

Destejando el corpus





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 Wyzsza 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 Proscenc, 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



REVISTA INTERNACIONAL

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 "Destejando el corpus".

This issue is titled "Unweaving the corpus"

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>Nathalie Gassel, una voz francófona de la literatura erótica y de la disidencia</i> Mathilde Tremblais	7
<i>Medusa, Eva y Coatlicue en el imaginario europeo desde los siglos de la conquista.</i> Angela Giallongo	22
<i>Fragmentos de vida: la prosa de Ada Negri</i> Antonella Cagnolati	39
<i>Destejiendo el canon literario del cuento de hadas: metanarración y lesboerotismo en Cuentos y Fábulos de Lola Van guardia de Isabel-Franc</i> María García Puente	50
<i>Un enfoque comparativo de la formación del amor en las cartas amorosas de Ghassan Kanafi y Simón Bolívar</i> Sanaa Shalan y Adnan Kadhim	66
<i>Zenobia Camprubí: la subjetividad en el discurso poético de una autora fuera del canon literario</i> María Elena Ojea Fernández	84
<i>La figura de Ana Castillo como representante de la literatura chicana femenina</i> Antonio Daniel Juan Rubio e Isabel María García Conesa	98
<i>Visión de la mujer en los Sermones del Loco Amaro</i> Inmaculada Caro Rodríguez	113
<i>Teatro, fraseología y paremiología en la clase de E/LE: tra(d)ición de Beth Escudés i Gallès</i> Coral García Rodríguez	121

<i>La experiencia traumática y la violencia sexual: las lágrimas del desierto de Halima Bashir</i> Abdullah Mohammad Al.Amar	135
<i>La escritura como método de reivindicación social: el caso de Heathcliff en Wuthering Heights</i> Ana Pérez Porras	150
<i>Lionni's Little Blue an Little Yellow: The joy of the encounter</i> Chiara Lepri y Mireia Canals Botines	164
<i>Petra Delicado: Identità e ruoli di genere nella serie di Alicia Giménez Bartlet</i> Mariadonata Angela Tirone	174
<i>Lo schermo tra le pagine. Per una rilettura della bella addormentata nel bosco. Genesi e metamorfosi di una fiaba</i> Angela Articoni	186
<i>Corpi e storia in Bring up the Bodies di Hilary Mantel</i> Tiziana Ingravallo	202

NATHALIE GASSEL, UNA VOZ FRANCÓFONA DE LA LITERATURA ERÓTICA Y DE LA DISIDENCIA

NATHALIE GASSEL, A FRENCH-SPEAKING VOICE OF EROTIC LITERATURE AND DISSIDENCE

Mathilde Tremblais
Universidad del País Vasco

RESUMEN:

Este artículo propone un acercamiento a la obra de Nathalie Gassel, escritora belga que sitúa el género en el centro de su pensamiento. El cuerpo atlético y andrógino que se ha creado la autora y que proyecta en la escena literaria le permite reivindicar la especificidad de su *yo* erótico, quebrantando las convenciones y los esquemas clásicos de la literatura erótica.

PALABRAS CLAVES:

Nathalie Gassel, género, transgresión, literatura erótica.

ABSTRACT:

This text is an approach to the work of Nathalie Gassel, a Belgian writer who locates gender at the very center of her thought. She has built herself an athletic, androgynous body (her peculiar erotic *self*) whose specificity she reclaims in her writings, thus breaking the rules and conventions of erotic literature.

KEY WORD:

Nathalie Gassel, gender, transgression, erotic literature.



Nathalie Gassel es una escritora y fotógrafa bruselense contemporánea cuya obra presenta una reflexión sobre las problemáticas que suscita el género sexual. Su experiencia como atleta, adepta al body-building y campeona de boxeo tailandés, le ha permitido dotarse de un cuerpo andrógino que condiciona la escritura íntima y erótica que practica. Sus textos de carácter autobiográfico hacen resaltar un ser inédito que se subleva contra las normas.

