transmitido en el folio 204r-vº del ms. W que analizamos como testimonio de la relación poesía/música junto al material iconográfico conservado de la misma -cinco miniaturas- que nos ofrecen los cuatro grandes cancioneros de la poesía trovadoresca del s. XIII (A, I, K y H).

PALABRAS CLAVES:

Trobairitz, Música, Miniaturas, Simbología.

ABSTRACT:

The first stanza of the canso A chantar m'er de so q'ieu no volria by La Comtessa de Dia, the only extant Trobairitz text with a score, has been preserved in the folio 204r-vº of the W manuscript which is here analysed as proof of the relationship between poetry and music, together with the iconographic material – five miniatures— that accompanies it in the four great songbooks of troubadour poetry of the 13th century (A, I, K and H).

KEY WORD:

Trobairitz, Music, Miniatures, Symbolism.

1 Este trabajo forma parte del Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía y del Proyecto de investigación AGAUR, ref. 2014SGR51: "Pragmàtica de la literatura a l'Edat Mitjana".



La afirmación de Nicolas Bell de que “La música constituyó una parte primordial de la vida cultural a lo largo de la Edad Media” pone de manifiesto un hecho innegable. Ahora bien, la mayor parte de nuestro conocimiento de la vida musical en el Medievo procede de fuentes ligadas a la iglesia, por el poderoso control que ésta ejercía sobre la cultura y la vida cotidiana. En cuanto a la tradición musical secular, que se apoya en la notación litúrgica, plantea cuestiones propias, como la determinación de su naturaleza sólo vocal -como sucedía con la música religiosa y la liturgia- o quizá también instrumental: “Había existido una larga tradición de poesía secular de carácter más culto cantada con música, tanto en latín como en lenguas vernáculas, pero era poco frecuente que la música se escribiera en manuscritos” y, de hecho, no es hasta avanzado el s. XIV cuando se hace habitual que se escribiera la notación para instrumentos (Bell, 2006: 5, 39-41). Marcello Schembri representa, en los últimos años, el máximo exponente del rechazo a la práctica de ejecución actual “agli antipodi della scientificità”, dando como resultado lo que denomina “un Medioevo putativo” (2008-20010: 397-399). Para el autor “maggiormente documentato e il canto solo” y declara “la necessità, se si vuol parlare di filología, del pieno e rigoroso rispetto della tradizione manoscritta, che equivale semplicemente a cantare la melodia così com’è, senz trasfigurazioni, senza ingerenze strumentali, con voce naturale e, magari, con corretta e distinta pronuncia” (2005: 286-287)¹.

El panorama heterogéneo de las múltiples modalidades de la interpretación medieval que con tanta minuciosidad y plasticidad nos describe Paul Zumthor, implica cuanto menos la aproximación a aspectos como la oralidad (u “oralidades”) y la formulación escrita de la misma², sin olvidar el papel de la memoria en ambos registros y el

complicado asunto del proceso y técnicas de composición, aún sin resolver³, así como el vigente debate sobre trovador *versus* juglar⁴.

La música trovadoresca es monódica y sólo aparece anotada la primera estrofa, de lo que se deduce la repetición de la melodía en el resto del poema⁵. Son varias las formas de representación de la música por escrito en el Medievo, pero lo usual es, como en la música actual, la notación por neumas: signos indicadores del movimiento melódico, pero que, frente a la notación actual, no indicaban el ritmo, sino sólo el tono de las notas, lo que deriva en un grave problema técnico y filológico⁶, que Gérard Le Vot resume así: “Pour pallier l’indétermination rythmique de la notation des manuscrits, les musicologues eurent d’abord recours à des solutions mensuralistes”, de este modo Hugo Riemann, Pierre Aubry, Jean Beck, Hans Spanke y Friedrich Gennrich nos ofrecen soluciones diversas, como la teoría modal mezclada en ocasiones con modos rítmicos de la notación polifónica, cuando no se plantea un enfoque completamente distinto basado en la declamación, con resultados completamente subjetivos, lo que deriva en una “diversité rythmique surprenante” (1982: 205-206). Antoni Rossell, propone que “La solución al ritmo monódico hay que buscarla en la misma monodia, en la paleografía y en su interpretación semiológica a partir de estudios de semiología comparada con la notación gregoriana, y en la prosodia del texto” (1996: 78), teniendo muy presente la monodia religiosa y su estrecha vinculación con el origen de la poesía trovadoresca, presente ya en la raíz misma de los términos “trobar”/“trobador”, derivados de los latinos “tropare”/“tropatore”, que nos remiten al “tropus” o composiciones con melodía del canto litúrgico extendidas en el siglo XI (M. de Riquer, I, 1983: 20). A esto hay que añadir que no siempre las versiones de una misma melodía coinciden en todos los manuscritos que la transmiten y que un mismo texto puede presentar melodías distintas, lo que plantea la debatida cuestión del papel de la oralidad en la trasmisión de la poesía trovadoresca. Así, para Olivier Cullin y Christelle Chailou “l’écrit musical manuscrit –trace d’une performance orale qui lui est antérieure- conserve l’essence

1 Con una actitud menos radical, pero en la línea de lo expuesto, Bell afirma que “las representaciones de instrumentos contribuyen en gran medida a llenar algunas de las lagunas que nos ha dejado la escasez de música instrumental notada, pero la información que nos proporciona exige una enorme cautela por parte del erudito moderno”, ya que los miniaturistas, más que imágenes reales, parecían más interesados en reproducir instrumentos según estilos y géneros de iluminación y teniendo presente el patrocinio del ms., ob. cit., pp. 49 y 57.

2 Nos referimos a su monumental trabajo *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra, 1989. Para Zumthor el copista recibe auditivamente el texto, bajo dictado, p. 123. Christelle Chaillou describe una situación similar en la que en el proceso de transmisión del repertorio, llega a oídos del escriba, en “La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte, *Annales de Vendée*, 2009, p. 3. Siguen la estela de Dietmar Rieger, que muestra los indicios de cómo el canto trovadoresco era no solo oído, sino también leído, como “une possibilité de réception complémentaire”, basándose en las estructuras complejas y técnicamente refinadas de la composición, que el auditorio debía comprender intelectualmente, en “Audition et lecture dans le domaine de la poésie troubadouresque. Quelques réflexions sur la philologie provençale de demain”, *Revue des langues romanes*, 87 (1983), pp. 69-85, incluida en el volumen *Chanter et dire. Études sur la littérature du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp. 31-44. La cita de la p. 44. El análisis de la tipología de “oralidades” en Zumthor, p. 21.

3 Para Walter J. Ong el poeta escribe imaginándose su declamación ante el público, interiorizando el sonido, en *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Routledge, 2002, pp. 99-101. Para Zumthor, era requisito el uso de tablillas de cera antes de pasar a pergamino cualquier escrito, constituyendo el *dictare* “lo que percibimos como origen del texto”, p. 120.

4 Utilizamos la expresión del trabajo de Gema Vallín que muestra una síntesis del agudo problema: “Trovador versus juglar: conclusiones de la crítica y documentos”, en Toro Pascua, M. I. (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II, Salamanca, Gráficas Varona, 1994, pp. 1115-1120.

5 Chaillou, en cambio, en el terreno de la hipótesis y sin fundamento real alguno, cree que según la dinámica mentalidad medieval, la melodía podría admitir variaciones en cada estrofa, art. cit., p. 6.

6 “A discapito di tutti gli altri problema, quello del ritmo ha polarizzato da sempre l’interesse e la cura degli studiosi”, afirma M. Schembri, “Interpretare i trovatori. Una *quaestio* da aprire”, en Castano, R; Guida, S; Latella, F. (eds.), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d’oc. Actes du septième Congrès International de l’Association Internationale d’Études Occitanes*, Viella, 2003, p. 641.

de la composition et permet de comprendre comment la mémoire s'exerce dans un contexte de tradition orale, quels sont les modes particuliers de sa transmission et de sa conservation, quels rapports ambigus entretiennent entre eux oralité et écriture" (2006: 144).

Situándonos en la poesía trovadoresca, "la lírica de los trovadores debe ser abordada en su doble realidad poética y musical, partiendo de la "unidad" texto/música, sin que una o la otra puedan tratarse independientemente", como señala A. Rossell (1996: 62). Así, se entiende la obra como fusión de *so* (elemento musical), *motz* (elemento propiamente textual) y *razo* (tema), refiriéndose el primero a la estructura formal del texto en su conjunto, lo que deriva en el problema de la relación música/versificación (Cerullo, 2009: 155-159)⁷. Los textos poéticos cortesés que han sobrevivido musicalmente anotados son testimonios de la existencia del vínculo entre la poesía y la voz, de hecho: "nadie pone en duda, a pesar del escaso número de las melodías subsistentes, la oralidad de la poesía de los trovadores, troveros y *Minnesänger*, al menos, en lo que se refiere a su comunicación" (Zumthor, 1989: 42, 62). Esa realidad dual se materializa en cifras significativas que requieren descodificación. En lo que concierne a la poesía occitana, principalmente cuatro de los 95 manuscritos que transmiten casi 2600 poesías líricas, incluyen las 264 melodías conservadas actualmente⁸. Oscilan cronológicamente entre los siglos XIII y XIV. De mediados del XIII es el ms. X, también denominado *Chansonier de Saint-Germain-des-Prés*, procedente del norte de Francia; el ms. R, occitano, es del s. XIV, como el ms. G, datado a principios del s. XIV (Aubrey, 2000: 34-49)⁹ y, por último, el ms. W, de finales del s. XIII, también llamado *Manuscrit du Roi*¹⁰, procedente de la misma zona que X, cuya importancia radica en

el tema que nos ocupa en que contiene el único texto con anotación musical de una trobairitz. Porcentualmente no es de extrañar la sorprendente cifra, teniendo en cuenta que de 360 trovadores sólo una veintena son mujeres, es decir, algo más del 5%, cuyo corpus está constituido por 46 composiciones conservadas¹¹, cifra que no llega ni al 2% del global de textos poéticos. Sabemos el nombre de las autoras por las rúbricas de los cancioneros o porque son nombradas en los géneros dialogados, pero en trece de ellos la trobairitz aparece sólo designada como "domna"¹², lo que prueba el exilio poético de que fueron objeto en su época, traducido posteriormente a un silencio bibliográfico, con alguna excepción, hasta la aparición del emblemático libro *The Women Troubadours* de Meg Bogin en 1976¹³.

La primera estrofa de la canso *A chantar m'er de so q'ieu no volria* de la Comtessa de Dia¹⁴, único texto con partitura del grupo de las trobairitz, se ha transmitido en el folio 204r-vº del ms. W. El texto de la composición nos ha llegado a través de catorce manuscritos diferentes¹⁵. Se trata de una cansó, de cinco *coblas singulares* y una tornada de dos versos, cuyo esquema es (Frank, 1966: 25.2): a10' a10' a10' a10' b10 a10' b10.

acercamiento al mismo, cf. Dickinson Haines, J., *The Musicography of the "Manuscrit du Roi"*, University of Toronto, 1998. También Spanke, H., "Der Chansonier du Roi", *Romanische Forschung*, 57, 1 (1943), pp. 38-104. El cancionero puede consultarse en la BNF, en red: [http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000051092]

11 Editadas por Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991.

12 Hay un total de 24 canciones anónimas. Cf. Riquer, I. de, "Tota dona val mays can letr'apren: Las trobairitz", en Carabí, A.; Segarra, M. (eds.), *Mujeres y Literatura*, Barcelona, PPU, 1993, pp. 23-25.

13 Entre las excepciones cuentan Oskar Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterin*, Leipzig, G. Fock, 1988 y, sobre todo, la importante recopilación de Jules Vèran, *Les poétesses provençales du moyen âge et de nos jours*, París, Librairie Aristide Quillet, 1946. Pierre Bec edita una antología en 1995 uniéndose a lo que denomina "le phénomène des femmes troubadours" con 25 composiciones de trobairitz. No incluye, sin embargo, registros no-amorosos, dudando igualmente de la autoría en aquellas tenzós donde no aparece explícitamente el nombre de la interlocutora femenina, cf. *Chants d'amour des femmes troubadours. Trobairitz et «chansons de femme»*, París, Stock, 1995. Citas en pp. 7-8. Un resumen de la cuestión en Riquer, I. de, "Las trobairitz", en Zavala, I. M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, vol. VI, Barcelona, Anthropos, 2000, pp. 27-39.

14 Seguimos la edición de A. Rieger, ob. cit., 1991: n° 35, pp. 592-599. Ha sido editada en muchas ocasiones. En 1917 G. Kussler-Ratyé edita sus cuatro poesías además de una tenzó atribuida a Raimbaut d'Aurenga junto a la trobairitz, si bien en ningún lugar justifica esta inclusión, en "Les chansons de la comtesse Béatrix de Die", *Archivum Romanicum*, I, pp. 161-182. El asunto de su autoría es tan confuso como la propia biografía de la trobairitz. M. de Riquer reproduce las cuatro composiciones de clara atribución sin incluir la dudosa tenzó, fingida para el editor, que presenta una gran similitud con una de las composiciones de la condesa. Debemos señalar, no obstante, que en otro lugar se refiere a "las cinco poesías de la comtessa de Dia", cf. Riquer, M. de, *Los trovadores*. T. II, ob. cit., pp. 791-793.

15 Son los manuscritos A, B, C, D, G, I, K, L, M, N, R, W, a y b. El ms. M la adscribe a "una donna de Tolosa", cf. Riquer, idem, p. 800. A. Rieger, ob. cit., p. 592.

7 En la *Doctrina de compondre dictats* se especifica acerca del sirventés: "e potz seguir las rimas contrasemblantz del cantar de que prendas lo so, o atressi lo potz far en altres rimes", Marshall, J. H., *The Razos de trovar of Raimon Vidal and associates texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 96.

8 Frente a las más de dos mil melodías que conocemos de los trovères, cf. Rossell, A., "Antología musical", en Alvar, C., *Poesía de trovadores, trovères y minnesinger*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 377. Para Michel Zink el interés por la conservación de la melodía en los cancioneros de la escuela de los trovères contrasta con la pauta de insertar noticias biográficas (*Vidas*) o textuales (*Razos*) en los cancioneros de la poesía trovadoresca, representando dos polos opuestos en la recepción poética, "car la mélodie invite l'utilisateur du manuscrit à abandonner son rôle passif de simple récepteur du poème pour le rôle actif de l'interprète", en Zink, M., "Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIIIe siècle", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 25, n° 99-100 (1982), p. 226.

9 El paréntesis de tiempo desde que la lírica occitana florece a la fijación en estos cancioneros da pie a pensar que la transmisión haya podido sufrir modificaciones tanto por el copista como por los intérpretes, trovadores o juglares.

En cuanto a la localización de los manuscritos, G se halla en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (R71 superiore); R, X y W en la Bibliothèque Nationale de France (fr. 22543, fr. 20050, fr. 844, respectivamente).

10 El códice fr. 844 de la BNF contiene 60 poesías del rey Thibaut de Navarra, de ahí su nombre, proporcionando 55 melodías de trovadores y 365 melodías de trovères en 217 folios de pergamino con piezas añadidas en los espacios en blanco en los siglos XIV y XV. Está integrado por el cancionero francés M, El cancionero francés t (f. 13 y 59-77) y el occitano W (f. 188-204 y 212-213). Para un

La melodía ha sido editada asimismo en numerosas ocasiones¹⁶, así en las últimas décadas por Erhardt Lommatzsch (1957), Friedrich Gennrich (1958) y Pierre Bec (1979)¹⁷. La cobla de La Comtessa de Dia se inserta en la columna derecha en la zona inferior del folio y continúa en la columna izquierda del folio vuelto en la zona superior del mismo. La vocal de inicio, de gran tamaño, como es usual en todo el cancionero, está adornada en oro, tinta azul y roja, con filigranas en su interior. A finales del s. XI, se había convertido en costumbre trazar una línea en el pergamino para asegurar la correcta alineación de los neumas. El diagrama de cuatro líneas, como vemos en este caso, se implanta en todos los libros de música desde el s. XIII, con neumas “en nota cuadrada”, tomados de la paleografía gregoriana (Rossell, 196: 75)¹⁸, empleado ya en toda Europa occidental a finales de siglo (Bell, 2006: 27-28). La tinta de la partitura, en rojo, contrasta con el texto y las notas en negro. La presentación de la cobla no respeta la división línea/verso, ya que “L’unité du vers est peut-être moins mise en valeur”, si bien el signo gráfico del punto divide en versos las estrofas casi sistemáticamente en todo el manuscrito W, así como las barras verticales en finos trazos al final de cada uno de los versos cuya “fonction de limite et de repos dans le discours chanté ne peut alors être mise en doute”, como señala Gérard Le Vot (1982: 208-209). Con relación al cancionero, “i testimoni di area francese sono frammentari (di solito inseriti in raccolte di liriche di trovieri) e fortemente imbastarditi dal punto di vista linguistico, se non addirittura francesizzati”, como afirma Maria Luisa Meneghetti (1984: 198), característica que hallamos en la cobla de La Comtessa. M. de Riquer sitúa a la trobairitz a finales del s. XII o principios del XIII, ya que lo que conocemos de la misma se basa fundamentalmente en los indicios que se derivan de su escueta *Vida*, que ha dado lugar a múltiples especulaciones, también a rasgos intertextuales, estudiados sobre todo por W. T. Pattison (1952). En cuanto a la *Vida*, el texto dice: “La comtessa de Dia si fo moiller d’En Guillem de Peitieu, bella domna e bona. Et enamoret se d’En Rambaut d’Aurenga, e fez de lui mantas bonas cansos”¹⁹.

16 Remítimos a la bibliografía que ofrecen M. de Riquer y A. Rieger. *Ibidem*.

17 Este último lleva a cabo la transcripción musical de la cobla con la segmentación en versos y sílabas, alejándose de la interpretación modal con una transcripción “le plus «neutre» possible” desde el punto de vista rítmico que, no obstante, basa en el método de H. Van der Werf, autor de la tendencia “subjetivista”. Cf. López Elum, P., *Interpretando la música medieval del siglo XIII. Las Cantigas de Santa María*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 133-134. También Van Der Werf, H., “The «Not-so-precisely Measured» Music of the Middle Ages”, *Performance Practice Review*, vol. 1, nº 1 (1988), pp. 42-60; en particular, pp. 48-49. Su teoría del ritmo declamatorio en “Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons de Trouvères”, *Die Musikforschung*, 20 (1967), pp. 122-144. La versión discográfica más difundida de la *cansó* es la de HESPÈRION XXI-Jordi Savall, *Cansos de trobairitz*, c. 1200, Virgin Edition, London, 1996.

18 Se distingue el *punctum* y la *virga* para los neumas de una nota, *pes* y *clivis* para los de dos y, finalmente, *chacus*, *torculus* y *porrectus* para los de tres.

19 “La condesa de Dia fue esposa de Guilhem de Peitieu, hermosa y buena dama. Y se enamoró de Raimbaut d’Aurenga, y le dedicó muchas buenas canciones”. El texto de Boutière, J.; Schutz, A.; Cluzel, I.-M., *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973, p. 445 y su traducción en M. de Riquer,

Barajando los datos que explicita la breve biografía, la primera hipótesis la identifica con Beatriz, hija de Guigues IV, casada con Guillermo I de Poitiers, conde de Valentinois, con posesiones en Die entre 1163 y 1189, fechas que coinciden con años de producción del trovador Raimbaut d’Aurenga²⁰. Una segunda propuesta, sostenida por Pattison, identificaría a la trobairitz con Isoarda de Dia, casada con Raimon d’Agout antes de 1184, hija del conde de Dia, localizada en Aurenga y que muere entre 1212 y 1214. Quizá su amante pudo ser Raimbaut IV de Aurenga, posiblemente autor de tres composiciones, atribuidas a su tío-abuelo, el trovador Raimbaut d’Aurenga (Pattison, 1952: 29-30)²¹. La relación entre la trobairitz y el conocido trovador también se defiende con argumentos de intertextualidad, ya que la condesa pudo ser la contrincante literaria en la famosa *tensó Amics, en gran cossirier*, que recuerda sin duda su *cansó Estat ai en greu cossirier*, hecho que Pattison niega al sostener que se trata un debate fingido del trovador²².

Al primer testimonio de la naturaleza musical de las composiciones de las trobairitz, la casi milagrosa presencia de la partitura de la cobla de La Comtessa de Dia en el cancionero W, debemos añadir una argumentación de naturaleza visual: la iconografía presente en cuatro grandes manuscritos del s. XIII, elaborados en la zona nororiental de Italia, en la región del Véneto (Rieger 1985: 386), con un interesante legado de retratos de trobairitz. Se trata de los cancioneros A, I, K y H²³. A partir de la descripción de estas poetisas en las imágenes podemos anticipar su innegable faceta como intérpretes, ya que la poesía es canto y las miniaturas son referencias escénicas muy eficaces que, en una lectura integrada, dan relieve al propio texto (Poggi, 2000: 101-103). Ninguna trobairitz es representada con instrumento, ya que se trata de evitar al máximo la confusión

Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1995, p. 237, n.129.