LA INSIGNIFICANCIA DE LOS ORÍGENES

El contexto de la infancia es necesario para entender los motivos íntimos que han impulsado a Nathalie Gassel a emprender su transformación física y a convertirse en la edad adulta en una escritora que sitúa el género en el centro de su pensamiento literario y filosófico. La futura autora creció con el profundo sentimiento de culpabilidad¹ que le procuraba el hecho de haber nacido mujer y de pertenecer al “sexo débil”. En *Des années d’insignifiance* (2006), recuerda con dolor el ambiente familiar en el que se crió, marcado por la moral restrictiva que pretendía imponerle una madre tiránica que se empeñaba en inculcarle los principios arbitrarios que rigen lo femenino y lo masculino, unos principios que se hallaban en las antípodas de la personalidad y de la verdadera naturaleza de la niña. La escritora narra cómo su madre la llevó al médico para que tratara de feminizarla o cómo le prohibía frecuentar a los chicos porque temía que en su compañía se incrementase la masculinidad de su hija. Esta madre autoritaria también elegía con severidad los juegos que, según ella, eran propios del género sexual de su hija y que debían curarla, así recuerda la autora: “Ces jeux n’étaient pas simples, ils devaient me donner le goût de la féminité, me transformer, me rendre à ma « nature », me fournir l’occasion de découvrir celle-ci. J’étais une malade qu’il fallait soigner” (Gassel, 2006: 47). De la misma manera, la madre seleccionaba las lecturas a las que sometía a su hija, todo ello con el fin de despertar en ella una feminidad cándida, despreocupada y conformista².

A pesar de los empeños de esa madre dominadora, la niña Nathalie se percataba, con pánico, de su propia singularidad: “La terreur et une forme d’ébullition des entrailles pénétraient mon être : enfant, nous avons peur des interdits ; j’avais peur de moi-même, de ma singularité” (Gassel, 2006: 20). La conciencia de esta singularidad

1 “À l’origine, je me suis sentie coupable d’exister et d’exercer ma liberté” (Gassel, 2006: 17).

2 Éstos son los adjetivos que Nathalie Gassel emplea para calificar lo que su madre concebía como el ideal de la feminidad al que su hija debía obedecer, así la autora hace alusión a: “l’idée d’insouciance naïve qui « devait » structurer l’équilibre de mon enfance. Et il fallait que j’acquière une féminité candide, loin de tout esprit dangereusement contestataire ou innovant, marginal ou non conformiste” (Gassel, 2006: 64).

inherente de su ser la llevó a ensimismarse y a refugiarse en un mutismo casi total. La parte ininteligible de extrañeza que experimentaba en lo más hondo de sí le procuraba vergüenza. No aceptaba su diferencia y sentía latir en ella una indefinible monstruosidad³ que la turbaba.

Los tormentos y los malestares que marcaron la infancia de Nathalie Gassel fueron alimentando en ella una rabia silenciosa que se inscribió en su cuerpo, lo ocupaba entero o afloraba en él, pero que siempre permanecía contenida. El transcurso de la niñez evoca para la escritora un infierno⁴ del que sólo logró escapar revirtiendo la insignificancia propia de la infancia y otorgando significado a su ser: “À partir de l’insignifiance, il fallait créer du sens, de la signifiante ; renverser” (Gassel, 2006: 11). El proyecto de construirse un cuerpo atlético y andrógino le permitió sobrevivir, existir pese a la indiferencia general y reivindicar, por fin, la especificidad de su *yo*. Así, para trasfigurar la rabia visceral que roía lo más profundo de sus entrañas, en su adolescencia Nathalie Gassel decidió volcarse en su cuerpo, someterlo a la disciplina estricta de unos entrenamientos muy intensos con el fin de conferirle una estética de una potencia implacable, una apariencia agresiva y una coraza capaz de contrarrestar las animadversiones de las que se creía víctima. Gracias a la práctica asidua del ejercicio físico, prosiguió con su cuerpo un trabajo de creación, lo esculpió, lo talló, lo perfiló, hasta alcanzar la anatomía soñada. Se dotó de un cuerpo a la imagen de su deseo, de su ideal femenino, y lo concibió con un alcance artístico, como si fuera una escultura que hubiera que proveer de una visibilidad muy precisa y cuya densidad atlética incitase al tacto. Para ella, el propio cuerpo representa una suerte de armadura de seducción que atrae las miradas y que le aporta el sentimiento de ser del que ha carecido en la infancia. Pero este proyecto de forjarse una identidad gracias a la construcción de un físico fuerte e inédito, a través del cual se encarna un *yo* singular, no hubiera sido tan interesante si Nathalie Gassel no hubiera sabido encontrar las palabras que interrogan el cuerpo desde dentro y lo convierten en una problemática literaria y filosófica.