El primer trabajo de conjunto sobre estas biografías lo debemos a C. Chabaneau, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Édouard Privat. Libraire-Éditeur, Toulouse, 1885. Puede verse también: Favati, G., *Le biografie trovadoriche*, Bolonia, Palmaverde, 1961 y Panvini, B., *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Florencia, Olschki, 1952.

20 Seguimos a M. de Riquer que resume la problemática, *Los trovadores*, ob. cit., II, pp. 791-793. Raimbaut es un trovador perfectamente localizado y uno de los más prolíficos, con 40 composiciones. Se le sabe vivo en 1147 y muere en 1173. Dedicó a su dama, Azalais de Porcairaques, doce composiciones con el *senhal* de *Joglar* y *Bel joglar*. La trobairitz le dedicó un *planto* a su muerte en 1173, único texto conservado de la autora. Estudio y edición del texto en Sakari, A., “Azalais de Porcairaques, le Joglar de Raimbaut d’Orange”, *Neophilologische Mitteilungen. Bulletin de la Société Néophilologique de Helsinki*, 50 [reimpresión Amsterdam, 1968], pp. 23-43, 56-87 y 174-198. También del mismo: “À propos d’Azalais de Porcairaques”, *Mélanges de Philologie Romane dédiés à Jean Boutière*, I, Liège, 1971, pp. 517-528.

21 Algunas hipótesis más pueden verse en Riquer. *Ibidem*.

22 Las composiciones en M. de Riquer, *Los trovadores*, I, p. 452-454 y II, 798-799. La *cansó* de La Comtessa también en A. Rieger, ob. cit., 1991, pp. 600-604.

23 A (lat. 5232) y H (lat. 3207) se hallan en la Biblioteca Vaticana; I (fr. 854) y K (fr. 12473) en la Biblioteca Nacional de París. Solo en los cuatro manuscritos del s. XIII aparecen las miniaturas relacionadas con las *Vidas* y *Razós*, copiadas con tinta roja, claramente diferenciadas del corpus poético, M. de Riquer, *Vidas*, ob. cit., pp. XXVI-XXVII.

con las *joglairitz*, de más baja categoría social²⁴. Por un total de dieciséis miniaturas podemos conocer a ocho trobairitz, siete de ellas identificadas y una anónima. Pese a que hay bastante similitud entre los grandes cancioneros estudiados, cada uno presenta sus propios rasgos particulares y en todos, a excepción de H, que muestra ocho miniaturas independientes de trobairitz²⁵, la figura se inserta en el cuadro de una inicial o letra historiada con fondo dorado en la primera poesía. Es tópico señalar el escaso valor artístico de estas ilustraciones en H, así como los problemas del códice, sobre todo en lo que concierne a la parte donde se ubican las trobairitz, (Krispin 1993: 231-242), última sección del cancionero (f. 43 al 57 vº), que se corresponde al séptimo cuaderno, donde se acusa el desorden y descuido en relación a las partes anteriores del manuscrito²⁶. En esta sección, en el f. 49vº, aparece representada La Comtessa de Dia con dos miniaturas, lo que justifica para Rieger (1985: 390) una posible laguna, ya que es inusual la duplicación de imágenes. Es, sin duda, la trobairitz más representada de los cancioneros, con cinco imágenes, apareciendo también en A (f. 167), I (f. 141) y K (f. 126vº)²⁷.

El estudio iconográfico proyecta luz sobre la *performance* de la poesía trovadoresca. La tarea del iluminador era independiente a la del copista, como se deduce de las notas marginales por las que éste último daba instrucciones acerca de las pinturas en el cancionero A. Así sucede con La Comtessa de Dia, cuya nota marginal indica que ha de dibujar “vna dona que cante”, hecho que fundamenta más allá de propia iconografía la hipótesis de las trobairitz como intérpretes de sus canciones. De hecho, es el códice más suntuoso en los dibujos frente a la austera y repetitiva ejecución de los demás, que parecen seguir un esquema prefabricado de las miniaturas con alguna variación cromática (A. Rieger, 1985: 387). Las miniaturas han de observarse, pues, no solo como mero retrato arquetípico, sino como expresión de la voz y de la puesta en escena que se manifiesta por medio de un específico –y simbólico– código gestual. Las *Vidas* y *Razós* complementan una valiosa información acerca de la actividad poética de las trobairitz, precisando el “buen trovar”, como en el caso de Azalais de Porcairagues, Lombarda,

24 Para el tema de las “joglairitz”, puede verse Aguilera, D., *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*, Paris, L’Harmattan, 2012, pp. 97 y ss.

25 El cancionero H, del siglo XIII, es insólito por esta razón. Para un acercamiento al mismo, véase Careri, M., *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi Editore, 1990.

Una explicación de este hecho es que pudo haber sido realizado por o para una mujer, como indica A. Rieger, A., “*Ins e.l cor port, dona, vostra faisso. Image et imaginaire de la femme à travers l’enluminure dans les chansonniers de troubadours*”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 28, nº 4 (1985), p. 390. Además, dos tercios de las poesías femeninas que transmite son *unica*.

26 Las miniaturas en H siguen al texto ya que a veces el color invade a la escritura. Aparecen, además, Tibors, una trobairitz anónima, Almuc de Castelnaud, Iseut de Capio, Maria de Ventadorn y Lombarda, ésta última en mejor estado de conservación y diferente tipología de colores, por lo que pudo ser obra de una segunda mano, cf. CARERI, p. 43.

27 Para el resto de miniaturas de trobairitz y su ubicación, cf. Jullian, 2007: 10.

Tibors y la propia Comtessa. (Riquer, 1995: 185, 267, 218 y 237)²⁸. La singularidad del cancionero A también se manifiesta en la posición sentada con que “retrata” a La Comtesa, forma honorífica de presentación de personajes de superioridad jerárquica como en el caso de reyes y sabios (Garnier, 1982: 113). En el resto de imágenes, aparece de pie, girada levemente con cuerpo, cabeza, dirigiendo la mirada hacia un auditorio imaginario a la izquierda en todos excepto en I²⁹, en el que lo hace a la derecha, inclinando la mirada hacia abajo en señal de abatimiento, con la mano menos alzada que en el resto de representaciones y expresando un estado anímico de tristeza –“Le personnage incline la tête lorsque pèse sur lui un poids physique ou moral”, indica F. Garnier (1982: 181).– por lo que el miniaturista pudo tener presente la temática de sus *cansós*³⁰, ya que el cancionero traslada tres de las cuatro composiciones seguras de la trobairitz. Así, por ejemplo, en *A chantar*, expresa estos matices significativos con extrema sinceridad poética: “c’atressi-m sui enganad’e trahia” (I, v. 6).

El alto nivel social de estas damas (*domnas*) se expresa por medio del código simbólico de la vestimenta. La Comtessa es representada con largos vestidos de colores intensos y adornos dorados, además de con manto forrado de armiño, como puede apreciarse en tres imágenes -I, K y H1³¹-, prenda que categoriza socialmente al personaje como perteneciente a la alta aristocracia, al ser un artículo de lujo y ostentación (Guerrero Lovillo, 1949: 109-111). En A, aparece con vestido de mangas intercambiables, de distinto color siguiendo la moda del siglo XIII (Jullian, 2007: 5). En relación a los colores de la vestimenta, La Comtessa presenta una gran variedad, dominando el rojo, color de los mantos en I y K y del vestido de H2. También vemos el verde (I), el rosa (A, K) y el azul con adornos dorados (H1)³². Los colores significan y deben interpretarse en función del código simbólico (Lucca, 2005: 323-325). Así, el rojo simboliza la “pasión y exaltación en grado máximo”, para J. E. Cirlot (1970: 11) como representante típico del fuego amoroso tan presente en la retórica de la *fin’amors*, pero también representa la

28 El señalado carácter típico del género y su incuestionable homogeneidad no excluye el hecho de que se establecen particularidades en la información que selecciona este material biográfico. Si en todas se indica la procedencia geográfica, solo en cuatro de ellas, por ejemplo, se destaca su nivel de instrucción, “enseingnada” en el caso de Azalais, Lombarda y Tibors, y “mou enseingnada” en el de Castelloza. La *Vida* de ésta última en M. de Riquer, *Vidas*, ob. cit., p. 176.

29 Las imágenes de las miniaturas en Riquer, idem, pp. 236 y 238-239.

30 Pudo existir, afirma Schembri, un propósito deliberado de traducir a imagen los aspectos de la *Vida* de Giraut de Bornelh en los tres cancioneros venetos A, K e I, tal como planteamos aquí el caso de La Comtessa de Dia. Cf. “Una lettura”, art. cit., pp. 404-405.

31 Distinguimos las dos miniaturas de H con el indicador numérico. H1 es la primera dispuesta en el folio 49vº.

32 El oro es color apoteósico, como lo define Marie H. Moya en relación a los logros caballerescos y cortesés de Lancelot, como símbolo benéfico que acompaña al héroe en combates violentos, pero también en momentos de intensidad amorosa, en “Les couleurs dans la structure narrative du *Lancelot*”, *Les couleurs au Moyen Âge*, Publications du CUERMA, Université de Provence, 1988, pp. 276-277.

belleza, “el eros libre y triunfante”, para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2007: 889). El rosa, rojo atenuado, simboliza los afectos, pero también la carne y la sensualidad, mientras que el verde, color de Venus, se relaciona con la vegetación (Cirlot, 1988: 135-141 y 344).

En cuanto a la gestualidad del cuerpo, estudiada por la Kinésica, Fernando Poyatos (1994) distingue varias categorías de gestos, maneras y posturas. Los gestos se realizan con la intención de que alguien los vea, estableciendo un sistema comunicativo particular, sobre todo en una sociedad, como la medieval, fuertemente ritualizada (Díaz-Corrájeo, 2004: 13-14). El comportamiento gestual de la iconografía de las trobairitz nos permite afirmar, en términos generales, que la finalidad de las imágenes es presentar un mensaje intencionado por la elección de gestos primarios, para nada casuales ni espontáneos (Miguélez Cavero, 2010: 8-9). Entre todos, destaca la mano alzada simbolizando el acto de cantar, si bien la boca permanecerá cerrada tan sólo esbozando una leve sonrisa, por la imposibilidad de parecer abierta según la filosofía de la mesura (*modestia*) de la *gesticulatio*, que condena esa expresión como diabólica (Schmitt, 1991: 130, 136). A excepción de las dos miniaturas de H, deterioradas en el rostro, podemos contemplar a La Comtessa de Dia con rostro discreto en las otras tres imágenes, que cumplen la norma estético-moral vigente. La Comtessa en A lleva el índice extendido o en punta, actitud frecuente de la representación regia, que expresa designación u orden. Las manos alzadas suelen estar abiertas, si bien las que sostienen objetos llevan puño cerrado. En cuanto a la otra mano, en K (derecha) e I (izquierda) reposa en el bolsillo, en actitud relajada, mientras que en H se posa en el pecho en ambas miniaturas³³, simbolizando el carácter profundamente sentido de una situación, mientras que la mano en el regazo, ocupando parte del muslo, es indicativa de determinación y poder personal, tal como aparece en A (Garnier, 1982: 184-185). Como detalle excepcional, el miniaturista de H2 representa a La Comtessa sosteniendo con su mano derecha un halcón³⁴. Como símbolo de dignificación, es innegable la evocación al mundo caballeresco y a la cetrería, si bien no podemos obviar el significado simbólico de los animales que, en el caso del halcón, como símbolo ascensional, hace referencia a la superioridad del personaje (Chevalier; Gheerbrant, 2007: 552). Se trata, en consecuencia, de un atributo no sólo de referencia, sino también de significación (Brea; Díaz; González, 1984: 75-100).

33 Para A. Rieger, art. cit., 1985, en H1 porta un bastón con la mano derecha, p. 391. El deterioro de la imagen impide apreciar ese detalle. Parece más bien que, como sucede en la segunda miniatura, la mano oprime el pecho, sin que podamos asegurarlo.

34 Maria de Ventadorn, la trobairitz anónima y -probablemente, aunque no se puede asegurar por el estado de la pintura- Almuc, portaban una rama en H. Son los elementos más creativos con que aparecen caracterizadas estas trobairitz en el conjunto.

Los largos vestidos dejan entrever, no obstante, la parte inferior del cuerpo, con la presencia de los pies calzados asomando en algunas ocasiones, lo que indica actividad. A excepción de K, donde están tapados, observamos los pies de La Comtessa en las demás imágenes. En A, sentada, los dirige al frente, en posición estable, como corresponde a un personaje sabio o virtuoso (Garnier, 1982: 232). Los vivos colores y la presencia de joyas y adornos (diademas) en el cabello, que podemos apreciar en I, K y H1, determinan la categorización social muy elevada del personaje. La imagen de La Comtessa en A representa el *topos* femenino de belleza, con el cabello rubio y recogido en un moño, símbolo de la mujer casada. En las demás imágenes aparece un tono más castaño, al igual que en el resto de trobairitz, lo que no contradecía al ideal de belleza que sí debía respetar estrictamente –como lo hacen las miniaturas– la blancura de la piel. Resalta la ostentosa e intencionadamente exagerada trenza de La Comtessa de Dia en la imagen de H2, moda estética que impera a lo largo del Medievo, indicativa igualmente del compromiso matrimonial frente al cabello suelto de las mujeres solteras (Bornay, 2010: 150). Nuevamente el miniaturista hubo de tener presente, como un eco, los “atrevimientos” poéticos de la trobairitz al caracterizarla de ese modo tan llamativo y sugerente. Pues la fuerza que se desprende de las imágenes es idéntica a la pasión de sus versos³⁵.

35 Así entiende M. de Riquer la composición que nos ocupa, que define como “una joya de la poesía amorosa provenzal. (...) Apasionadamente enamorada, invoca con toda valentía su excelencia, su nobleza, su hermosura y su leal corazón para atraer al esquivo enamorado”, *Los trovadores*, II, p. 800.



Fol. 204r del Cancionero W o Manuscrit du Roi (fr. 844). Source: Bibliothèque nationale de France.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera, D., *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Aubrey, E., *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000.
- Bec, P., *Anthologie des troubadours*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979.
- Bec, P., *Chants d'amour des femmes troubadours. Trobairitz et «chansons de femme»*, Paris, Stock, 1995.
- Bell, N., *La música en los manuscritos medievales*, Madrid, The British Library, AyN Ediciones, 2006.
- Bogin, M., *The Women Troubadours*, London-New York, Paddington Press, 1976.
- Bornay, E., *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Boutière, J.; Herman Schutz, A.; Cluzel, I.-M., *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973.
- Brea, M.; Díaz, J. M.; González, I., "Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa", *Boletim de Filologia*, 29 (1984), pp. 75-100.
- Careri, M., *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi Editore, 1990.
- Cerullo, S., "Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori: intersezioni generiche e metrico-formali tra salut e canso", en Brugnoo, F; Gambino, F. (eds.), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova, Unipress, 2009, pp. 155-174.
- Chabaneau, C., *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Édouard Privat. Libraire-Éditeur, Toulouse, 1885.
- Chaillou, C., "La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte", *Annales de Vendée*, (2009), pp. 139-157.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- Cirlot, J. E., "Vestida de rojo", *La Vanguardia española* (8 de julio, 1970), p. 11.
- Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, 7ª ed.
- Cullin, O.; Chaillou, C., "La mémoire et la musique au Moyen Âge", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 49 (2006), pp. 143-161.
- Díaz-Corrales, V., *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004.
- Dickinson Haines, J., *The Musicography of the "Manuscrit du Roi"*, Toronto, University of Toronto, 1998.
- Favati, G., *Le biografie trovadoriche*, Bolonia, Palmaverde, 1961.

- Frank, I., *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols., Paris, Honoré Champion, 1966.
- Garnier, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le leopard d'or, 1982.
- Gennrich, F., *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt, 1958.
- Guerrero Lovillo, J., *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, CSIC, 1949.
- Jullian, M., "Images des Trobairitz", *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 25 (2007), pp. 2-13.
- Kussler-Ratyé, G., "Les chansons de la comtesse Béatrix de Die", *Archivum Romanicum*, I (1917), pp. 161-182.
- Krispin, A., "La tradition manuscrite des trobairitz: le chansonnier H", *Atti del secondo Congresso Internazionale della Asociación International d'Études Occitannes*, Torino, 1993, pp. 231-242.
- Le Vot, G., "Notation, mesure et rythme dans la 'canso' troubadoresque", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 25 (1982), pp. 205-217.
- Lommatzsch, E., *Leben und Lieder der provenzalischen Trobadors*, I, Minnelieder, Berlín, 1957.
- López Elum, P., *Interpretando la música medieval del siglo XIII. Las Cantigas de Santa María*, Valencia, Universitat de València, 2010.
- Lucca, P. di, "I trovatori e i colori", *Medioevo Romano*, vol. XXIX, fasc. 3 (2005), pp. 312-403.
- Marshall, J. H., *The Razos de trovar of Raimon Vidal and associates texts*, London, Oxford University Press, 1972.
- Meneghetti, M. L., *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi Editore, 1984.
- Miguélez Cavero, A., "Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispánica", *Medievalista online*, 8 (2010). <www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista>
- Moya, M. H., "Les couleurs dans la structure narrative du Lancelot", *Les couleurs au Moyen Âge*, Publications du CUERMA, Université de Provence, 1988, pp. 273-283.
- Ong, W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Routledge, 2002.
- Panvini, B., *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Florencia, Olschki, 1952.
- Pattison, W. T., *The life and Works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.

- Poggi, C., "Herralda de Hohenburg. Una artista magistral", *Libres para ser. Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval*, Madrid, Narcea, 2000, pp. 51-111.
- Poyatos, F., *La comunicación no verbal*, 3 vols., Madrid, Istmo, 1994.
- Rieger, D., "Audition et lecture dans le domaine de la poésie troubadoresque. Quelques réflexions sur la philologie provençale de demain", *Revue des langues romanes*, 87 (1983), pp. 69-85, incluida en el volumen *Chanter et dire. Études sur la littérature du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp. 31-44.
- Rieger, A., "Ins e.l cor port, dona, vostra faisso. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 28, nº 4 (1985), pp. 385-415.
- Rieger, A., *Trobairiz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991.
- Riquer, I. de, "Tota dona val mays can letr'apren: Las trobairitz", en Carabí, A.; Segarra, M. (eds.), *Mujeres y Literatura*, Barcelona, PPU, 1993, pp. 19-38.
- Riquer, I. de, "Las trobairitz", en Zavala, I. M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, vol. VI, Barcelona, Anthropos, 2000, pp. 27-39.
- Riquer, M. de, *Los trovadores, Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Ariel, 1983.
- Riquer, M. de, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1995.
- Rossell, A., "Antología musical", en Alvar, C., *Poesía de trovadores, trovères y minnesinger*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 375-405.
- Rossell, A., "La música de los trovadores", *Cuadernos de Sección. Música* 8 (1996), p. 53-100.
- Sakari, A., "Azalais de Porcairagues, le Joglar de Raimbaut d'Orange", *Neuphilologische Mitteilungen. Bulletin de la Société Néophilologique de Helsinki*, 50 [reimpresión Amsterdam, 1968], pp. 23-43, 56-87 y 174-198.
- Sakari, A., "À propos d'Azalais de Porcairagues", *Mélanges de Philologie Romane dédiés à Jean Boutière*, I, Liège, 1971, pp. 517-528.
- Schembri, M., "Interpretare i trovatori. Una quaestio da aprire", en Castano, R; Guida, S; Latella, F. (eds.), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Viella, 2003, pp. 639-649.
- Schembri, M., "Arriva il Medioevo: si savi chi può! Breve e dolorosa vicenda della più clamorosa truffa culturale della storia della musica d'occidente", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 2 (2005), pp.283-294.

- Schembri, M., "Una lettura in chiave musicale del 'corpus' bio-iconografico dei trovatori (con riflessioni sull'odierna 'prassi esecutiva')", *Rivista Italiana di Musicologia*, 43-45 (2008-2010), pp. 395-437.
- Schmitt, J.-C., "La moral de los gestos", en Feher, M.; Naddaff, R.; Tazi, N. (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Segunda*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 129-146.
- Schultz-Gora, O., *Die provenzalischen Dichterrinnen*, Leipzig, G. Fock, 1988.
- Spanke, H., "Der Chansonnier du Roi", *Romanische Forschungen*, 57, 1 (1943), pp. 38-104.
- Vallín, G., "Trovador versus juglar: conclusiones de la crítica y documentos", en Toro Pascua, M. I. (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II, Salamanca, Gráficas Varona, 1994, pp. 1115-1120.
- Van Der Werf, H., "The «Not-so-precisely Measured» Music of the Middle Ages", *Performance Practice Review*, vol. 1, nº 1 (1988), pp. 42-60.
- Van de Werf, H., "Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons de Trouvères", *Die Musikforschung*, 20 (1967), pp. 122-144.
- Véran, J., *Les poétesses provençales du moyen âge et de nos jours*, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1946.
- Zink, M., "Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIIIe siècle", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 25, nº 99-100 (1982), pp. 225-232.
- Zumthor, P., *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Discografía: HESPÈRION XXI-Jordi Savall, *Cansos de trobairitz*, c. 1200, Virgin Edition, London, 1996.

AL MARGINE DEI MARGINI: RIBELLIONE, ESPERIENZA DEL DOLORE E DENUNCIA SOCIALE IN LETTERIA MONTORO, DONNA SICILIANA E SCRITTRICE DEL ROMANTICISMO

TO THE MARGIN OF THE MARGINS: REBELLION, PAIN EXPERIENCE AND SOCIAL PROTEST IN LETTERIA MONTORO, SICILIAN WOMAN AND WRITER OF THE ROMANTIC AGE

Daniela Bombara
Università di Messina

RIASUNTO:

Questo lavoro esamina la produzione della messinese Letteria Montoro (1825-1893), poetessa e autrice di *Maria Landini*, romanzo popolare con protagonista una donna ribelle, che combatte per affermare la propria libertà nello squallido scenario di una società degradata. Volontà di impegno politico, critica sociale e 'cattiveria rappresentativa' configurano la produzione di Montoro, apparentemente marginale e del tutto ignorata dalla critica, come perfettamente inserita nel contesto ideologico del Romanticismo italiano.

PAROLE CHIAVE:

Messina, romanzo storico, donna ribelle, critica sociale, studi di genere, Romanticismo

ABSTRACT:

This essay intends to examine the literary works of Letteria Montoro (Messina 1825-1893), poet and novelist. She writes *Maria Landini*, a historical - contemporary novel, where the main character is a rebel woman who fights to preserve her freedom of choice in the moral squalor of a corrupted society. Letteria Montoro is currently unknown and her works are surely marginalized in the critical landscape, but they are very interesting as they show her willingness to describe the world of the time with social involvement and realism, in agreement with the Romantic ideology

KEY WORD:

Messina, historical novel, rebel woman, social criticism, gender studies, Romanticism.



In una storia di *marginalità* quale quella di Letteria Montoro, autrice siciliana oggi del tutto dimenticata, vissuta in un contesto culturale periferico, e ulteriormente isolata dal suo essere *donna* e scrittrice in una società a dominanza maschile, ci sembra opportuno iniziare dall'estremo limite della sua esistenza: l'epitaffio ci fornirà dunque il quadro di riferimento essenziale per iniziare il nostro discorso:

Qui per volere del Comune/ l'ala dell'oblio non graverà sulle ceneri/ di LETTERIA MONTORO/ che l'anima forte ed eletta/ trasfuse in versi soavii ed in prose eleganti/ donna di spiriti liberali/ confortò i fratelli che combattevano/ per la redenzione d'Italia/ li seguì nell'esilio/ e ad essi tornati in patria/ sacrificò cristianamente la vita/ mirabile esempio di fraterno affetto!/ 19 aprile 1825 – 1 agosto 1893 (Attard 1991: 34).

Siamo nel cimitero di Messina; la lapide è posta nella cella sotterranea della Galleria monumentale, ma il terremoto del 1908 distrugge cose e persone, spazzando via la memoria della città; il ricordo della scrittrice scompare quindi insieme ai suoi resti umani. È degno di nota come queste poche, ma dense frasi, costituiscano la traccia più significativa per percorrere a ritroso le tappe di un'esistenza e presenza letteraria della quale abbiamo minime testimonianze. Ci resta infatti un solo, sintetico profilo biografico, redatto dallo storico messinese Gaetano Oliva; egli include Letteria Montoro come unica donna nel novero dei *Messinesi illustri*:

Nata il 19 aprile 1825, morta il primo agosto 1893, fu donna di altissima intelligenza e di cuore immensamente benefico e generoso. Ella amò il sacrificio sino all'eroismo, e benché fornita di singolare bellezza nel volto e nella gentil persona, compresse ogni sentimento dell'animo tenero e poetico, e rifiutò i vari matrimoni che le si offrirono per rimanere in famiglia, la quale avea indispensabile bisogno di lei. Poetessa nata, scrittrice forbita e gentile, di quando in quando, se le cure domestiche glielo consentivano, affidava i suoi sentimenti alla carta, e scrisse parecchie poesie e qualche romanzo senza pretesa di gloria; ma ciò malgrado molte sue composizioni ebbero pubblicità, ed ella bentosto fu salutata poetessa [...]. Il suo stile lo formò soprattutto la lettura del Leopardi, la cui patetica poesia prediligeva (Oliva 1954: 292- 293).

Vocazione artistica e sacrificio di sé; il discorso di Oliva si muove fra questi due poli, evitando però di fare accenno alla dimensione politica dell'estrema 'generosità' di Letteria, confinando quindi il personaggio nel consueto ruolo femminile materno/ assistenziale.¹ Dobbiamo integrare con dati interni ai testi: Montoro è figlia di un esule, come apprendiamo dalla prefazione al suo unico romanzo edito, *Maria Landini*, in cui afferma di aver ritratto nella figura del proscritto Antonio il proprio padre; la ragazza

¹ L'epitaffio sottolinea invece con forza, come si è visto, l'impegno politico di Letteria; un dato confermato dalle parole di Gaetano La Corte Cailler, storico siciliano: "Poetessa e scrittrice erudita, autrice di vari lavori letterari, esule per la redenzione della patria, è morta nel 1893 a 68 anni in Messina". (La Corte Cailler 1914: 23)

quindi conduce la sua giovinezza nel segno dell'esclusione, ma insieme delle idealità democratiche, e sappiamo che partecipa alla rivoluzione del 1848 collaborando al giornale patriottico "L'Aquila Siciliana", nato il 16 febbraio, a ridosso dei moti (Tomeucci 1963: 121, 147). L'esilio appare a questo punto una logica conseguenza; conosciamo troppo poco le vicende biografiche di Montoro per comprendere l'effettiva dinamica di un evento che, per quanto inusuale quando la protagonista è donna, è testimoniato nei documenti d'epoca in riferimento a figure di mogli e madri: sembra infatti che la donna esule rivestisse un ruolo di mediazione fra confinati politici e strutture di governo (Tafuro 2011: 56).

Il successivo rientro a Messina comporta un ritorno alla 'normalità' e l'assunzione di un ruolo defilato? Anche in questo caso l'esame delle opere integra un quadro biografico molto incerto: nel 1886 un'ormai anziana Letteria scrive un prolisso componimento in morte del fratello, il sacerdote Francesco Montoro, affermando di essersi dovuta occupare in prima persona della famiglia d'origine per consentire al più anziano parente di svolgere diversi e onerosi incarichi pubblici (Montoro 1886). Il testo poetico traccia il quadro rassicurante di una donna di grande abnegazione che accetta di vivere, dopo il glorioso periodo rivoluzionario, all'ombra del fratello, più noto in città: direttore del Collegio Peloritano messinese, e direttore spirituale del liceo ginnasio Maurolico, dedito ad iniziative filantropiche e ad una meritoria attività in campo educativo ed assistenziale.

Ma è proprio dagli anni '50, in realtà, che data la produzione letteraria di Montoro; e si tratta di un'attività diversificata, che spazia dalla prosa – novelle e romanzi – alla poesia: lirica, d'occasione, civile, patriottica. Sono passati due anni dal '48, quindi da un'esperienza politica che costituisce uno spartiacque nella società siciliana, determinando il consolidarsi delle idealità risorgimentali all'interno della nascente classe borghese, e comportando l'assunzione di un ruolo autonomo da parte di donne che "scrivono e leggono, inventano e speculano senza vedere la cultura femminile solo al servizio del ruolo familiare" (Fiume 2006: 745). Questa esperienza ha costituito sicuramente un forte momento identitario anche per Letteria, che vi ha partecipato con convinzione; ma ora, una volta che la fase della partecipazione attiva è conclusa, la giovane donna sceglie la scrittura per continuare a far sentire la sua voce, piuttosto che annullarsi silenziosamente in quelle occupazioni di *economia domestica* così pervasive da costituire "croce e delizia, regno e prigione delle donne dell'Ottocento" (Fiume 2006: 745). La biografia di questa semiconosciuta letterata è quindi per vari aspetti sorprendente: esclusi dal suo orizzonte mentale marito e figli, Montoro manifesta una volontà di azione politica che sfocia in un esilio sofferto; il ritorno a Messina negli anni '50 comporta uno slittamento di interesse dall'ambito della società *reale*, in cui

la rivoluzione è ormai inattuabile, al mondo *virtuale* della letteratura, dove ancora è possibile l'impegno.

Letteria Montoro ci appare quindi una figura di sicuro interesse, ma dimenticata dalla critica: se escludiamo i repertori che si occupano di donne notevoli, dove sono presenti alcune sparse informazioni,² troviamo in opere di diverso genere telegrafici accenni alla scrittrice riferiti ad aspetti parziali della sua produzione;³ in anni recenti Rita Verdirame le dedica un trafiletto e una lunga nota nel suo *Narratrici e lettrici (1850-1950)*: nota poco dettagliata, in ogni caso, poiché Verdirame dichiara sostanzialmente di ignorare quest'autrice:

La semiconosciuta rimatrice e romanziera messinese Letteria Montoro (1825 - ?) redasse un'ode accorata *Sulla tomba della chiarissima Mariannina Coffa poetessa netina* [...] L'ode vide la luce per i tipi di Virzì nel 1878; dell'autrice si conservano pochissime notizie, probabilmente a motivo di una produzione povera e a diffusione eminentemente locale, s'ignora la data di morte e ogni altro dettaglio biografico. L'erudito Giovanni di Pietro, nel suo regesto *Illustrazione di Scrittori contemporanei siciliani dal 1830 a quasi tutto il 1876*, Palermo, Amenta, 1878, affermava che la poesia della messinese non era dotata né della carica patetica della Turrisi-Colonna né del vigore della Muzio Salvo, implicitamente testimoniando che s'era individuato in quegli anni un canone femminile regionale di riferimento, sebbene poi esso si sia rivelato di effimera durata. La Montoro doveva essere nota anche alle colleghe palermitane incontrate sulla ben confezionata testata cattolico-moderata *La Donna e la famiglia*, in vita tra il 1862 e il 1864 (dove scrissero anche Rosina Muzio Salvo, Mariannina Coffa Caruso e Concettina Ramondetta Fileti), le quali ebbero sicuramente agio di leggere il suo primo romanzo, *Maria Landini*, edito per l'appunto a Palermo, Clamis e Roberti, 1850, menzionato dal Cattaneo, "Sul Romanzo delle donne contemporanee in Italia". (Verdirame 2009: 59, 59 n. 125).

La menzione di Carlo Cattaneo potrebbe essere interessante, ma in realtà non ci dice nulla di sostanziale su Montoro: il critico infatti, dopo aver riassunto un romanzo

2 Ad esempio Oscar Greco nella sua *Biobibliografia femminile italiana del XIX secolo* non fornisce notizie biografiche sulla scrittrice, ma solo minime informazioni relative ad opere di Montoro di cui non si ha notizia da altre fonti: un *Frammento di romanzo inedito*, pubblicato nella *Strenna veneziana* del 1866, e *Ad un giacinto quartine*, ne "La Missione delle donne", periodico diretto da Olimpia Saccati (Greco 1875: 341-2); telegrafico il profilo di Leone Carpi nel lavoro enciclopedico *L'Italia vivente*: "Montoro Letteria, siciliana. Prose e poesie varie. È giovane e con lo studio riuscirà buona scrittrice" (Carpi 1878: 584).

3 Citiamo un brevissimo accenno, presente ne *Il romanzo* di Gino Raya, dove di Montoro si dice che "spaccò in due il secolo con Maria Landini" (Raya 1950: 217); il romanzo in questione sarà edito in effetti nel 1850. Ancora troviamo qualche riferimento a Montoro nella monografia di Marinella Fiume su Mariannina Coffa Caruso, ma solo in relazione a quest'ultima poetessa, per la quale Letteria aveva scritto una poesia *in mortem* (Fiume 2000: 357). Elena Sodini dà notizia della partecipazione della scrittrice messinese alla "Strenna femminile a profitto dell'Associazione Filantropica delle donne Italiane", edita nel 1861 (Sodini 2004: 348); Jole Calapso ci informa del fatto che Montoro scriveva per la rivista "La donna", diretta da Gualberta Alaide Beccari, insieme ad altre scrittrici, per le quali "il desiderio d'affermazione personale e l'impegno civile qualche volta s'intrecciavano" (Calapso 1980: 45). Anche Gigliola de Donato, in *Donna e società nella cultura moderata del primo Ottocento* fa il nome di Letteria Montoro fra le collaboratrici di "La donna" (De Donato 1983: 92); Verdirame (2009: 59 n. 125) fa invece il nome della rivista genovese "La donna e la famiglia".

di Cecilia Stazzone, ed accennato ad un'opera di Rosina Muzio Salvo, prosegue: "Lasciamo egualmente la signora Letteria Montoro, avvengacchè entrambe non siano nuove al pubblico dei lettori italiani, ma piuttosto presentiamo a questi Concetta Stazzone, e il suo romanzo *Zelmira* (Cattaneo 1925: 375). Ferdinando Bosio include una lirica della nostra sfuggente scrittrice in un'antologia, *Le poesie di illustri italiani*, corredando il testo con una breve frase: "e da Messina Letteria Montoro, di cui meglio è dir niente che poco" (Bosio 1865:19).

Avremmo preferito avere questo "poco", ma anche i contemporanei, come i critici odierni, si limitano a rapidi giudizi, che testimoniano comunque l'indubbia notorietà della scrittrice.⁴ In un articolo de "Il Poligrafo", a firma F. M. P., Montoro chiude l'elenco delle scrittrici siciliane, e si prevede per lei maggior fama se curerà la diffusione delle sue opere,

Ed anco noi abbiamo una giovane, la quale siederà non ultima fra queste valenti, se vinta la ritrosia, che le è propria, pubblicherà i suoi versi, dai quali l'Italia apprenderà di avere una novella poetessa in Letteria Montoro, che di presente, a quanto mi vien detto, lavora ad un romanzo contemporaneo (F.M.P. 1856: 316).

Non si tratta del già citato *Maria Landini*, edito nel 1850, ma di un altro lavoro, a cui ancora fa riferimento, anni dopo, Francesco Guardione: "Auguriamo che la gentildonna pubblici il lungo romanzo, ch'è ricordo del nostro passato" (Guardione 1885: 333). Possiamo ipotizzare che l'espressione piuttosto generica alluda ad un'opera storica, o forse di ambientazione contemporanea ma riferita a recenti eventi sociopolitici siciliani, oppure italiani, secondo l'estensione geografica da attribuire all'aggettivo 'nostro'. Si riferisce probabilmente a questo stesso romanzo l'editore Treves quando, alla fine del 1861, pubblica un consuntivo della sua rivista, il "Museo di Famiglia", annunciando l'uscita di un nuovo romanzo di Letteria Montoro e un racconto di Rosina Muzio Salvo, "egregie scrittrici siciliane" (Grillandi 1977: 206). Si consideri che Treves aveva già pubblicato alcuni testi poetici di Montoro nel primo volume di "Museo di Famiglia" (1861), e inserirà l'anno dopo nel secondo un racconto della scrittrice, dal titolo "Lodovica Gerla".

4 Degno di nota il giudizio di Giuseppe Pitre, che considera la produzione di Montoro, insieme a quella di altre scrittrici siciliane, come rappresentativa di un sottogenere di letteratura femminile circoscritto a livello regionale: "Dopo la perdita, ah! quanto dolorosa, della Giuseppina Turrisi-Colonna, dopo quella della cara fanciulla Lauretta Li Greci, questa della Muzio Salvo non è lieve iattura per la Sicilia, dove poche fra le donne coltivano con onore le lettere. La Concettina Ramondetta-Fileti di Palermo, la messinese Letteria Montoro e la netina Mariannina Coffa-Caruso rappresentano ora la sicula letteratura femminile" (Pitre 1868: 128)". Francesco Guardione, storico e critico mazziniano, pubblica due poesie di Montoro nella sua *Antologia poetica siciliana del secolo XIX*, attribuendo, sia pure in modo non esplicito, una significativa valenza politico/sociale alla produzione dell'autrice messinese: "Letteria Montoro ha cari versi, che riuniti formerebbero un elegante volumetto. Inoltre le leggiadre prose, dopo un romanzo dettato in giovinetta età, la fecero molto nota in Sicilia e nel Continente, e in tempi pericolosi la sua mesta espressione aveva un alto significato." (Guardione 1885: 333)

Non è quindi ignota ai contemporanei quest'autrice pubblicata anche da Treves, su cui Cattaneo sorvola perché non c'è neanche bisogno di presentarla, che ha al suo attivo varie poesie – e ci si augura di vederle unite in una silloge –, di almeno due romanzi e alcuni racconti.⁵ Montoro, insieme ad altre valenti scrittrici siciliane (Rosina Muzio Salvo, Concettina Ramondetta Fileti, Mariannina Coffa Caruso), le quali “a ben far pongono l'ingegno, onora l'isola nativa, che bene a ragione si allietta de' generosi figli”. Sono parole di Carmelo Pardi che, nei suoi *Scritti vari*, sottolinea l'importanza di questo “onorevole drappello delle nostre valorose” (Pardi 1871: 377).

E bisognava avere realmente coraggio per intraprendere la via della scrittura femminile nella Messina di primo Ottocento, dove si scontava una doppia marginalità rispetto al *milieu* culturale italiano: l'essere donna e l'essere siciliana. Quella in cui agisce e pubblica Montoro è un'area culturale problematica, distante dai centri nevralgici del dibattito intellettuale europeo, e tale da non consentire alle scrittrici di evidenziare una loro specifica fisionomia intellettuale, per la formazione letteraria superficiale e aspecifica riservata alle ‘gioviette’, le minime opportunità editoriali, la coerenza dei doveri familiari; infine il discredito in cui è posto qualunque tentativo, da parte di una donna siciliana, di acquisire visibilità sociale. Ne deriva una produzione sommersa, che spesso rimane inedita e diffusa solo in un circuito amicale.⁶ Quando una donna riesce

5 I testi poetici di Montoro non sono mai stati riuniti in volume e a questa dispersione alcuni critici attribuiscono la scarsa notorietà dell'autrice. Forniamo un elenco, che non pretende di essere esaustivo, dei componimenti: *Ad un giacinto*, 1853 quartine, ne “La Missione delle donne”, periodico diretto da Olimpia Saccati; *Il pensiero dell'anima*, 1853, pubblicato in una raccolta di Ferdinando Bosio del 1865, *Le poesie di illustri italiani*, poi nella *Antologia poetica siciliana del secolo XIX* (1885) di Francesco Guardione; *La solitudine. Ottave a rima data*, in “Eco Peloritano”, Anno V, Serie II, fasc. 7, gennaio 1859; *Un sospiro*, in “Strenna femminile dell'Associazione filantropica delle Donne Italiane”, Torino, 1861; *Pel centenario di Dante Alighieri*, 1864, in *Alcune poesie di Mariannina Coffa Caruso da Noto e di Letteria Montoro da Messina*, Palermo, Virzi, 1864 e nella *Antologia poetica siciliana del secolo XIX* (1885) di Francesco Guardione; *Sospiro di una vergine candiota*, in *Candia: scritti in prosa e in verso*, Messina, D'Amico, 1868; *A Sofia giovinetta. Canzone*, 1865, in *Ghirlanda della Beneficenza*, Messina, Stamp. Capra, 1872; *Sulla tomba della Chiarissima Mariannina Coffa poetessa notina. Versi sciolti letti nell'Accademia radunanza straordinaria del 6 aprile 1878 nel Gabinetto Letterario Ibla Erea di Ragusa*, Palermo, Virzi, 1878; *Sul sepolcro del Sacerdote Francesco Montoro sua sorella Letteria*, Messina, Tipografia del Progresso, 1886. Gaetano Oliva fornisce un elenco di poesie pubblicate in “La Favilla” di Palermo: *Memorie, A Vincenzo Baffi, A Bellini, Amore, All'amico Carmelo Pardi, La preghiera dell'anima, L'usignolo, Al fiore del mio pensiero, Nella selva, Una preghiera di fanciulli nell'Asilo, Alla luna, Dimenticarti?, Nel mio balcone, Una memoria dei tempi della speranza, Al mio fiore, Fantasia, Per un estinto fanciullo, Lucia, Per le nozze d'oro del Santo Padre Leone XIII*. Anche i romanzi e i racconti appaiono su vari periodici; si salva dalla inevitabile dispersione il primo, pubblicato per una casa editrice palermitana: *Maria Landini. Romanzo*. Palermo, Clamis e Roberti, 1850; *Lodovica Gerla*, in “Museo di Famiglia”, 1862; *Silvia, racconto, Pubblicazione postuma in XXXIX Capitoli*, nell'appendice del Giornale quotidiano “L'Ordine”, Messina, 1898-99; *Frammento di un romanzo inedito*, in “Strenna veneziana”, 1866.

6 E' del 1984 un saggio di Francesco Brancato sulla condizione della donna siciliana fra '800 e '900; se il lavoro andrebbe rivisto alla luce delle recenti acquisizioni sulla ‘presenza’ femminile isolana in ambito letterario e sociale, soprattutto riguardo al periodo risorgimentale – ambito di ricerca a cui appartiene anche il presente lavoro – il saggio mantiene una sua validità nel definire le ragioni di una emarginazione pianificata, da parte delle classi dominanti maschili, della donna siciliana (Brancato 1984: 215- 252), per quanto sia documentata l'esistenza di un protagonismo femminile in ambiti di competenza tradizionali, anzi arcaici, quali il ristrettissimo spazio della famiglia (Resta 1983: 5-9).

a pubblicare i suoi scritti il fatto viene percepito come eccezionale: Montoro, e altre intellettuali siciliane, sono definite con metafore belliche – il “drappello di valorose” immaginato da Carmelo Pardi –, e la loro letteratura viene identificata come *altra* rispetto a quella ufficiale; Pitre e Di Pietro, come abbiamo visto, definiscono un vero e proprio *canone* di letteratura femminile siciliana. Si tratta quindi di donne ‘ribelli’, che oppongono alle regole dell'universo maschile una propria visione del mondo, anche quando essa non si affranchi interamente da modelli maschili prestigiosi (Calapso 1980).

La produzione di queste scrittrici è stata fatta oggetto di indagine critica soprattutto negli ultimi venti anni, quando la letteratura femminile siciliana dell'Ottocento arriva ad essere considerata un campo fertile di analisi, anche per definire con maggiore esattezza l'apporto della Sicilia al discorso culturale italiano ed europeo.⁷ La maggior parte delle *colleghe* di Montoro appartiene geograficamente all'area palermitana, o comunque gravita intorno a Palermo; ma anche Messina, la città più ‘continentale’ della Sicilia, strettamente collegata alla capitale del regno, ad una Napoli verso cui i letterati messinesi tendevano per pubblicare su periodici a rilevanza nazionale, offre interessanti opportunità agli intellettuali, a qualunque sesso appartengano. In questo quadro bisogna leggere l'attività letteraria di Letteria, che non è così esigua come alcuni critici hanno sottolineato, ma soprattutto si presenta diversificata e tale da superare il ristretto ambito cittadino: Montoro pubblica spesso a Palermo, per editori ed in riviste; oltre lo Stretto ottiene l'inserimento nella “Strenna filantropica”, progetto fortemente voluto dalla duchessa Felicità Bevilacqua, che aveva richiesto per la sua attuazione un fitto scambio epistolare fra intellettuali donne di ogni parte d'Italia (Sodini 2004: 348). A Messina inoltre opere della scrittrice sono inserite in volumi antologici di portata nazionale: la “Ghirlanda della beneficenza”, come in precedenza la “Strenna filantropica”, riunisce testi poetici di autrici non solo siciliane ma italiane; “Candia: scritti in prosa e in verso” è una pubblicazione di grande rilevanza politica, finanziata dal comitato filellenico messinese per aiutare i combattenti cretesi del 1866.

La produzione poetica di Letteria oggi appare datata, perché improntata a quel leopardismo ‘minore’ così frequente in area meridionale; in esso l'enunciazione del dolore come fatto costitutivo dell'essere umano appare irrelato alla riflessione sulla ‘natura matrigna’, e sul senso ultimo della sofferenza, che caratterizza il discorso di Leopardi e trova invece una risposta consolante nella fede religiosa. Di un certo

7 È quasi superfluo sottolineare che l'interesse per le letterate siciliane è derivato anche dall'evoluzione dei *gender studies* verso modalità di approccio più complesse e produttive, grazie alla valorizzazione del contesto storico e sociale come elemento fondamentale da cui nasce il discorso letterario delle donne scrittrici; ci riferiamo, ad esempio, all'*autobiographical criticism*, che recupera, nell'analisi della produzione di una autrice, la sua esperienza personale e il suo vissuto sociale: “Il discorso diviene riconducibile alla concretezza delle donne, al piano del vissuto, a un contesto socioculturale e non più all'astrazione dell'essenza” (Gaiari 2002: 251).

interesse solo *Il pensiero dell'anima* (Montoro 1885), che pone il problema della trascendenza come illusione necessaria all'uomo: il lungo componimento, una canzone libera in endecasillabi e settenari, presenta riconoscibili influssi leopardiani non solo a livello metrico ma lessicale; tenta inoltre un discorso lirico/ filosofico basato su di un'impalcatura logica ben visibile nella predominanza dei nessi casuali e temporali.⁸

Bisogna dire che, se le testimonianze coeve apprezzano in Montoro la poetessa, considerano però con maggiore interesse il già citato *Maria Landini*, l'unico suo romanzo edito integralmente. Il fatto che sia una donna a scrivere e pubblicare romanzi è, per la realtà siciliana, molto significativo; in una situazione culturale arretrata come quella messinese, quando ancora la maggior parte degli intellettuali si affidano al testo poetico come mezzo di espressione principale, servendosi fra l'altro di strutture classiche ed un lessico arcaico, possiamo annoverare solo tre romanzi: un soggetto filellenico non originale, *La tomba di Marco Botzari* di Francesco Soraci, traduzione di un romanzo di Camille Paganel; *Gli Albigesi* di Giuseppe La Farina, denso romanzo storico con un occhio alla contemporaneità, poiché mette in discussione il ruolo della Chiesa nel Risorgimento, e appunto *Maria Landini*. Sorprende che arrivi proprio dal margine dell'intellettualità femminile la proposta del genere romanzo, caratterizzato dalla plurivocità, da un approccio al reale meno mediato rispetto al discorso poetico, dalla possibilità di utilizzare uno stile concreto e più vicino, per sintassi e termini, alla lingua viva, infine da una nuova concezione della storia. Un genere che appartiene alla modernità, ma non alla Sicilia classicista; la 'ritrosa' Letteria opta quindi per modalità

di espressione meno usuali, e la professione di modestia contenuta nella prefazione sembra voler attenuare, ma non cancella, la portata innovativa della scelta.⁹

Maria Landini racconta l'intricata vicenda di una ragazza, Maria, che abbandona la propria casa e i parenti per evitare l'unione con un personaggio ricco e malvagio, il barone Summacola; nella sua fuga rocambolesca viene aiutata dalla famiglia di Roberto Altieri, danneggiata dallo stesso barone.¹⁰ Nella trama sono facilmente riconoscibili elementi manzoniani, per quanto ribaltati di segno: il matrimonio non è il fine ultimo della vicenda ma un male da evitare; la protagonista non accetta le situazioni predisposte da altri, ma oppone ad essi la propria libera volontà. Maria sembra essere un'anti-Lucia, anche se il suo rifiuto di lasciarsi guidare dall'ipocrita logica borghese degli adulti è condotto in nome di un'onestà e purezza interiore che, in altre forme, troviamo anche nell'eroina manzoniana.¹¹ E' essenziale il fatto che la protagonista si mantenga distante da un atteggiamento acquiescente, tradizionalmente femminile;

9 Afferma infatti Letteria nella prefazione intitolata "Due parole al lettore", che nelle pagine che seguono "non troverai sfoggio di erudizione o di stile, perché non ho consultato alcun libro, né mezzi ebbi allo studio" (Montoro 1850: 7).

10 La trama completa è la seguente: Roberto Altieri soccorre con la figlia Giulia una giovane sconosciuta, che si saprà poi essere Maria. La coppia è afflitta perché l'altro figlio, Edoardo, è stato arrestato da un malvagio magistrato, il barone Summacola; la madre Adelia ne muore di dolore. Inutilmente gli Altieri avevano cercato di intercedere presso la corrotta nobiltà del luogo; neanche il pontefice aveva dato loro ascolto. La storia di Maria e le vicende degli Altieri sono connesse in vario modo: Edoardo aveva conosciuto casualmente Maria e se ne era innamorato; la ragazza a sua volta era stata promessa dagli zii proprio a Summacola, ma temendo il barone, del quale avvertiva la doppiezza, era fuggita nella notte. Maria era già radicata dal proprio contesto familiare di origine perché figlia di un esule, messo al bando per aver aiutato un uomo ingiustamente accusato; alla morte del padre, impazzito dal dolore, Maria era andata a vivere a Roma dalla zia. Nella sua fuga, che racconterà agli Altieri, la ragazza incontra un vecchio saggio; questi le fornisce una scorta cui affidarsi durante il viaggio, un uomo sfregiato di nome Lorenzo, che è in realtà Enrico, amico di Edoardo, riuscito a sfuggire all'arresto: la cicatrice deriva da uno scontro con dei banditi. Maria e Lorenzo s'imbattono in un gruppo di armati, ma la ragazza riesce a fuggire, arrivando stremata in un cimitero dove la trovano gli Altieri. Mentre Edoardo soffre nella terribile prigione di Castel Sant'Angelo Enrico, sotto le spoglie di Lorenzo, elabora un piano per farlo fuggire, convincendo un carceriere. Dietro tutte le mosse dei giovani ci sono i consigli del vecchio saggio, che altri non è che il nonno di Enrico, Giovanni Martelli, un uomo giusto costretto all'esilio. Edoardo ed Enrico, ormai liberi, si recano in Francia; a Roma Roberto si batte in duello con Summacola e lo sconfigge; questi si pente e rivela di aver perseguitato gli Altieri poiché aveva amato senza speranza la moglie di Roberto, Adelia. Nella conclusione Roberto e Giovanni Martelli si ritrovano, gli esuli tornano, e il magistrato si ritira in eremitaggio.

11 I parenti si mostrano del tutto propensi ad un'unione della povera orfana con un personaggio benestante, anche se potenzialmente malvagio; tanto, afferma la zia ipocritamente, "coi tuoi consigli e col tuo esempio lo trarresti al sentiero d'onore" (Montoro 1850: 83). La pressione psicologica della zia, i suoi insistenti ricatti sentimentali, così violenti che Maria arriva a temere non l'ira della donna ma piuttosto "le sue parole amorevoli" (Montoro 1850: 81), il richiamo subdolo alla duplice autorità del padre morto e di un Dio benedicente l'unione, immediatamente smascherato da Maria ("Ah! Il padre avrebbe interrogato sì i miei palpiti, ma non ha mai pensato dirigerli!"; Dio! Tu il cuore creasti libero"), ricordano molto da vicino la monacazione forzata di Gertrude, ma anche in questo caso il romanzo di Montoro riprende alcuni elementi della vicenda manzoniana ma al tempo stesso ad essa si oppone specularmente: Maria ha infatti la forza di reagire. Se leggiamo *Maria Landini* anche come riscrittura de *I Promessi Sposi*, è significativo il rapporto critico e a volte conflittuale con il modello.

8 Il componimento traccia il percorso conoscitivo dell'io lirico, da un primo momento positivo, di ingenua e festosa accettazione dell'immortalità e dell'esistenza dell'anima - troviamo precise reminiscenze da *A Silvia* ("Te scopo de la vita, / quando d'essa m'avvidi, idoleggiavi. / Per te la terra, il ciel, l'astro del giorno, / e l'intera natura benedissi. / Come il cor ti sentia! Quali dilette / L'immagin tua mi porse! / Che speranze, che affetti..."), alla disillusione ("ahi presto il mondo / Al cor mancava"); infine l'abbandono totale dei "dolci inganni", i "crudi lampi del vero", la conseguente incomunicabilità con gli altri e con il mondo ("desolato ovunque il guardo io giri / su quest'orrida landa, / ove alla mente e al cor nulla risponde"). Ma, nonostante tutto, la poetessa non rinuncia alla convinzione dell'esistenza dell'anima: "tu supremo desio, / primo sospiro d'ogni cor gentile, / nell'estasi del pianto / sol tu più cara del morir mi sei". (Montoro 1885: 335-336). Insomma ci sono tutti i materiali da costruzione dell'ideologia leopardiana, e sono presenti anche componenti stilistiche riconoscibilissime, quali l'insistito procedimento anaforico dei nessi disgiuntivi e correlativi; le esclamative patetiche introdotte dall'aggettivo o pronome "Quale / quali"; molti elementi di lessico e un affine andamento sintattico; manca però la volontà di portare il discorso alle ultime conseguenze. Montoro condivide nelle linee generali la poetica doloristica leopardiana poiché la sente affine alla propria esperienza biografica, ma le rimane estranea la complessità del pensiero di Leopardi e soprattutto il suo laicismo.

La predilezione di Montoro per Leopardi si deve inquadrare nel più generale interesse che la Sicilia riserva al poeta recanatese: nel 1835 alcuni noti intellettuali messinesi (Felice Bisazza, Giacomo Rol) si recano a Napoli proprio per conoscere di persona lo scrittore "avendo letto ed ammirato a Messina le splendide liriche leopardiane" (Perroni Grande 1904: 177). La tipografia palermitana di Francesco Spampinato aveva infatti pubblicato nel 1834 i "Canti" leopardiani, dall'edizione Piatti del 1831, e il volume era stato recensito da Pompeo Insenga nel "Giornale di scienze lettere e arti per la Sicilia", XIII, 1835, vol. 49, pp. 97-100; il poeta e letterato siracusano Tommaso Gargallo invita Leopardi all'Università di Palermo per un corso di lezioni, possibilità forse sfumata per opposizione del governo borbonico.

l'unione d'interesse è vista come "sacrificio di una vittima", "ferale olocausto"; una violenza terribile che, per quanto ammessa dalla società, turba l'equilibrio naturale ed è infatti accompagnata, nel giorno delle nozze, dallo scatenarsi degli elementi: "nel sibilo del vento, che sordo e sinistro perturbava l'aere, io sentiva il preludio di eterna maledizione alla mia viltà. Io vile! Io l'obbrobrio di me stessa!... non sarà mai!" (Montoro 1850: 86). Nell'ottica ribellistica di Maria una simile sopraffazione richiede una ferma opposizione e un grande coraggio: la successiva fuga, dalla connotazione insieme gotica e favolistica – le tenebre, lo smarrimento nel bosco, il senso di rovina e distruzione che emana dal paesaggio naturale –, simboleggia l'ingresso in un altro mondo, una tappa cruciale di morte/ rinascita della protagonista la quale, abbandonato il cerchio sicuro ma angusto della casa, può fare ora esperienza del mondo.¹² Anche in questo il personaggio appare diverso rispetto ad una Lucia legata al cronotopo della casa, e piuttosto vicino al percorso accidentato ma formativo che compie Renzo; da questo momento infatti Maria inizia un viaggio attraverso la campagna italiana tormentata da miseria e violenza, dove l'illegalità è imperante: un mondo abitato da mendicanti e briganti, nel quale si vive in una condizione di costante pericolo.¹³ La realtà rurale è presentata come un *altrove*, completamente distante dal passato di Maria, ma non per questo un mondo estraneo: la ragazza infatti conclude la fuga in ambienti accoglienti – la capanna di Martelli – dove gli arnesi di lavoro sono indizio di onestà

12 "Agitata da violente vertigini sentiva venir meno i miei sensi, e non discerneva che la confusione di un sogno [...]; un fremito mortale mi scuote le fibre [...]. M'avvio tacita e furtiva per le scale, ma da lì odo calpestio ... misera me! Mi arresto inosservata, penso ... havvi nella casa un'uscita segreta, vi traggio per buio ed angusto corridoio: la porta è attraversata da una spranga ... Dio, soccorso! Che fare? ... coraggio! Mi pruovo piano di trarre quella spranga dai buchi, le mani tremano, essa stride, sono perduta! ... ritta mi sto lì, trattenendo financo il respiro, ma era silenzio, nessuno avea avvertito quel rumore: tento di nuovo, ecco sbarrata la porta ... che oscurità intensa! Qual tempesta di affetti in me! ... brancolando discendo gli ineguali scalini, balzo di terrore ad ogni passo, dissero a stenti il portone, ed eccomi nella strada [...]. Il vento imperversa orribile, e l'aere suona pianto! Le tenebre s'addensano sul mio capo" (Montoro 1850: 87, 89). "Da circa due ore io camminava per quella strada, e grosse gocce d'acqua sentia spesso sul volto. Una stella cercavano invano gli occhi miei; un negro manto vestia la volta dei cieli, e gravando sulla faccia della terra mi copia di suo orrore come la notte del sepolcro [...]. La via ch'io percorrea non la vidi più dritta e piana ma scoscesa, m'incespava nei suoi sterpi, pure il breve ma oramai speso lume dei lampi guidava i miei passi per istretto e irregolare sentiero (Montoro 1850: 91). Si noti che il comportamento di Maria, per quanto metta in discussione le norme sociali, è additato come *exemplum* dai personaggi positivi della vicenda; Roberto Altieri esclama infatti, dopo aver ascoltato il racconto della fuga: "Oh, anche per mal'intesa affezione si domanda la schiavitù dell'affetto! ... M'interessa l'udirvi, o giovinetta; Se per poco tutti vi somigliassero!" (Montoro 1850: 89).

13 Anche Lucia fugge, ma è condotta da altri, mentre Maria affronta da sola i pericoli della notte, decidendo oltretutto di abbandonare i centri abitati per maggior sicurezza. È proprio la centralità della fuga, motore narrativo del romanzo di Montoro, a qualificarne la portata innovativa, la volontà di mettere in discussione il canone letterario di primo Ottocento, secondo il quale "la casa non è solo luogo di centralità narrativa, ma anche ideologica, perché è espressione di norme maschili, e da ciò deriva l'inquietante per le donne, con rimozioni, crepe, fughe. Nell'Ottocento la casa appare dominante tra le forme di organizzazione spaziale e sociale dei modelli culturali patriarcali: la donna è relegata nella casa, che offre un alone di sacralità purché lei ne rispetti il confine" (Barbarulli-Brandi 2004: 417).

povertà, ed il rischio non proviene certo dai banditi, anch'essi rifiutati da una società che li ha costretti ai margini; le parole del vecchio saggio, l'esule Martelli appunto, scardinano, sia pure in modi ingenuamente populistici, il sistema di valori dominante:

Sì, figlia mia, l'infelice ama l'infelice: quelli non avrebbero disfogato in voi l'odio che li martira, sì lo stesso delitto pur li raccapriccia ... anche il malvagio sente in sé quel germe di virtù che coltivato farebbe l'uomo sublime, ma che in alcuni spiriti violenti, esasperati dal vedersi languire in mezzo all'abbondanza della terra, vien soffogato dall'altrui arroganza, ed essi amano il vizio per sola ostentazione (Montoro 1850: 95).

L'allusione ad un sistema feudale improduttivo e vessatorio non è qui particolarmente evidente, ma il discorso va inquadrato nel contesto del romanzo; nelle prime pagine infatti, quando si racconta la storia di Roberto e del suo matrimonio con una nobile persiana, Adelia, il padre della sposa aveva descritto la situazione negativa del suo paese, la Persia:

Oppressa dagli orrori d'una barbara feudalità, senza forza e concentrazione di potere, senza istruzione né progresso, ella è abbandonata come schiava ai capricci degli uomini [...]. Ma il mio peggior dolore è nel considerare questo popolo, su cui passano i secoli, e non un pensiero, non un palpito ne contrassegna il passaggio: vero frammento della massa orientale, l'inerzia sembra essere l'elemento e lo scopo del suo vivere, il riposo l'unica sua felicità, fosse pur quello della morte! [...] Sepolta nelle rovine di sua gloria, giace sulla terra, grave, stazionaria, ed immensa (Montoro 1850: 25).

In epigrafe una citazione dalla canzone *All'Italia* di Leopardi orienta l'interpretazione del testo in senso politico;¹⁴ l'autrice utilizza l'immagine di una nazione lontana ed esotica per permettersi una dura critica alla *sua* terra: statica, arretrata, inerte.

D'altra parte la causa originaria del ribellismo di Maria è in sé politica: la ragazza infatti è figlia di un'esule, già da tempo quindi posta *ai margini* della società. La fuga è allora un'occasione per osservare la realtà da vicino, con l'occhio critico dell'*outsider*, che scorge in tutta la sua drammaticità la continua violenza sui deboli e la sopraffazione dei potenti senza regola né legge.¹⁵ Un'esperienza dolorosa ed al tempo stesso conoscitiva: durante la sua iterata e angosciosa fuga Maria sviluppa una coscienza

14 "Chi di te parla o scrive, / che rimembrando il tuo passato vanto/ non dica: già fur grande, or non è quella? Leopardi" (Montoro 1850: 23)

15 Durante la fuga Maria incontra una donna ridotta a mendicare perché il marito contadino era stato ucciso dall'eccessivo lavoro: "Ella piangea stringendosi al seno quel pargoletto; la sua figura era squallida e trista, le sue vesti cenciose, e quel bambino pareva succhiare invece del latte il dolore della madre sua! Ella mi vide, e mi si avvicinò mostrandomi il volto pallido e magro del figlio, e stendendo la scarna mano con tal atto da ferirne il cuore! ... Scoppiando in pianto la tapina mi raccontò la cagione di sua miseria; mi raccontò com'era stata sposa ad un contadino, il quale col suo stentato sudore procacciava appena un nero pane onde disfamare la meschina famiglia, e come finalmente morto per esorbitanti travagli il marito, ell'era costretta ad accattare un pane elemosinando!" (Montoro 1850: 102).

del proprio destino come *diverso*, forse non immediatamente coincidente con quello di moglie e madre. Troviamo inoltre, nelle parole della giovane, una connessione fra l'intensa sofferenza che vive su di sé o individua nel reale e l'ideologia democratica e risorgimentale: prova dolore chi è escluso dalla società per le sue aspirazioni libertarie, o chi è oppresso dalla prepotenza dei 'signori', a qualunque classe appartenga.¹⁶

La vicenda in effetti si mette in moto proprio per la doppia violenza del barone Summacola, nei confronti della famiglia Altieri e di Maria stessa; una violenza derivata da una feroce volontà di sopraffazione. Nelle azioni della protagonista confluiscono quindi le due linee ideologiche del romanzo: la condizione di esule, innestata sulla marginalità costitutiva del ruolo femminile, si potenzia grazie ad una percezione dolorosa del mondo di matrice vagamente leopardiana, ed all'esperienza formativa del viaggio/fuga in luoghi ignoti, determinando in Maria una capacità inedita di fronteggiare la realtà, e di valutarla facendo emergere gli aspetti problematici della società contemporanea.¹⁷ Importante in questo quadro l'immagine *noir* dei personaggi appartenenti alla nobiltà o al clero, quindi alla classe dominante: ambigui e corrotti, questi uomini potenti indossano una maschera di perbenismo, ma di fatto utilizzano la loro posizione di dominio per soddisfare sordidi interessi personali.¹⁸ Alleati fra loro,

16 Il leopardismo attenuato di Montoro, come focalizzazione del dolore nell'esperienza umana, trova quindi all'interno del romanzo una sua specifica funzione e spessore sociale e politico, rientrando in un quadro ideologico più generale che è stato evidenziato da recenti studi: l'insistenza sul martirio e sulla pena è infatti elemento costitutivo dell'immaginario patriottico, e si pone fra l'altro l'obiettivo di recuperare il dolore delle fasce più deboli della società – esuli, donne –, inserendole in un quadro di obiettivi comuni a cui aspirare (Banti, 2000; Banti, 2011). Vale la pena osservare che l'attenzione per la dimensione politico/risorgimentale sottesa alle vicende raccontate non è usuale per il periodo considerato, e per questo genere letterario; il *feuilleton* italiano tende infatti ad accentuare gli aspetti avventurosi ed il carattere eccezionale degli eventi rispetto alla significazione sociale e politica (Reim 2000: 21).

17 Possiamo utilizzare, per spiegare il senso dell'esperienza compiuta da Maria, le parole di Silvana Serafin sulla valenza conoscitiva del viaggio di migrazione in una scrittrice del Novecento, Syria Poletti: "In questo andare l'individuo compie una spoliazione di sé, esplorando gli abissi della coscienza, entrando nel nucleo del sapere, dove la rivelazione degli aspetti più oscuri, permette di eliminare sovrastrutture limitative alla crescita interiore. Nell'emigrazione, infatti, paradigma di avventura e di mobilità, si condensa un momento essenziale di transizione e di evoluzione del percorso esistenziale." (Serafin 2008: 151)

18 Summacola in pubblico mostra un aspetto saggio e dignitoso: "l'alta sua fronte splende di nobili pensieri, e le sue labbra sono atteggiare ad un benevolo sorriso"; in privato si trasforma nel tipico *vilain* dei romanzi popolari: "allora getta lungi da sé quel velo che ipocritamente l'avviluppava, prorompe in bestemmie, i suoi occhi lanciano velenosi sguardi come ambissero la potenza di inabissare l'umanità; la sua fronte dapprima serena ecco adesso corrugarsi, e ripullulare in essa avido le idee del delitto, del tradimento, ed il sorriso cambiarsi in un sogghigno colmo di fiele e di livore mortifero" (Montoro 1850: 29-30). Anche nei personaggi manzoniani negativi di classe agiata – Don Rodrigo, Gertrude – troviamo una simile caratterizzazione, ma in Maria Landini il *noir* è cifra compositiva del discorso, ed interessa anche il paesaggio che la protagonista si trova a percorrere, in una definizione del Male come elemento pervasivo dell'intera realtà; con esso la ragazza coraggiosamente si confronta, trasformandolo in strumento ermeneutico per comprendere il mondo che la circonda ma anche se stessa, i propri obiettivi e limiti. Le stesse modalità rappresentative troviamo nel romanzo gotico *al femminile* di Ann Radcliffe, dove il paesaggio, connotato dal sublime orrifico, "ha in sé i segni della

il barone Summacola, il Cardinale Ministro di Polizia, lo stesso pontefice, appaiono al lettore circondati dal lusso ma al tempo stesso avvolti dalla penombra, in scenari dal cromatismo cupo e livido; simboli evidenti della loro personalità impura.¹⁹ Se la divisione manichea in *buoni* e *cattivi*, ed alcuni elementi della struttura – intreccio di vicende, con meccanismi di sospensione per tener desta l'attenzione, ripetitività di eventi e situazioni, linguaggio sintatticamente semplice con impasto lessicale di residui aulici e popolarismi – sembrano assegnare *Maria Landini* al genere del romanzo popolare, l'opera invece non è facilmente classificabile: non propone infatti facili soluzioni al male nel mondo, quali *l'eroe giustiziere* superomistico che risolve gli intrighi del *feuilleton*;²⁰ presenta al lettore una protagonista femminile che si rifiuta di rientrare nei canoni della 'fanciulla perseguitata' di tanti testi romantici, ma porta avanti, sia pure fra dubbi ed esitazioni, una sua battaglia personale;²¹ e l'autrice sfrutta la plurivocità inerente al genere per descrivere il momento cruciale di *ribellione* di Maria attraverso i suoi occhi e le sue parole, mediante un processo di focalizzazione interna. Assolutamente non consolatorio ma piuttosto problematico, questo romanzo storico-contemporaneo intessuto di elementi popolari ha il merito di fornire uno

natura più intima degli uomini, le loro pulsioni segrete, i loro sogni [...]; il paesaggio, nei suoi più mutevoli aspetti, accompagna la protagonista nel suo viaggio alla ricerca di sé, della sua più intima natura" (Rosa Scrittori 2004: 353).

19 "Il pallido chiarore della lampada si rifletteva incerta sugli apparti violacei della stanza, ove assiso sur una poltrona stava il Cardinale Ministro di Polizia vestito della porpora"; "Covertito dell'ermellino stava il Pontefice assiso sur una specie di trono, coi piedi poggiati sopra un cuscino di velluto cremisino" (Montoro 1850: 41 e 43). Particolarmente significativa la figura del pontefice, che di fronte alle donne imploranti non trova di meglio che rispedirle al Ministro di Polizia, rivolgendosi ad uno dei suoi dipendenti per liberarsi delle scomode questuanti: "Accudite voi sulla causa di queste infelici presso il ministro. Così il Pontefice con melliflue parole versò nei cuori delle donne quel rivolo di speranza che si intromette a prolungare il dolore" (Montoro 1850: 45). La cattolica Montoro mette in scena un papa complice di funzionari corrotti, evidenziando una volontà di denuncia sociale ed una 'cattiveria rappresentativa' – nota formula di Romano Luperini, riferita in più occasioni non solo a Verga (vedi il recente Luperini 2005: 83, 164), ma anche a Manzoni -, che forza i limiti del "vero" romantico.

20 Ci riferiamo ovviamente al discorso di Eco 2001.

21 La "fanciulla perseguitata" per eccellenza nel periodo romantico è proprio la Lucia manzoniana, con la quale la Maria di Montoro intrattiene una relazione complessa di affinità/ differenza/ opposizione; è vero che la protagonista de *I Promessi Sposi* non può essere soltanto ricondotta a questo antichissimo stereotipo - che data al romanzo ellenistico e si diffonde grandemente nella letteratura e cultura popolare europea -, poiché è personaggio di ben altra complessità (Raimondi 1974), ma un elemento accomuna Lucia e le altre "damsel in distress": una sostanziale passività, o un attivismo comunque eterodiretto, in genere di matrice religiosa. Maria invece agisce in totale autonomia, senza alcuna guida - ha rifiutato, si è detto, i consigli e le proposte degli adulti - e senza il conforto di ideologie e schemi comportamentali condivisi dalla comunità in cui vive, secondo la quale l'obiettivo primario della donna è il matrimonio, ed il prestigio sociale dato dall'unione con un uomo influente. Si potrebbe definire Maria, con lieve forzatura, una "personaggia", utilizzando il neologismo coniato dalla Società Italiana delle Letterate, cioè una figura che nasce in un preciso tempo storico e ambiente sociale ma rigetta gli stereotipi e rinnova gli schemi del contesto culturale e della realtà esistenziale in cui si trova ad operare (Mazzanti et al 2016). In realtà la protagonista mostra una consapevolezza ancora embrionale della trasgressione insita nei propri comportamenti, e nella conclusione si sposa, regolarmente, con l'uomo che ama. Ma più che l'approdo conta il percorso, e la sfida alle convenzioni.

spaccato della vita sociale del tempo, sia pure con i limiti dati da un codice linguistico legato alla retorica risorgimentale e talvolta poco efficace a livello espressivo.²² Dieto il personaggio di Maria, coraggioso ed in grado di sfidare le convenzioni, è agevole rintracciare la fisionomia dell'autrice, che condivide con la sua protagonista la dolorosa esperienza dell'esilio, ed una conoscenza più profonda delle cose e degli uomini; nel romanzo tale 'cognizione del dolore' e dell'emarginazione si converte in capacità di agire nel reale, e di *vederlo* senza illusioni; nella vita di Letteria diventa, semplicemente, scrittura.

La produzione letteraria di Montoro presenta quindi sicuramente elementi inusuali, sperimentali, innovativi: l'elaborazione di un romanzo popolare in cui avventura e realismo si coniugano offrendo al lettore uno spaccato della realtà meridionale alle soglie dell'Unità caratterizzato da una discreta efficacia rappresentativa; una figura di eroina inedita e propositiva; l'utilizzo di un immaginario *gotico* che sembra interpretare le istanze visionarie del Romanticismo nordico; infine la percezione di un disagio sociale autenticamente sofferto, e innestato senza cesure nell'immaginario risorgimentale, per cui bandito, esule, giovani donne vivono una stessa esperienza di esclusione, e ambiscono ad una eguale volontà di riscatto.

Da un estremo geografico, la Sicilia, e da una condizione sociale di per se stessa emarginata quale poteva essere quella della donna non sposata, che oltretutto ambiva ad essere scrittrice, che infine coltivava la sua vocazione in momenti residuali della propria attività di sorella, amica, confidente, ai margini del proprio quotidiano, emerge quindi un pensiero e un'opera di sicuro interesse, e tale da fornire spunti di riflessione per rivedere la storia *vulgata* di una Sicilia di primo Ottocento: isola al quadrato, separata dall'Europa, ma al tempo stesso *grande periferia* che può ambire, in qualche caso, ad acquisire una sua centralità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri, G., "La lingua di consumo", in L. Serianni, P. Trifone (eds). *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, Vol. 2, Torino, Einaudi. 1994, pp.161-235.
- Attard, G., *Messinesi insigni del secolo XIX sepolti al Gran Camposanto. Epigrafi – Schizzi biografici*, G. Molonia (ed.), Messina, Società Messinese di Storia Patria. 1991.
- Banti, A. M., *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

²² Sulle caratteristiche strutturali e linguistiche del romanzo storico/contemporaneo e popolare è utile consultare rispettivamente Ganeri e Alfieri 1994: 161-235. La lingua di Montoro è quella di molti romanzi ottocenteschi, appesantita da detriti aulici che stridono con il registro medio dell'insieme, da un'aggettivazione ridondante e anteposta al nome, dalla presenza di elementi morfologici desueti, quali ad esempio l'imperfetto di prima persona con uscita in -a. (Bricchi 2000)

- Banti, A. M., *Sublime madre nostra: la nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Bari, Laterza, 2011.
- Barbarulli, C., y Brandi, L., "Appartenenze, resistenze e transiti: nel riflesso inquietante dello spazio domestico", T. Agostini et al. (eds.), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Atti del IV convegno della Società Italiana delle Letterate, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2004, pp.417-8.
- Bosio, F., *Poesie*, Milano, Guigoni, 1865.
- Brancato, F., "La donna tra Otto e Novecento in Sicilia", *Archivio Storico Siciliano*. X: 1984. pp. 215-252.
- Bricchi, M., *La roca trombazza. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- Calapso, J., *Donne ribelli: un secolo di lotte femminili in Sicilia*, Palermo, Flaccovio, 1980.
- Cattaneo, C., "Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia", *Il Politecnico*, XVIII: 89-112. Poi in *Opere edite ed inedite. Scritti letterari*, Agostino Bertani ed., Firenze, Le Monnier, 1925, pp. 358-389.
- Carpi, L., *L'Italia vivente: aristocrazia di nascita e del denaro-borghesia-clero burocrazia; studi sociali*, Milano, F. Vallardi, 1878.
- De Donato, G., "Donna e società nella cultura moderata del primo Ottocento" *La parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Gigliola De Donato ed., Bari, Adriatica editrice, 1983. pp.11- 96.
- Di Pietro, G., *Illustrazione dei più conosciuti scrittori contemporanei siciliani dal 1830 a quasi tutto il 1876*, Palermo, Amenta. 1878.
- Eco, U., *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia del romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 2001 (1976).
- Fiume, M., *Sibilla arcana: Mariannina Coffa (1841-1878)*, Caltanissetta, Lussografica, 2000.
- F. M. P., "Corrispondenze dalla Sicilia", *Il Poligrafo*. Vol. 2, 1856, pp.314-319.
- Gaieri, E., "Femminismo e 'gender studies'", *Letteratura comparata*. Armando Gnisci ed. Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 235-264.
- Ganeri, M., *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni Editori, 1999.
- Greco, O., *Bibliobiografia femminile italiana del XIX secolo*, Venezia, presso i principali librai d'Italia, 1875.
- Grillandi, M., *Emilio Treves*, Torino, U.T.E.T., 1977.
- Guardione, F., *Antologia poetica siciliana del secolo XIX, con proemio e note*, Palermo, Tempo, 1885.

- Guardione, F., *Poeti siciliani del secolo diciannovesimo*, Palermo –Torino, Carlo Clausen, 1892.
- La Corte Cailler, G., *La donna nella beneficenza in Messina dal 12 al 19 secolo.*, Messina, D'Angelo. 1914.
- Luperini, R., *Verga moderno*, Bari, Laterza, 2005.
- Montoro, L., *Maria Landini. Romanzo*, Palermo, Clamis e Roberti, 1850.
- Montoro, L., "Il pensiero dell'anima". *Francesco Guardione ed. Antologia poetica siciliana del secolo XIX , con proemio e note*, Palermo, Tempo, 1885, pp. 333-336.
- Montoro, L., *Sul sepolcro del sacerdote Francesco Montoro, sua sorella Letteria.*, Messina, Tip. del Progresso, 1886.
- Oliva, G., *Annali della Città di Messina* (continuazione all'opera di Caio Domenico Gallo) con cenni biografici dei cittadini illustri della seconda metà del secolo 19, Vol. 8, Messina, Società Messinese di Storia Patria, 1954. pp. 292-293.
- Pardi, C., *Scritti vari*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1871.
- Perroni Grande L., "Giacomo Leopardi e Giacomo Rol", *Archivio Storico Messinese. Vol. 5*, 1904, pp. 177-178.
- Pitrè, G., *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani*, Palermo, Tip. A. Di Cristina, 1868.
- Raimondi, E., *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 1974.
- Raya, G., *Il romanzo*. Milano, Vallardi, 1950.
- Reim, R., *I vili godimenti: storie di peccato e perdizione nel romanzo d'appendice italiano*, Roma, Robin, 2000.
- Resta, G., "Prolusione", S. Zappulla Muscarà (ed.), *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio. Atti del convegno nazionale di studio Misterbianco 1-3- dicembre*, Caltanissetta- Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1983, pp. 5-9.
- Scrittori, A. R., "La geografia interiore del racconto gotico di Anne Radcliffe", T. Agostini et al. (eds.), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile. Atti del IV convegno della Società Italiana delle Letterate*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2004.
- Serafin, S., "Syria Poletti: la scrittura della marginalità", *Oltreoceano. Vol. 2*, 2008. pp.145-155.
- Sodini, E., "Il fondo Bevilacqua: un itinerario tra famiglia, patriottismo femminile ed emancipazione", *Scritture femminili e storia*. Laura Guidi ed., Napoli, ClíoPress. 2004, pp. 331-350.
- Tomeucci, L., *Messina nel Risorgimento. Contributo agli studi sull'unità d'Italia*, Milano, Giuffrè Editore, 1963.

- Verdirame, R., *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2009.

L'EUTANASIA, LA MORTE E L'IMPORTANZA DELLA CORPOREITÀ IN ACCABADORA DI MICHELA MURGIA

A MURDER IN ITALIAN LITERATURE: EUTHANASIA, DEATH, AND THE IMPORTANCE OF CORPOREALITY IN ACCABADORA BY MICHELA MURGIA

Nikica Mihaljević
Università di Spalato

RIASUNTO:

In questo articolo esaminiamo, nel romanzo di Michela Murgia, l'omicidio che avviene in seguito all'atto di eutanasia, intesa come la cessazione di vita di una persona dalla parte di un'altra però senza classificare questo atto come un crimine ma concentrandosi principalmente sulle dinamiche e sugli aspetti ineludibili dell'atto. Murgia mette in contrasto la vita alla morte usando il personaggio di Accabadora, la quale, da un lato, termina la vita di personaggi, cambiando, allo stesso tempo, il corso naturale degli eventi, mentre, d'altra parte, prende in affidamento una bambina allo scopo di darle condizioni di vita migliori. Altrettanto importante, in questa analisi, è l'atteggiamento psicologico dei personaggi di Murgia, fortemente connesso con l'aspetto etico dell'atto, il quale inevitabilmente e contemporaneamente incoraggia le reazioni di altri personaggi.

PAROLE CHIAVE:

eutanasia, omicidio, sofferenza, corporeità

ABSTRACT:

In this paper, we examine in Michela Murgia's novel the murder carried out by the act of euthanasia, seen as the termination of life of a person by another person, but without classifying this act as a crime, and focusing primarily on the dynamics of the act and on the ineluctable aspects of this act. Murgia opposes the life to death by using the character of Accabadora, which, on one hand, ends life of some characters by changing, at the same time, the natural sequence of events in a human life, while, on the other hand, she takes into custody a child giving her better life conditions. Equally important, in this analysis, is the psychological attitude of Murgia's characters, strongly connected with the ethical aspect of the act, which inevitably and at the same time encourages reactions of other characters.

KEY WORD:

euthanasia, murder, suffering, corporeality.

LA "BUONA MORTE"

Analizzando il tema dell'omicidio in letteratura incontriamo questo argomento anche in varie opere letterarie, non necessariamente classificabili nel genere del romanzo giallo, come, ad esempio, nelle opere in cui si problematizza il tema della soppressione non naturale della vita di una persona da parte di un'altra. L'esempio del genere lo troviamo nel caso dell'omicidio studiato in anticipo nonché concordato con la vittima stessa nel romanzo di Michela Murgia, *Accabadora*, nel quale è focalizzata la continua antitesi tra la vita e la morte proprio attraverso l'analisi della possibilità dell'uomo di decidere sulla fine della prima e sulle dinamiche della seconda. Vale a dire che, attraverso la rappresentazione di Accabadora, la donna che pratica l'eutanasia e pone fine alla vita dell'uomo in seguito ad un desiderio di quest'ultimo, come nel caso dei malati terminali, si affronta il senso della vita stessa, dato che proprio questa donna, non avendo figli, prende in affidamento una bambina, facendole da 'seconda madre', e in questo modo rivela il bisogno di prendersi cura di un'altra vita. Allo stesso personaggio è legata anche la sofferenza, la quale, in seguito alla mancata maternità, viene affrontata e diminuita proprio con l'atto dell'affido della bambina, come proprio questa protagonista 'alleggerisce' la sofferenza a coloro che le chiedono l'eutanasia. Risulta che, attraverso Accabadora, si dà, nell'opera, la possibilità ai protagonisti di 'nascere due volte' nonché di 'morire due volte' nonché a controllare la sofferenza.

Prima di passare all'analisi, bisogna sottolineare che nel presente intervento non si ha intenzione di classificare l'atto di eutanasia come crimine o no, ma lo si affronta semplicemente in quanto con esso si mette fine alla vita umana in modo non naturale, il quale avviene in seguito alla decisione di chi commette l'atto. In questo romanzo la sofferenza e la morte sono fortemente legate alla corporeità dell'uomo, ovvero alla presenza fisica di una persona nel mondo e alla sua esperienza vissuta proprio attraverso la corporeità.¹ Non ci sorprende perciò che, in quest'opera della Murgia, Accabadora svolge il mestiere della sarta e cuce gli abiti che coprono e proteggono il corpo dell'individuo; in questo modo, l'autrice sposta l'attenzione dalla gravosità dell'omicidio al corpo umano e alla fragilità e la transitorietà di esso. Ciò significa che, con questa scelta narrativa, viene messa al centro dell'attenzione la cura di Bonaria per l'uomo in modo tale da preannunciare al lettore che anche l'atto stesso dell'uccisione non viene visto unicamente come l'assassinio ma anche come un gesto pietoso fatto soltanto con lo scopo di alleviare la sofferenza ad una vita arrivata al punto dell'estrema

¹ A tal proposito, ricordiamo le parole di Cristina Vargas la quale rileva che la sofferenza inevitabilmente riguarda la sfera del corpo: "I diversi modi di approccio al tema del dolore e della sofferenza sono in connessione diretta con i differenti significati attribuiti al corpo e con i modi di intendere il rapporto corpo-società: non solo il dolore ha un impatto sull'individuo che va oltre la sfera della corporeità e investe il soggetto nella sua totalità, ma anche i significati attribuiti al dolore travalicano i confini della sfera biologica e sono spesso connessi alla dimensione religiosa, alla sfera della morale, all'emotività e al controllo sociale. Infine, il dolore è un'esperienza che può arrivare ad annientare la capacità comunicativa e simbolica dell'essere umano." (Vargas, 2014: 36).

sofferenza. Ciò sarà visibile soprattutto quando ad uno dei protagonisti, dopo che Bonaria compie l'atto di eutanasia, viene indossato l'abito che gli aveva cucito proprio colei che pone termine alla sua vita. Nell'opera della Murgia, gli abiti rappresentano, quindi, la raffigurazione del corpo della persona, ovvero sono, in un certo senso, il loro doppio. Ciò significa che, focalizzando il mestiere della sarta, la Murgia maschera la volontà di un personaggio di curarsi della vita di un altro, ma anche di decidere della vita di un altro, attraverso la confezione degli abiti. Si arriva così, attraverso l'azione di cucire, al simbolo dell'atto volontario di dare o togliere la forma alla persona, ovvero di delineare la sua identità o di minimizzarla, di ridurla al corpo nudo.

Si problematizza, quindi, in quest'opera la possibilità di capovolgere l'ordine naturale delle cose, ovvero di influenzare la nascita e la morte nonché si esamina la legittimità di questo atto. Ovviamente, in questo modo si mette a fuoco in primo luogo la giustizia 'dell'opera di Dio' che non garantisce all'uomo la salvezza o gli evita la sofferenza, mentre proprio nell'accettazione della sofferenza il cristianesimo cerca di fornire all'uomo la visione di un 'bene maggiore' all'interno del quale anche la sofferenza ha senso. Riguardo a ciò occorre ricordare l'ipotesi sostenuta da Luigi Pareyson il quale riprende la tesi sulla giustificazione e, in un certo senso, sulla necessità della sofferenza, definendola come "l'unica cosa capace di dare un significato alla vita". (Pareyson, 2000: 340).

La sofferenza ci mette alla prova proprio attraverso la nostra percezione della corporeità la quale cambia mentre si soffre. Ciò significa che, essendo la sofferenza spesso legata al corpo, anche quando si tratta di stati mentali, come angoscia, depressione e altri, anche questi influenzeranno il corpo, causandovi diversi effetti. Da ciò risulta che la percezione della sofferenza è strettamente legata al corpo. Quando, poi, si ha il caso di una persona che soffre e che viene osservata da un'altra, in quest'ultima viene suscitato il sentimento della pietà, causata proprio dalla mancanza di senso della vita nella persona che soffre. Ricordiamo che Antonio Malo sottolinea che "il dolore, l'ansia e l'invidia non ci permettono di cogliere la positività che il vivere ha, ma solo la negatività della sua mancanza". (Malo, 2003: 126). Ciò fa pensare che la mancanza del senso della vita possa portare alla contemplazione della possibilità di terminare la vita della persona sofferente con un atto voluto da parte di qualcun altro, che in questo modo, mosso dalla pietà, eseguirebbe un atto misericordioso sul malato. Di conseguenza, parliamo del concetto dell'eutanasia, ovvero della cosiddetta 'buona morte'². Una delle definizioni dell'eutanasia la troviamo nell'opera di Seamus

² Anche la spiegazione della parola "eutanasia" la possiamo trovare, chiaramente, in vari autori: così Seamus Cavan spiega l'etimologia di questa parola dal greco *eu*, "buona", e *thanatos*, "morte", ricordando che il significato della parola va oltre alla spiegazione etimologica, cioè la parola "eutanasia" sottintende molto di più rispetto alla morte senza sofferenza e la sua carica emotiva richiama l'attenzione di chiunque, scatenando gli atteggiamenti nei confronti di essa che vanno da chi la considera un atto di misericordia, gentilezza e compassione, fino a chi, invece, ne è del tutto contrario e la considera il semplice atto di omicidio. (Cfr. Cavan, 2000: 8).

Cavan che definisce l'eutanasia come "l'atto di omicidio o di consenso alla morte degli individui malati terminali o feriti gravemente (persone o animali domestici) in modo relativamente indolore per motivi di pietà" (Cavan, 2000: 12). e mette in rilievo che l'eutanasia scatena sempre posizioni antitetiche ma rimane senza dubbio una questione complessa e controversa, per la quale non è facile spiegare se sia suicidio o omicidio e se possa essere definita un crimine. (Cavan, 2000: 9).

Gail Tulloch richiama la nostra attenzione sulla distinzione tra l'eutanasia volontaria e quella involontaria nonché l'eutanasia attiva e quella passiva. (Tulloch, 2005: 33) Con l'eutanasia volontaria l'autrice riconosce l'atto con cui la persona che soffre chiede da sola al medico o ad un'altra persona di agire con un'iniezione letale per spronare la morte. L'eutanasia involontaria avviene quando la morte è il risultato di vari atti eseguiti senza consenso o è imposta, oppure è effettuata nei casi in cui il consenso non ci possa essere, come nel caso dei pazienti in stato vegetativo permanente. (Tulloch, 2005: 33). Si distingue anche l'eutanasia passiva dall'eutanasia attiva dove l'eutanasia passiva è spesso definita come l'atto di lasciare qualcuno morire, ovvero, più concretamente, cessare o non effettuare un trattamento medico il quale terrebbe la persona in vita, come attaccare il malato ad un respiratore o non nutrirlo artificialmente. Parliamo dell'eutanasia attiva, invece, quando una persona causa la morte di un'altra persona malata senza la partecipazione di quest'ultima. (Cfr. McDougall – Gorman, 2008: 2).

Bisogna sottolineare che quello che sempre accompagna l'eutanasia è l'atteggiamento di un osservatore davanti al corpo che soffre. Salvatore Natoli ci ricorda che "la corporeità è l'esperienza costante del nostro essere noi stessi. In noi non c'è separazione tra corpo e mente, perché l'esperienza prima della mente è proprio il pensarsi come corpo". (Natoli, 2012: 15). Di conseguenza, "[L]'esperienza della nostra corporeità è infatti il corpo vivo come distinto e attivo". (Natoli, 2012: 19). Ciò fa pensare che, nel momento in cui manca la possibilità di sentire il corpo, ovvero quando non possiamo più percepire "il nostro corpo come rapporto, non come cosa in sé" (Natoli, 2012: 19), ovvero, nel caso concreto dell'opera della Murgia, proprio quando il corpo dei protagonisti non permette più loro di relazionarsi agli altri, scatta la voglia di porre fine alla propria vita e, a questo punto, diventa fondamentale la volontà di chi può effettuare questo atto. Significa che l'ambiente stesso non 'ci permette' di evitare di sentire o percepire il nostro corpo dato che, nel caso in cui non riusciamo più a percepirlo, ci stimola tuttavia ad avere rapporti sociali e non permette ad un individuo di evitarli.³ (Natoli, Inoltre, si conferma che la sofferenza, a prescindere dal fatto se essa sia emotiva, mentale o fisica, viene comunicata sia attraverso l'anima che attraverso il

³ Salvatore Natoli accenna allo stretto rapporto tra la mente e il corpo e al fatto che la mente sia condizionata dal corpo: "[...] la mente va oltre i limiti della pelle ma non va oltre i limiti del corpo, perché la memoria è sempre una memoria *del corpo*. [...] non conosciamo mai le ragioni del corpo; ciononostante il corpo è l'attualità oggettiva sempre presente in base al quale sono costruite le relazioni." (Natoli, 2012: 18-20).

corpo a tal punto che l'anima e il corpo diventano inseparabili nella sofferenza. Franco Rella ci ricorda l'inscindibilità della sofferenza, del corpo e dell'essere:

Ma il corpo si scopre, si denuda, si offre anche nella sofferenza, anche in quella dimensione estrema della sofferenza che è la vecchiaia. La sofferenza, si è detto, inchioda l'io al corpo: ne fa un *non-oltre*. [...] Eppure, anche nella sofferenza, come nell'eros, c'è un punto di sporgenza verso altro, oltre i confini della sofferenza stessa. (Rella, 2012: 22)

LA DOPPIA NASCITA E LA DOPPIA MORTE

Proprio il romanzo della Murgia metterà in discussione la possibile apertura nei confronti dell'altro nel caso della 'buona morte', ovvero dell'omicidio con l'eutanasia. Il romanzo *Accabadora* si apre mettendo in rilievo il contrasto morte-vita, dando in primo luogo una particolare importanza alla 'manipolazione' della vita, con l'intenzione di far rilevare che la vita 'può essere data' alla stessa persona più di una volta, ma non necessariamente attraverso l'atto di procreazione:

Fillius de anima.
È così che li chiamano i bambini generati due volte, dalla povertà di una donna e dalla sterilità di un'altra. Di quel secondo parto era figlia Maria Listru, frutto tardivo dell'anima di Bonaria Urrai. (Murgia, 2009: 3)

La possibilità di ridare la vita ad un essere umano, prendendolo in affidamento e assicurandogli condizioni di vita migliori rispetto a quelle avute nella famiglia in cui era nato, sarà più avanti contrastata dalla possibilità di togliere la vita ad un essere umano, ma sarà anche legata a questo atto, dato che nel romanzo la Murgia sottolinea varie volte che niente può avvenire nella vita casualmente, né la nascita né la morte:

- Accadono da sole... - mormorò, sorridendo senza allegria. - Sei nata tu forse da sola, Maria? Sei uscita con le tue forze dal ventre di tua madre? O non sei nata con 'aiuto di qualcuno, come tutti i vivi?

[...]

- Altri hanno deciso per te allora, e altri decideranno quando servirà di farlo. Non c'è nessun vivo che arrivi al suo giorno senza aver avuto padri e madri a ogni angolo di strada, Maria, e tu dovresti saperlo più di tutti. (Murgia, 2009: 117)

Anche la stessa possibilità di 'assicurare' un'altra vita ad un essere umano non esclude la negazione di un'altra vita, quella che il bambino ottiene con la nascita, ovvero nella famiglia in cui nasce. Nel momento in cui si decide di farlo allontanare e di affidarlo ad un'altra famiglia, in un certo senso gli si toglie una possibilità e gli si assegnano altre condizioni, le quali, alla fine, non necessariamente devono dimostrarsi migliori rispetto a quelle iniziali. Allo stesso modo, attraverso gli atti di Bonaria Urrai,

Accabadora, si problematizza la scelta di togliere la vita ad un essere umano per sottrarlo alla sofferenza. Infatti, anche il primo caso quando il bambino viene preso in affidamento dalla famiglia diversa da quella in cui è nato, viene messo in discussione nell'opera: " - Be', è che mi sembra una cosa così insolita che una bambina venga sottratta... consensualmente, per carità, ma comunque venga via dalla famiglia così, senza mostrare traumi...". (Murgia, 2009: 22).

Il concetto che colpisce l'attenzione del lettore in questa citazione è il fatto che il dubbio nasce in primo luogo riguardo al consenso che ci possa essere o no a proposito dell'affido da parte di chi è oggetto dell'atto. Più precisamente, nel caso dell'affido del bambino ad una nuova famiglia si mette in dubbio il suo consenso e si riflette su quanto possa essere cosciente del giudizio che le condizioni sono migliori rispetto a quelle iniziali. Allo stesso modo, più avanti nella trama, si metterà in discussione l'esaudimento del desiderio della morte da parte di alcuni protagonisti, conseguenza del consenso che danno alla persona alla quale chiedono di compiere l'eutanasia, nonché la volontà di *Accabadora* nel soddisfare la richiesta delle persone sofferenti.

Affrontando l'importanza del ruolo nella nascita e nella morte dei protagonisti, in primo luogo l'immagine della madre naturale viene sostituita dalla madre adottiva o, meglio, il concetto della madre naturale viene scambiato con la madre che cresce il bambino. *Accabadora*, così, prende il posto della madre naturale della bambina che prende in affidamento, in un modo del tutto spontaneo:

- Volevo chiederle, a proposito dei disegni che fa Maria... cosa intende esattamente quando dice che dovrebbe disegnare la vera madre?

La maestra rimase interdetta [...].

- Non mi fraintenda, mi riferivo alla madre naturale, non volevo certo svilire il vostro rapporto...

- La madre naturale, per Maria, è quella che lei disegna quando le chiedono di disegnare sua madre. (Murgia, 2009: 22)

Si equiparano in questo modo i concetti principali nel romanzo, la vita e la morte, e uno assume il significato dell'altro, mentre il lettore viene preparato per percepire la morte come un atto soggetto alla volontà dell'individuo a seconda dei cambiamenti della situazione in cui si trova la persona che sta per nascere o morire, nonché si associano, sia la maternità stessa, sia il rapporto tra madre e figlia alla morte, o, meglio, al rapporto di soggezione dell'una all'altra; perciò Maria conclude che il legame con la madre diventa assoluto soltanto con la morte: " - Cosa volete dirmi, Tzia... che io diventerò veramente vostra figlia solo quando sarò morta?". (Murgia, 2009: 25).

L'argomento dell'eutanasia viene chiaramente e direttamente affrontato nell'opera solamente quando uno dei protagonisti, Nicola Bastú, finisce per essere ferito

gravemente in un incidente al punto tale che gli viene amputata la gamba. Questo fatto porta il protagonista ad una depressione profonda e scatena in lui i ragionamenti sulla possibilità di influenzare la morte nonché di influire sul ritmo con il quale la cessazione delle funzioni biologiche avviene nell'uomo e, ancora una volta, accentua il contrasto tra vita e morte. Questi suoi ragionamenti diventano trasparenti nel dialogo con Bonaria: “- Non è prendendoti gioco di me che cambierai le cose della vita -. [...] – Posso cambiare quelle della morte, però. O potete farlo voi...” (Murgia, 2009: 65-66). Con queste parole l'autrice sposta l'attenzione del lettore al senso della vita che scompare o che non può più essere percepito dalla parte della persona che soffre. Perciò la conclusione di Nicola Bastú sulla possibilità di manipolare la morte non sorprende ma rappresenta una logica risposta alla mancanza del senso nella vita di chi soffre. Lo conferma Nicola stesso quando dice: “- E io sono morto già, ma non mi possono sotterrare.”⁴ A questo punto, come si rileva nell'opera di Natoli, subentrano altre ragioni che guidano la volontà e la decisione dell'uomo in una direzione, ovvero vi hanno luogo “le ragioni del corpo, [le quali] sono molto più forti delle nostre ragioni”. (Natoli, 2012: 26). Si testimonia, quindi, una nuova percezione della corporeità causata dalla sofferenza che ci spinge a vedere il corpo inscindibile dall'anima, e, dall'altra, come una parte di questa unità, di questa diade, nella quale il primo elemento condiziona del tutto il secondo. La sofferenza, quindi, viene congiunta alla vita e, allo stesso tempo, contrastata ad essa:

L'angoscia appare così come una sofferenza psichica in cui si sperimenta l'opposizione radicale al vivere, cioè la sua mancanza di senso. Da questo punto di vista l'angoscia non solo appartiene alla sofferenza, ma manifesta il fondamento di tutti gli altri vissuti di sofferenza, cioè si fa scoprire la sua essenza immutabile: la mancanza di senso. [...] Il dolore umano [...] non è semplicemente uno stato somatico-psichico corrispondente ad una disfunzione organica, bensì è la comprensione di quello stato come mancante di senso; da qui il desiderio di liberarsene attraverso appunto la ragione, [...]. (Malo, 2003: 125-126)

È chiaro che la ragione non può sempre trovare la soluzione alla mancanza di senso che il dolore comporta, se non a condizione che si accettino tesi come, ad esempio, quelle del cristianesimo le quali giustificano la sofferenza e proprio nell'esperienza del dolore trovano significato e valore. Di conseguenza, nell'opera si porta avanti il

4 Murgia, 2009: 66. Uno degli aspetti fondamentali del dolore è, ce lo ricorda Natoli, il senso della limitatezza che esso comporta con sé e la quale è strettamente legata ad esso, anzi, è opposta al senso della vita: più cresce la limitatezza, più diminuisce il senso della vita: «Uno dei tratti dominanti ed insieme più tremendi della sofferenza è dato dal fatto che essa traccia un profondo solco di divisione a chi soffre. In tal modo, il dolore *delimita*. Il cerchio della sofferenza, in quanto esperienza di una limitazione radicale, è anche esperienza del limite e soprattutto della propria limitazione: la sofferenza è dunque una modalità classica tramite cui si fa esperienza della propria individualità e si conosce l'individuazione come principio e forma dell'esistere e del morire. La via del dolore consente all'uomo di costituirsi integralmente come individuo per la semplice ragione che nessuno è sostituibile nel proprio dolore così come non lo è nella propria morte.» (Natoli, 2010: 19). Proprio la coscienza di non poter essere sostituito nel proprio dolore, da cui non riesce a trovare la via d'uscita, porta il protagonista a contemplare sulla morte come l'unica via d'uscita dalla condizione in cui si trova.

ragionamento sulla manipolazione della morte con il raziocinio e sulla negazione di essa, percepita in primo luogo attraverso la sua imprevedibilità e il suo rifiuto e, inoltre, sulla manipolazione del dolore, la quale risulta, allo stesso tempo, legata strettamente alla manipolazione della morte.

Tuttavia, la Murgia non vuole facilitare la percezione dell'atto di eutanasia con la sua giustificazione. Così, nella descrizione dello stato emotivo del protagonista che tenta di convincere Bonaria di fargli l'eutanasia, in un primo momento Accabadora assume un atteggiamento contrario, aumentando proprio con la sua esitazione il grado di sofferenza a cui il protagonista è esposto. Indugiando a soddisfare la richiesta di Nicola, attraverso la figura di Bonaria l'autrice pone l'attenzione sulla giustezza del ragionamento di Nicola e sulla decisione di quando e come porre fine alla vita di una persona: “- Credi davvero che il mio compito sia ammazzare chi non ha il coraggio di affrontare le difficoltà? [...] – Quello è il compito di Nostro Signore, non il mio.” (Murgia, 2009: 66). A questo suo iniziale rifiuto, tuttavia, segue la contrapposizione all'indisponibilità proprio attraverso il riferimento all'atto misericordioso che subentra nel momento in cui si ha davanti un malato terminale o un individuo che soffre a tal punto che il suo dolore diventa insopportabile.⁵ Infatti, il protagonista stesso, che è in questo caso colui che non riesce a trovare il senso della sofferenza e vede nella morte l'unica soluzione, commenta l'atto di eutanasia come un atto che sottintende “[...] aiutare chi lo vuole a smettere di soffrire.” (Murgia, 2009: 66). Quindi, nella citazione l'autrice individua due elementi indispensabili per effettuare un atto di eutanasia: la volontà e la disponibilità, da parte di chi deve compiere l'atto, di condividere la stessa convinzione come colui che chiede l'eutanasia nonché la decisione di non voler più soffrire, da parte di chi chiede l'eutanasia. A tal proposito, Murgia comunque accentua il grado di dolore che Nicola Bastú sente giustificando così la misericordia che subentra nella persona che si trova davanti al sofferente.

È importante rilevare che la tesi che la sofferenza abbia un senso viene messa in discussione proprio attraverso la descrizione dell'atteggiamento di Nicola dopo l'introduzione di un altro protagonista, Don Frantziscu, il quale, quando visita Nicola, viene aggredito verbalmente da quest'ultimo:

5 Secondo Antonio Malo, sia l'invidia che la misericordia sono legate, attraverso la volontà stessa, alla sofferenza: “La sofferenza prodotta dall'invidia e dalla misericordia dipende, invece, direttamente dalla volontà. L'invidia, ad esempio, non può essere spiegata solo a partire dalla conoscenza razionale del male, poiché in realtà non si conosce un male, bensì di un bene; si potrà certamente obiettare che l'invidioso giudica quel bene come male, [...]. [...] l'invidioso non vuole quel bene per l'altro, cioè non accetta che l'altro abbia quel bene. Nella sofferenza che si sperimenta nella misericordia si vede ancora con più chiarezza il ruolo della volontà, in quanto non basta conoscere razionalmente il male dell'altro ma bisogna non amarlo. In definitiva, l'invidia è tristezza per i beni altrui; e la misericordia è tristezza per i mali altrui, l'atro; l'invidioso non ama il suo bene, mentre il misericordioso non ama il suo male.” (Malo, 2003: 120). La misericordia, quindi, sarebbe si legata in primo luogo alla volontà dell'individuo, la quale è il fattore determinante della misericordia, ma sarebbe anche guidata dall'atteggiamento dell'individuo il quale sta per compiere un atto misericordioso nei confronti del male proprio in quanto non ama il male dell'altro. Si arriva in questo modo ad una delle possibili spiegazioni del decisivo fattore movente dell'eutanasia, nel caso in cui la si percepisca come un atto misericordioso.

- [...] se dovete benedirmi beneditemi, e poi andate via. Avere tempo da buttare non significa che lo butterò con voi. [...]
- Non sono venuto a benedirti. Le benedizioni non si impongono a nessuno.
- Allora cosa? A maledirmi non c'è bisogno, lo vedete da voi.

[...]

- [...] Una cosa è dire «sono storpio per vocazione», ma intanto quello che non si usa è sempre lì, sia mai che uno cambia idea... [...] – Invece io non posso cambiare idea. (Murgia, 2009: 74)

Si accentua con queste parole la limitatezza della vita dell'uomo e la delimitazione nella sofferenza nonché l'imprevedibilità della sofferenza stessa della quale non sempre è facile trovare il senso. Le parole di Nicola vengono confutate dal personaggio di Don Frantziscu, attraverso il quale si ribatte la tesi che proprio nella sofferenza a volte scatta la rabbia contro chi non ha subito lo stesso dolore e ne è stato risparmiato nonché si rileva che questo sentimento può essere placato e vinto soltanto attraverso la fede. Sottolineando la normalità della reazione di Nicola, Don Frantziscu cerca di convincerlo di assumere un altro atteggiamento: “ - Quindi, se ho capito bene, hai deciso di far sentire in colpa tutti quelli a cui sono rimaste due gambe, oltre a farti commiserare [...]. – È normale, Nicola. Lo fanno in molti, e di solito sono coloro che non hanno il conforto della fede, o non lo vogliono avere.” (Murgia, 2009: 75). Però il rifiuto della fede e dell'accettazione del dolore sarà un fattore indispensabile per portare avanti l'atteggiamento di chi decide che la sofferenza della sua vita nonché la vita stessa con il dolore sia inaccettabile e senza senso, ed esattamente questa rinuncia alla sofferenza ed alla vita sarà descritta nei ragionamenti di Nicola e si trasformerà in una forza distruttiva che lo porterà all'allontanamento dalla vita che continuerà senza di lui, mentre lui stesso si preparerà per la morte.⁶

Intanto, dopo aver rifiutato, con l'atteggiamento di Nicola, l'opzione di trovare la salvezza nella fede, la Murgia procede con le dinamiche narrative che ci porteranno verso l'atto dell'omicidio. Così, nel dialogo tra Bonaria e Nicola, alle ragioni di Nicola vengono contrapposte le ragioni degli altri i quali lo preferiscono vedere vivo e sostengono che la vita merita di essere vissuta, sempre con lo scopo di avvalorare l'esistenza dell'uomo nonostante tutto e nonostante qualsiasi difetto che riguardi la corporeità:

- Tua madre ti considera vivo, e ti vuole il bene dei vivi.
- Mia madre trova motivo di contentezza solo nel prendersi cura di qualcuno. Non

⁶ A proposito, Salvatore Natoli sottolinea che ci sono due aspetti fondamentali nel dolore, il valore positivo e la forza distruttiva: “La valenza positiva del dolore consiste, quindi, nella possibilità di considerarlo sintomo e specchio di una parte di noi, nel suo spingerci a comprendere e a interrogarci su ciò che esso manifesta e, nello stesso tempo, nasconde. La sua forza distruttiva prevale, invece, se lasciamo che esso ci neghi ciò che lo travalica, ovvero ciò che lo provoca e ciò che gli conferisce senso, se lasciamo che rimanga fine a se stesso, sterile. [...] Ci troviamo così situati in quell' *infra* tra noi e il mondo: il dolore ci chiude in noi stessi, mentre la vita continua senza di noi.” (Natoli – Semeraro, 2013: 9-10.).

le par vero che io sia tornato bambino, ma non è questo il motivo per me di stare al mondo.

- Di una cosa simile ne morirebbe, e anche tuo padre.
- Moriranno comunque, e dopo chi si occuperà di me? (Murgia, 2009: 81)

La presenza di altri familiari nella vita di Nicola pone al centro dell'attenzione la questione se, nell'atto dell'eutanasia, uno degli elementi necessari sia includere nel fatto anche i familiari, ottenendo il loro 'consenso' per effettuare la 'buona morte', oltre alla volontà di effettuare questo atto espressa dalla parte della persona sofferente. Nel caso del romanzo della Murgia, la possibilità di un'approvazione dalla parte dei familiari viene subito rifiutata da Nicola, e questo aspetto nel romanzo viene usato per eliminare la possibilità di dare la responsabilità per l'atto che si sta per compiere anche ad altri protagonisti, limitandosi soltanto sul bisogno e sulla volontà del sofferente:

- Non proverei nemmeno a cercare di ottenerlo, ma se voi voleste, c'è un modo per evitare di chiederglielo.
- Non esiste quel modo, e se esistesse non lo userei -. La voce di Bonaria era perentoria, ma gli occhi erano interrogativi, e Nicola se ne sentì incoraggiato.
- La notte di Ognisanti. Quando la porta viene lasciata aperta per la cena delle anime, voi potete entrare e uscire senza sospetto! Al mattino mi troveranno morto nel mio letto e penseranno a una disgrazia. (Murgia, 2009: 82)

Optando per una morte che, nonostante sia un omicidio, viene progettata in modo tale di essere riconosciuta da altri protagonisti come una morte naturale, il tono deciso della voce di Nicola insiste nei tentativi di convincere Bonaria a compiere questo atto, perseverando nella sua decisione di farle cambiare opinione e, nello stesso tempo, focalizzando l'attenzione del lettore sul fatto che l'eutanasia possa essere percepita come morte naturale, dato che scompare un elemento inscindibile della vita umana, ovvero il senso della vita, e, conseguentemente, anche la vita, in un certo senso, si conclude contemporaneamente alla scomparsa del senso della vita, nonostante la fine di essa viene coscientemente decisa: “Se mi aiuterete, passerà per morte naturale. Altrimenti il modo lo trovo io.” (Murgia, 2009: 82).

Tuttavia, per evitare di descrivere l'atto di Bonaria come semplice e di delinearlo come conseguenza naturale della richiesta di un individuo sofferente, la Murgia fa esitare Bonaria nel gesto con il richiamo alla memoria di un ricordo del suo passato, che Nicola rievoca per caso portando l'attenzione sul fatto che lui stesso non può sopportare di vedersi ridotto in quelle condizioni di vita fino alla morte naturale, nonostante gli altri intorno a lui lo possano fare. Proprio quelle stesse parole aveva usato il promesso sposo di Bonaria tanto tempo prima, prima di esser mandato come soldato in guerra, esprimendo chiaramente che ciò che per gli altri può essere accettabile, quando si tratta della propria vita, la prospettiva cambia. Perciò nella mente di Bonaria, quando

si arriva al momento di prendere la decisione se compiere l'atto o no, riecheggiano le parole del fidanzato:

- Non sto scherzando. Mi vorresti anche storpio? [...]

- Io ti vorrei indietro in tutti i modi, basta che non sia morto.

La risposta categorica di Bonaria non l'aveva rassicurato. La voce di Raffaele in quella posizione aveva un tono più cupo del solito.

- Forse tu puoi sopportare l'idea di avermi indietro come un verme, ma io preferirei morire dieci volte da vivo che vivere anche solo dieci anni come uno che è morto. Se mi succede una cosa simile, faccio come Barranca e mi sparo. (Murgia, 2009: 84)

Nella parte citata la Murgia vuole portare l'attenzione del lettore al fatto che l'atteggiamento davanti alla sofferenza e la limitatezza che essa porta con sé possa essere diverso da persona a persona, e si propone, in questo modo, uno dei modi per capire colui che nella sofferenza decide di chiedere l'eutanasia.⁷

Tuttavia, davanti all'importanza dell'atto stesso, Bonaria cerca di deresponsabilizzarsi, esentandosi dalla responsabilità per l'atto che sta per compiere, poco prima di effettuarlo, e cercando di dare la responsabilità a Nicola stesso. Ciò significa che, attraverso questo suo atteggiamento, viene mostrato che, nel caso dell'eutanasia, il consenso da parte della persona sofferente la quale chiede l'eutanasia non necessariamente deve avere un significato assoluto per gli altri intorno a lui e non deve essere percepita come una decisione lucida perché la sofferenza altrui non può essere percepita né capita del tutto da parte di altre persone se non da chi soffre. Inoltre, cercando di convincere Nicola di cambiare opinione e di rinunciare all'eutanasia, Bonaria conferma che il senso della vita lo può cercare soltanto la persona che soffre e in ciò non si può avere l'aiuto dell'altro, come, invece, avviene nell'atto stesso di nascita e di morte:

Nicola rispose troppo in fretta, come non volesse lasciarsi il tempo di dubitare.

- Non ho cambiato idea. Sono già morto, e voi lo sapete.

[...]

- No, Nicola, non lo so. Solo tu puoi sapere. Io sono venuta pronta, ma prega che il Signore faccia cadere su di te la cosa che mi chiedi, che non è benedetta, e nemmeno necessaria...

- Per me è necessaria, - disse Nicola accettando la maledizione con un cenno lieve del capo.

(Murgia, 2009: 89)

L'atto stesso dell'omicidio viene descritto nel romanzo in un breve paragrafo, con poche spiegazioni del come viene eseguito, perché la maggior tensione nel testo viene

⁷ A proposito della singolarità del dolore, ricordiamo le parole di Felice Eugenio Agrò il quale accentua alla differenza che ogni singola esperienza della sofferenza comporta: "Il dolore è un'esperienza somato-psichica caratterizzata da connotati biologici, affettivi, relazionali, spirituali, culturali non separabili tra loro. Ogni individuo impara ad esprimere il dolore con parole che sono il frutto di vissuti psicologici legati a esperienze traumatiche precedenti, soprattutto della propria infanzia ed adolescenza. Pur essendo, il dolore, un'esperienza cui partecipano tutti gli uomini, è difficile darne una definizione esauriente, e, ancor meno, riuscire ad elencare tutti i diversi tipi del dolore che ciascuno degli individui ha sperimentato nella sua vita [...]." (Agrò, 2003: 17).

data alla sofferenza e alla decisione se compiere il fatto o no e non sulla modalità con la quale viene compiuto: in un modo molto conciso viene raccontato come un fumo tossico viene fatto inspirare a Nicola e ciò lo fa addormentare, mentre poco dopo gli viene premuto un cuscino sul viso, il che non scatena nessuna reazione da parte del sofferente, come se fosse una conferma del suo consenso alla morte: "[...] non sobbalzò né si oppose. O forse non si sarebbe opposto comunque, che non era cosa per lui morire diversamente da come era vissuto, senza respiro." (Murgia, 2009: 90).

L'IMMEDESIMAZIONE CON LA MADRE: L'ULTIMA MADRE E L'ULTIMA FIGLIA

Lungo tutta la trama, all'atto dell'omicidio e alla volontà di morire è contrapposta la volontà della figlia di Bonaria presa in affidamento, Maria, di vivere. L'importanza della vita di Maria viene accentuata non solo attraverso l'atto di Bonaria che, avendola presa in affidamento, le ha dato le condizioni di vita migliori rispetto alla famiglia in cui era nata, ma soprattutto attraverso l'immedesimazione che avviene all'interno del rapporto madre-figlia e attraverso la percezione del corpo della madre da parte della figlia. Non per caso, dopo che l'atto di portare la 'buona morte' viene compiuto sul corpo di Nicola, si passa a raccontare del momento in cui per la prima volta nella vita Bonaria ha assistito all'atto di eutanasia, giustificandolo con la spiegazione che in una tale situazione era meno lecito non fare niente che compiere l'atto di omicidio: "Quando la stessa donna aveva chiesto la grazia, le altre avevano agito per lei in un clima di condivisa naturalezza, dove atto illecito sarebbe parso piuttosto il non far nulla." (Murgia, 2009: 93). Ed è qui per l'ennesima volta nel testo, ma per la prima volta insieme con il racconto dell'atto stesso, che si mette in rilievo che la morte sottintende anche la vita, sia per il fatto che la vita degli altri comunque continua dopo la morte di colui che muore, sia per il fatto che la vita non avrebbe, forse, un'importanza così grande, se non ci fosse la morte a delimitarla: "[...] alla sofferenza della madre si era posto fine con la stessa logica con cui era stato reciso il cordone ombelicale del bimbo." (Murgia, 2009: 93) Inoltre, questo contrasto vita-morte diventa visibile soprattutto alla fine del romanzo, quando Maria, nonostante l'iniziale rifiuto, accetta l'atto di eutanasia compiuto da Bonaria, e si immedesima con lei, soprattutto con l'atto finale che questa volta è Maria a commettere ponendo fine alla vita di Bonaria. Con l'immedesimazione nella madre avviene contemporaneamente anche la condivisione del dolore che in questo modo diminuisce nella figlia.⁸

⁸ Riguardo a ciò, Johannes Bonelli ci ricorda che "[...] attraverso un portare e sopportare il dolore comune, insieme e l'uno per l'altro, nel quale uno è per così dire unito al dolore dell'altro attraverso una partecipazione amorevole e soprattutto attraverso un'attiva misericordia, per colui che soffre può essere essenzialmente alleggerita l'amarezza della sua malattia." (Bonelli, 2003: 73).

Bisogna mettere in rilievo che la trasformazione che avviene in Maria è descritta come il risultato di una lunga crescita e conoscenza nonché attraverso la costruzione del rapporto con la madre alla quale Maria non può che arrivare soltanto dopo un lungo percorso il quale culminerà proprio nel contrasto tra la vita che Bonaria aveva 'dato' a Maria e la vita di Bonaria stessa alla quale Maria sente di dover porre fine. Ed è proprio attraverso il rapporto con il corpo della madre, di cui Maria si prende cura fino alla fine, che la protagonista conferma che il legame tra la transitorietà e il corpo, nel nostro relazionarsi con gli altri, è inscindibile. Riguardo a ciò Franco Rella ricorda che l'esistenza è percepita in primo luogo attraverso la corporeità e che le trasformazioni che coinvolgono il corpo non possono non cambiare anche l'identità stessa:

[...] io sono perché il mio corpo si muove e occupa uno spazio, è soggetto al tempo e al mutamento. Leggo il mio movimento misurando la mia posizione in relazione a quella di altri corpi, percepisco il mio mutamento – e quindi il trascorrere del tempo – vedendo le trasformazioni di un volto che mi è stato prossimo, e che si decompone nel corso degli anni. (Rella, 2012: 34)

Perciò, quando il corpo della madre non può più muoversi né relazionarsi con altri, Maria si sente pronta e spronata a fare l'atto di eutanasia nei confronti di Bonaria, dato che non riesce più ad individuare il senso della vita di Bonaria. L'atto di eutanasia, quindi, avviene più volte in questo romanzo e viene compiuto da parte di diversi protagonisti così che la ripetizione dell'atto ha lo scopo di sottolineare l'aspetto misericordioso dell'eutanasia, soprattutto quando lo compie una figlia nei confronti della madre alla quale è grata, più che a qualsiasi altra persona, per la vita che le aveva dato.

Bisogna evidenziare che l'impressione che si ottiene dalla lettura dell'opera di Murgia è che l'autrice voglia porre più attenzione sulla sofferenza, la quale può portare a ragionare sulla propria morte e a desiderarla, nonché sulla discussione sull'atto stesso dell'omicidio dal quale vuole, invece, allontanare lo sguardo. Infatti, il continuo contrasto tra la vita e la morte serve anche a mettere in rilievo che non c'è vita senza sofferenza, e che, se si vuole escludere del tutto la possibilità della sofferenza, lo stato di cui possiamo parlare in tal caso è solo quello della morte, per la quale si può sapere se presupponga o no anche la sofferenza. Il testo fa pensare che la Murgia ci vuole sì far ragionare sulla legittimità dell'atto di eutanasia, ma soprattutto ci vuole far riflettere sul fatto che è difficile evitare di prendere una decisione ed assumere un atteggiamento risoluto davanti a chi soffre: appoggiare la scelta di alleviargli la sofferenza, anche nel caso in cui bisogna compiere un omicidio, uccidendolo, dando tuttavia una particolare importanza alla misericordia che è inclusa in un tale atto, o cercare di convincerlo che la vita va vissuta nonostante tutto. La sofferenza alla quale si accenna nell'opera viene soprattutto rappresentata attraverso la dimensione fisica e materiale della

vita umana, ovvero attraverso la corporeità la quale fa percepire la sofferenza in un modo evidente. Perciò non sorprende che spesso la corporeità viene rappresentata come unita in modo indissolubile alla sofferenza, la quale non si può evitare ma si può soltanto non considerare, come non si può misurare la quantità della sofferenza: ««Quindi il lutto serve a far vedere che c'è il dolore...», aveva commentato Maria [...]. «No, Maria, il lutto non serve a quello. Il dolore è nudo e onnipresente, e il nero serve a coprirlo, non a farlo vedere.»» (Murgia, 2009: 98). La nudità del dolore in questo testo sottintende la sua continua presenza, la quale può, a volte, essere nascosta o non dichiarata ma non può essere esclusa dalla vita stessa. In *ultimis*, nella sofferenza e nel contesto dell'omicidio, in primo luogo viene messo l'individuo che è sempre coinvolto nella collettività dalla quale non può essere staccato nessun aspetto della sua vita. Questo fatto sprona ad osservare che nell'omicidio, come anche nell'eutanasia, l'identità individuale e l'identità collettiva sono strettamente legate. Di conseguenza, è ovvio che ogni vita nasce grazie all'esistenza di un altro essere umano, il che dà la possibilità alla Murgia di sfidare il lettore nel ragionamento che, conseguentemente a quanto esposto, nemmeno la morte non può avvenire senza altre persone e fuori della collettività.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agrò, F. E., "La malattia e la sofferenza dell'uomo, in quanto unità somatico-spirituale: inquadramento anatomo-fisiologico ed approccio clinico", in R. Eslanda e F. Russo (a cura di), *Homo patiens. Prospettive sulla sofferenza umana*, Roma, Armando, 2003, pp. 15-67.
- Bonelli, J., "Il senso della sofferenza", in R. Eslanda e F. Russo (a cura di), *Homo patiens. Prospettive sulla sofferenza umana*, Roma, Armando, 2003, pp. 68-74.
- Cavan, S., *Euthanasia: The Debate Over the Right to Die*, New York, The Rosen Publishing Group, 2000.
- Malo, A., "L'angoscia come situazione limite della sofferenza", in R. Eslanda e F. Russo (a cura di), *Homo patiens. Prospettive sulla sofferenza umana*, Roma, Armando, 2003, pp. 117-140.
- McDougall, J. F., – Gorman, M., *Euthanasia: a reference handbook*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2008.
- Murgia, M., *Accabadora*, Torino, Einaudi, 2009.
- Natoli, S., *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Natoli, S., *La verità del corpo*. Milano, Edizioni Albo Versorio, 2012.
- Natoli, S.- Semeraro, M. D., *Dolore*, Trento, Il Margine, 2013.

Pareyson, L., *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino, Einaudi, 2000.

Rella, F., *Ai confini del corpo*, Milano, Garzanti, 2012.

Tulloch, G., *Euthanasia - Choice and Death*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

Vargas, C., "L'accompagnamento di chi muore altrove: sfide, problemi, strategie", in C. Viafora e F. Marin (a cura di), *Morire altrove. La buona morte in un contesto interculturale*, Milano, FrancoAngeli, 2014, pp. 27-47.

LA FIGURA DELLA MADRE NEL ROMANZO "DIECI GOCCE" DI GIORGIO TODDE

THE ROLE OF THE MOTHER IN THE NOVEL "DIECI GOCCE" BY GIORGIO
TODDE

Irene Scampuddu
Universidad de Salamanca

RIASUNTO:

Giorgio Todde medico e scrittore cagliaritano, ci porta con il suo romanzo Dieci gocce ad uno studio sulle manie e le follie umane riunite nelle complesse personalità di Mario e di sua madre. Quest'ultima è l'unica che lo compatisce e non gli da tregua nel provare a portarlo verso atteggiamenti positivi, e Todde la descrive utilizzando un forte sarcasmo, durezza e insensibilità.

PAROLE CHIAVE:

Giorgio Todde, letteratura sarda, Dieci gocce, dura madre.

ABSTRACT:

Giorgio Todde, a physician and writer from Cagliari, in his novel Dieci Gocce, takes us throughout a study of human manias and craziness as seen in the complex personalities of Mario and his mother. The latter is the only one that shows him compassion and doesn't give him a break, Todde describes her utilizing a great deal of sarcasm, toughness and insensitivity.

KEY WORD:

Giorgio Todde, Sardinian literature, Dieci Gocce, strong mother.



Giorgio Todde, cagliaritano, scrittore e medico, è considerato insieme a Marcello Fois¹, uno dei più grandi scrittori sardi contemporanei.

Fondatore, insieme a Michela Murgia, Marcello Fois e Giulio Angioi, dell'importante Festival di Gavoi e massimo esponente della nuova letteratura sarda.

Giorgio Todde si è reso noto al grande pubblico però, per aver inserito all'interno dei suoi romanzi gialli, la figura di Efisio Marini.

Sono cinque i romanzi *noir* dedicati appunto al medico-imbalsamatore Efisio Marini un personaggio realmente esistito, e una narrazione la sua dedicata alla storia di un'angoscia durata tutta la vita è tutto fuorché una vicenda dal taglio diagnostico e quindi consolatorio.

Come lo stesso autore, è un medico in carne e ossa. Fu un importante e incompreso scienziato di Cagliari che nella seconda metà del secolo XIX ottenne un metodo segreto

e efficace per la pietrificazione dei cadaveri. Todde si distingue rispetto a molti altri autori proprio per aver recuperato questo insolito e per certi versi marginale personaggio per convertirlo in un detective di una serie di novelle che oltretutto descrivono epoche differenti della sua vita. Marini sarà quindi il protagonista dei romanzi gialli di Todde: *Lo stato delle anime* (2001), *Paura e carne* (Frassinelli, 2003), *L'occhiata letale* (2004), *E quale amore non cambia* (Frassinelli, 2005) e *L'estremo delle cose* (2007), dove le inchieste condotte da Efisio Marini, si chiudono, almeno sin ora, con la morte del detective-mumificatore.

Todde non difende un progetto d'identità dichiarato anzi, racconta di una Sardegna metropolitana, mediterranea, distante dalle logiche barbaricine e aperta ad altre filosofie di vita, quindi una Sardegna ben distante da quella tradizionale.

Mentre le altre sue opere sono ascrivibili al genere giallo o al noir metafisico, il romanzo *Dieci gocce* di cui parlerò in questa sede, è il «grottesco e psicologicamente penetrante ritratto di una generazione ansiosa e incerta» (Panella 2011), e può essere considerato uno studio sulle manie e le follie umane², riunite nella complessa personalità del protagonista, Mario.

Questo romanzo è un viaggio in cui le tortuosità di corpo e psiche si fondono, dove sublime e animalesco convivono, un luogo che possiamo chiamare "pazzia". Un ingegno folle attraversa la scia criminale intorno alla quale si muovono gli eccentrici personaggi della storia.

1 Per uno studio approfondito sulla personalità letteraria di Marcello Fois, si consiglia la lettura della monografia a lui dedicata da Margherita Marras (2009).

2 All'opera di Giorgio Todde sono dedicati diversi studi di Giovanna Caltagirone.

Più intensa e ricca appare la scrittura di questo libro rispetto alle prove precedenti, osservando le descrizioni, l'ironia pervasiva, le riflessioni che s'addensano qua e là sui temi più disparati, lasciando affiorare *weltanschauung* e probabili ascendenze letterarie.

Un'immagine che richiama l'origine orfica, sciamanica della poesia, e dei primi cantori, ma che richiama pure il rapporto morte-arte presente nell'opera di Thomas

Mann. In certe descrizioni invece, si avvertono echi dell'opera di Sergio Atzeni, scrittore cagliaritano, conoscitore della realtà isolana. Quando invece la visione si fa orrida, la realtà si deforma sinistramente, sembra di ritrovare certe atmosfere descritte da Friedrich Durrenmatt.

Il romanzo si focalizza soprattutto non solo nella figura di Mario, ma soprattutto in quella di sua madre, una donna spesso crudele e quasi sempre una figura decisiva nella vita del figlio.

La storia è ambientata in una città cui non possiamo dare un nome preciso, ma dietro la quale possiamo intuire il profilo di Cagliari; si assiste ad un delitto, ma non possiamo parlare di giallo, poiché non esiste alcun mistero intorno al crimine, e inoltre l'attenzione del lettore è completamente assorbita dalle ansie dei personaggi, il cui principale obiettivo è l'incorruttibilità del proprio corpo.

Al centro della storia c'è Mario, affetto da manie compulsive che ha sempre sofferto di ansia, di svenimenti, di trasalimenti legati alla salute e alla necessità di vivere comunque una vita normale, come tutti fanno nel corso del tempo che passa. Archivist modello, creatore poetico di altrimenti gelide pratiche burocratiche che cerca di arricchire di umanità, Mario ha bisogno di una vita inquadrata entro perimetri ben definiti, potremmo dire quasi ferrei..

Mario vive ancora con la madre, nonostante abbia superato abbondantemente la trentina. Le sue ossessioni lo spingono alla continua ricerca della pulizia e dell'ordine perfetti, ma anche dei minimi segni del degrado fisico. Todde ci porta nei meandri della testa dell'uomo, nei suoi labirintici ragionamenti, a cui solo le dieci gocce di calmante, che danno il titolo all'opera, possono imporre una fine momentanea.

Le donne che animano le sue giornate (sua madre, sua moglie e le due amanti) provano ad alleviare i suoi mali psicofisici, senza riuscirci, e benché Mario tenti di isolarsi dal mondo, per non subire il peso delle angosce o delle gioie altrui, le figure femminili del romanzo non lo lasciano mai solo e giustificano le sue manie e ossessioni.

L'unica che non lo compatisce e non gli dà tregua nel provare a portarlo verso atteggiamenti più positivi, è sua madre:

– Credi che non le conosco le tue manie? Che non conosco l'ordine da matto delle tue cose? Se qualcuno te le cambia anche un pochino, è vero o no che ti vengono

la nausea e i bruciori di stomaco? Quante volte hai vomitato il caffelatte perché prima non ti eri lavato i denti?– E perché non mi ero lavato i denti? Dillo, su, dillo. – Perché nel bagno c'ero io, d'accordo. Ma uno normale va nell'altro bagno. Tu no! Tu vomiti! Vomitavi anche dopo il biberon. (Todde 2010, p. 17)

Seguendo il punto di vista di Mario, il personaggio della madre viene descritto e trattato unicamente nei suoi aspetti negativi. Lei rappresenta la nemesis del figlio, una sorta di personificazione della giustizia in contrasto col pessimismo dell'uomo. Lei vuole approfittare della vita che le resta, nonostante l'età e un ictus che ha sformato il suo corpo. Rimasta sola dopo la morte del padre, ma ormai insofferente alla presenza costante del figlio in casa, vorrebbe che il suo unico e immobile rampollo si sistemasse e la lasciasse vivere fino in fondo la sua relazione con il pur anziano dottor Cosimo, da molto tempo medico di famiglia. E' quest'ultimo a prescrivere a Mario le "dieci gocce" di tranquillanti che danno il titolo alla narrazione di Todde. Ma le gocce non sempre bastano e anche una vita che eviti ogni compromissione con il mondo esterno (esemplare è l'abitudine di Mario di andare al lavoro rigorosamente chiuso nella sua automobile con i finestrini praticamente sigillati) non è sufficiente a preservare dall'impatto spaventoso con una vita odiata e temuta.

Un giorno, però, una ragazza dal "collo indifeso" e dalle belle ginocchia unite gli passa a fianco anch'essa difesa da un'automobile ben chiusa. Il collo e le ginocchia di quella donna lo attirano ma Mario cerca di evitare la tentazione. Aprirsi e proiettarsi all'esterno gli sembra troppo pericoloso.

Per sfuggire alla tentazione della ragazza, Mario inizia una relazione con Tosca, un travestito, del quale si innamora anche se poi si trasformerà, nonostante l'investimento affettivo dell'uomo, in una relazione di tipo mercenario. Questa condizione sarà mitigata, in seguito, dall'affetto sincero dell'uomo che si prostituisce ma che, però, nonostante senta qualcosa per lui, non vuole avere una relazione stabile con l'impiegato. Mario, in seguito a questa delusione, finirà per prendere una decisione radicale presentandosi, spinto dalla madre e rinforzato dalle gocce prese precedentemente davanti al portone del palazzone di mattoni dove si trova l'ufficio in cui lavora la ragazza e le chiede di salire in macchina con lui. Dopo averla corteggiata in maniera incerta e infantile, Alda (è questo il nome della donna) diverrà prima la sua amante e poi sua moglie, ma il matrimonio (e poi la paternità) non guariscono l'uomo; le gocce restano in realtà l'unico rimedio sovrano per l'ansia e l'angoscia di vivere. E' vero che Alda diventerà presto fondamentale per Mario e la sua presenza costituirà per lui una sorta di ancora di salvezza, energia forte e quasi inestinguibile. La figura di Alda quale sua salvatrice sembra aver rassicurato Mario.

Successivamente però la morte di Cosimo che era divenuto il convivente ufficiale della madre dopo il matrimonio del figlio e un ictus che colpisce la donna, riaprono i conti con la morte. Infine, anche lui subirà repentinamente il colpo di un infarto.

Mario nell'ospedale in cui viene ricoverato, conosce Mariannina, un'infermiera di straordinaria vitalità che si impadronisce di lui e ne diviene l'amante. Di fronte al consolidarsi di questo nuovo rapporto, Alda sembra rimanere inerte e accettare il fatto compiuto, come pure farà la madre ormai invalida e costretta all'uso di bastoni e deambulatori per spostarsi. Ma c'è di più: Mariannina conduce Mario a una riunione del Consiglio di circoscrizione e lo spinge a parlare in pubblico.

Il risultato ottenuto è straordinario: la sua idea che ciascuno abbia bisogno di protezione e che l'instaurazione generalizzata di essa, la sua istituzionalizzazione, condurrebbe gli uomini a ridurre le loro paure e le loro angosce conquista gli elettori che lo votano in gran numero. Le tesi di Mario inoltre, attirano l'attenzione dell'Assessore agli Affari Sociali, Guido Langelico, che incarica l'ormai ex-impiegato di creare un apposito Ufficio Protezione in cui ricevere, confortare e curare tutti quelli che hanno paura di ciò che non si può curare o sopperire direttamente. Il successo dell'iniziativa è enorme e Mario riceve perfino l'appoggio del priore del convento più potente della zona (al quale non ha neppure nascosto il suo sostanziale ateismo).

Purtroppo però, in seguito a un secondo infarto e dopo aver ripreso le sue attività come direttore dell'Ufficio Protezione, le due donne di Mario restano incinte quasi contemporaneamente, saranno per l'uomo il secondo figlio da Alda e il primo avuto da Mariannina.

Mario, nonostante la situazione in cui si trova, ormai solidamente insediato nella sua nuova attività, conosce Giulia, una donna instabile e malata e se ne innamora, suscitando il forte risentimento di Alda che più volte cercherà di ucciderlo.

Ma Mario continua ad esserne attirato finché per riuscire a staccarsene decide lui di ucciderla³: compra un coltello "corrusco" e la fa morire. A questo punto è pronto anche lui per la fine. Le gocce non bastano più:

Le gocce diventano subito me stesso. Buttare giù una pastiglia è un'azione che chiunque può fare, basta avere la bocca. Le gocce no, le gocce richiedono intelligenza, esperienza, perfino una tattica e tanta sensibilità. Bisogna conoscersi bene, sapere di quanto c'è bisogno e sapere cosa si vuole. Mi sono convinto che il gesto delle gocce sulla lingua e quello del coltello possiedono proprio la stessa armonia. Sono passate due settimane. Un sole incessante, giallognolo come me, un vento umido che ha infradiciato tutto. Guglia, ormai, si sarà ridotta a chissà che cosa. La vorrei vedere. Sono sicuro che è composta, però, e che ha mantenuto l'ordine (pp. 276-277).

3 Uccidere per amore, come i "veri" amanti descritti nella *Ballata del carcere di Reading* di Oscar Wilde.

Si assiste, nel corso della lettura, allo sgretolarsi di quello che appare, all'inizio, come un muro, contro cui le paure e le obiezioni di Mario non possono nulla, e contro cui nemmeno la natura sembra poter niente: dapprima, si intuisce una condizione di schiavitù psicologica di Mario rispetto all'anziana donna, che si mostra insensibile ai suoi dolori e sembra passi il suo tempo a denigrarlo. In realtà, più la storia evolve, più si comprende che lo schema è capovolto, ovvero è la vecchia ad essere succube delle manie del figlio.

La freddezza, ostentata in maniera sarcastica, non è altro che il frutto dell'istinto di sopravvivenza, l'unico modo per contrastare l'ossessività morbosa del figlio, in preda a continue crisi di panico, che fa della sua ipocondria un prisma di lettura del mondo che lo circonda.

Ritratta come una sorta di cariatide, «carnivora per natura, onnivora per necessità» (Todde 2010, p. 119), che lotta contro la legge di gravità, che fa crollare pezzo per pezzo tutto il suo fisico, la madre è descritta in maniera caricaturale, mentre tenta di aggiustarsi col rossetto la bocca colpita dall'ictus o si sistema la dentiera.

Prigioniera in un corpo ormai deforme, cerca di spronare in tutti i modi il figlio a non rincorrere in modo spasmodico una vecchiaia tranquillizzante, preludio di una fine che lui teme ed agogna allo stesso tempo.

Il rapporto tra i due si snoda attraverso dei siparietti comici, che costituiscono punti di luce in un romanzo decisamente scuro e deprimente:

Mamma, mamma...

Non chiamarmi mamma due volte. Sembri un ritardato. Chiamami una sola volta e io ri-spondo. [...]

– Mamma.

– Mamma puzza d'ospedale, questo vuoi dirmi? Mamma ha un cattivo odore anche se si spruzza profumo ad ogni angolo del corpo. (Todde 2010, p. 195)

L'atteggiamento sprezzante della madre nei confronti di Mario permette di individuare in lei l'apoteosi del modello letterario di dura madre nei romanzi di Giorgio Todde.

La sua durezza è un insieme di sarcasmo, distanza e insensibilità, che, però, sono il risultato delle ossessioni del figlio, e quindi una reazione a stimoli esterni e non la manifestazione di una crudeltà innata.

A differenza delle madri descritte in *Paura e carne* e in *E quale amor non cambia*, quella di *Dieci gocce* mostra una forma di amore materno assopito, esasperato forse, ma non assente.

L'analisi condotta su *Paura e carne* e *Dieci gocce* sottolinea, dunque, un elemento comune ai due romanzi: la presenza di una figura materna distaccata, che non manifesta

le classiche caratteristiche di una madre, ovvero la dolcezza, l'amore incondizionato e gratuito e un senso di totale altruismo verso la propria progenie. Al contrario, emerge un preciso calcolo sia nell'atto della procreazione che in quello della cura della famiglia, un sostanziale egoismo che si esprime nell'inseguire unicamente il proprio benessere e nel rifiutarsi di reprimere la propria personalità a beneficio dei figli⁴.

Voi lo volete intatto il vostro corpo, è naturale perché il corpo vuole questo, a questo tende. Perciò si è richiuso subito dietro Giovanni dopo che l'avete partorito. Chiuso per sempre. Voi vi siete riprodotta non perché i mammiferi sono spinti a riprodursi ma perché dovevate completare un corredo di cose utili. E questo corredo poi è aumentato. Avete imparato gli affari, le economie, dite voi. (Todde 2003, p. 252)

Una visione utilitaristica della maternità, dunque, frutto di un puro calcolo. Nella Sardegna di Todde, regna un estremo individualismo, tipico, forse, della vita cittadina che l'autore racconta nei suoi romanzi; principalmente esistono solo gli interessi privati dei singoli, con buona pace degli eventuali legami di parentela.

“Sa femina”⁵, che in questo romanzo assume, in maniera spontanea e silenziosa, un ruolo superiore a quello maschile che fa un passo indietro, ma non perché considerato meno importante, ma perché alla luce della ribaltà in questo sistema di matriarcato⁶ il ruolo della donna è dominante.

Dessì pensa alle donne sarde come tante Penelopi senza Ulisse (Dessì, 1956). Per secoli e secoli sono state al telaio tessendo quei tappeti di cui, gli uomini, sono tanto fieri, ma con l'unica differenza che l'uomo sardo non stava navigando in mari lontani, si trovava al massimo a un kilometro di distanza a lavorare la terra o a controllare il bestiame perdendosi così quei lavori preziosi.

Sono dure forse le parole di Dessì però, è anche che vero, che era difficile adeguarsi a donne come queste. Donne così fedeli, costanti, coraggiose e così resistenti alla solitudine.

4 Per uno studio sulle madri nella letteratura sarda contemporanea, si veda l'opera di Tania Baumann, *Donna Isola*,

nella quale la critica analizza le figure materne nelle storie di Grazia Deledda, Giuseppe Dessì, Salvatore Satta, Maria

Giacobbe, Salvatore Mannuzzu e Marcello Fois. Per un'analisi specifica della figura della madre ne *Il giorno del giudizio*, l'opera più importante di Salvatore Satta, si consiglia la lettura del saggio di Andrea Cannas, «La madre ne *Il giorno del giudizio*, ovvero Donna Vincenza nel labirinto».

5 Per uno studio dettagliato consultare “La mia Sardegna arcaica”, in *Gazzetta di Parma*, 22 luglio 2010, p. 5.

6 Importante la lettura del saggio di Johann J. Bachofen (2004).

Questa era la donna sarda, soprattutto la donna delle zone interne della Sardegna: forte e indipendente⁷.

La madre, nel romanzo di Todde, vive nel proprio egoismo e di questo si nutre, e la durezza non è altro che un'arma di appropriazione e di difesa dei propri spazi vitali.

Dignità e sicurezza sono i valori che la caratterizzano e derivano dall'osservanza di regole e riti codificati, ma anche dagli ideali che ha costruito ed elaborato nel corso degli anni, nonostante le difficoltà della vita.

Per questo Todde la descrive come un personaggio che ha maturato un carattere così forte, così come ha forgiato la sua dignità e la sua ingegnosità.

Simile a questa madre, quella invece descritta da Marcello Fois nel suo romanzo appunto "Dura Madre", Mariangela Mulas, che viene inizialmente descritta come una donna anziana molto malata affetta da una demenza senile per la quale non si rende nemmeno conto dei lutti che colpiscono la sua famiglia e la sua casa.

Peraltro, aldilà della lettura più immediata del titolo del romanzo "Dura Madre" come riferimento alla protagonista Mariangela Mulas, e oltre ad un accenno alla membrana del cervello, la dura madre appunto, che richiama alla mente l'idea di protezione, in fondo non si deve escludere un'interpretazione metaforica, che vedrebbe la Sardegna dietro il titolo di «dura madre».

Il discorso da fare per Giorgio Todde è diverso. Ben distante dai lacci della sardità tradizionale, imprescindibili per molti autori contemporanei, egli non difende un progetto identitario dichiarato come quello foisiano, anzi, racconta di una Sardegna

metropolitana, mediterranea, distante dalle logiche barbaricine e aperta ad altre filosofie di vita.

Bisogna anche dire che le madri descritte da Marcello Fois sono parte attiva della famiglia, agiscono nell'ombra perché i figli ottengano rispetto e giustizia o sono garanti dell'onore familiare, mentre quelle di Todde per quanto dure, non fanno altro che difendere i propri spazi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Amendola, Amalia M., *L'isola che sorprende: "La narrativa sarda in italiano" (1974-2006)*, Cagliari, CUEC, 2000

⁷ Alcune riflessioni sulla figura della madre si possono trovare nel romanzo di Michela Murgia, presenti in «L'Accabadora di Michela Murgia, l'ultima madre», di Monica Acito. L'importanza che la scrittrice attribuisce al ruolo materno nella società sarda è evidente in un breve testo, «Altre madri», nel quale Michela Murgia traccia un percorso sentito e commovente della figura della donna sarda lungo i secoli, con tutto l'orgoglio, le contraddizioni

e le ferite portate dentro dalle madri della sua terra.

Anon, "Paura e carne" [online]. Recensione. *Italialibri.net*, 5 agosto 2003. Internet. 08-03-2017. <<http://www.italialibri.net/opere/pauraecarne.html>>.

Anon. "Il coraggio dell'indipendenza" [online]. *D di Repubblica*, 30 luglio 2010. Internet. 02-03-2017. <<http://www.michelamurgia.com/sardegna/indipendenza/473-il-coraggiodelindipendenza>>.

Baumann, T., *Donna Isol*, Cagliari, CUEC, 2007.

Caltagirone, G., "La sfida alla cancellazione della memoria nell'opera di Giorgio Todde", in *Insularità immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, vol. 1, 2011, pp. 139-159.

Caltagirone, G., "Alla ricerca dell'insularità: la scienza, la letteratura, gli indizi, nell'opera di Giorgio Todde", in *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiane*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 447-455.

Cannas, A., "La madre ne *Il giorno del giudizio*, ovvero Donna Vincenza nel laberinto", *La figure de la mère dans la littérature contemporaine*. E-talis, 1. Internet. 10-03-2017. <http://www.e-talis.com/n1_la_mere/2_cannas.pdf, 2013>.

Dessì, G., *Scoperta della Sardegna*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1956.

De Luca, E., *In nome della madre*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Fois, M., *Meglio morti*, Torino, Einaudi, 2000.

Fois, M., *Dura Madre*, Torino, Einaudi, 2001.

Panella, Giuseppe, "Ansia, esistenza sovrana. Giorgio Todde, *Dieci gocce*", *La poesia e lo spirito*, 27 maggio 2011. Internet. 06-03-2017. <<https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2011/05/27/storia-contemporanea-n-74-ansia-esistenza-sovrana-giorgio-todde-dieci-gocce/>>.

Todde G., *Dieci Gocce*, Milano, Frassinelli, 2009.

Todde, G., *Lo stato delle anime*, Nuoro, Il Maestrale, 2001.

Todde G., *E qual amor non cambia*, Nuoro, Il Maestrale, 2005.

Todde, Giorgio, *Paura e carne*. Nuoro-Milano, Il Maestrale, Frassinelli, 2003.