Nathalie Gassel, que creció en ruptura con la comunidad verbal de la que se había sentido excluida, fue capaz de reapropiarse de las palabras de las que había vivido privada para ponerlas al servicio de la creación literaria del cuerpo. Las palabras la ayudaron a pensar su propio cuerpo, a ponerlo a distancia, a observarlo con espíritu crítico y a trabajarlo como un objeto de reflexión. Y no deja de ser sorprendente el hecho de que Nathalie Gassel, quien había sido una niña excesivamente tímida y hermética al lenguaje, que tenía miedo a oír su propia voz y que sufría de dislexia, no sólo se

3 “L’indéfinissable monstruosité de ce qui suppurait d’être ce qui d’emblée déconcerte, de par une étrangeté non attendue” (Gassel, 2006: 12). Se retrata a sí misma como “le monstre haï” (*Ibid.*, p. 28).

4 En este sentido es significativo el incipit de *Des années d’insignifiance*: “Au début était l’enfer ! C’est ainsi que je vois l’enfance” (Gassel, 2006: 9). Más adelante, la autora sentencia: “« Enfance » a toujours été pour moi synonyme d’enfer – enfermement –, de peine infinie dont on attend qu’elle passe” (Gassel, 2006: 62).

haya convertido en la edad adulta en una escritora, sino que, además, haya elegido inscribir sus obras en el ámbito de la literatura erótica. Ha logrado revertir el pasado, el estado de profundo mutismo que padeció de niña, e inventar textos literarios eróticos, salpicados de palabras crudas que nombran el sexo, y todo ello poniéndose a sí misma en el primer plano de la escena.

Es notorio que, obra tras obra, Nathalie Gassel ha ido asumiendo su identidad con más fuerza y nitidez, un hecho que se traduce, desde un punto de vista narratológico, a través de los pactos autobiográficos cada vez más explícitos que establece con su lector. Las dos primeras obras de Nathalie Gassel, *Éros androgyne* (2001) y *Musculatures* (2001) son textos de carácter autobiográfico en los que la autora siembra detalles de su propia vida pero sin entablar, en ningún momento, un pacto autobiográfico⁵, este criterio textual que el teórico de la literatura Philippe Lejeune define como la condición primordial para considerar que un texto pertenece al género de la autobiografía o a otro género de la literatura íntima⁶. Sin embargo, a partir de su tercera obra, *Stratégie d'une passion* (2004), Nathalie Gassel sella pactos autobiográficos muy claros y no duda en utilizar el paratexto para reforzar la identidad de la autora, la narradora y la protagonista. La voz homodiegética que se expresa en los relatos remite claramente a la de Nathalie Gassel y hace que un pacto referencial⁷ se imponga en los textos y condicione el modo de lectura⁸. La escritora crea un espacio autobiográfico que permite al lector interpretar en el registro autobiográfico el conjunto de su producción literaria. Cada relato se concibe así como una pieza que se inscribe en un espacio autobiográfico más amplio que aún queda por inventar.

HACIA LA CONCIENCIA DE LA OTREDAD

En su ensayo *Construction d'un corps pornographique* (2005), la autora aboga en pro de la destrucción de la ficción de lo femenino⁹. El ideal de mujer que prosigue en sus

5 Se trata del primer pacto que el autor de un texto autobiográfico ha de establecer con su lector según Philippe Lejeune, el teórico de la literatura que se ha impuesto como el máximo exponente del género autobiográfico desde que publicó *Le pacte autobiographique* en 1975. En este libro, considerado como la referencia en el ámbito de las investigaciones sobre la autobiografía, Philippe Lejeune sentencia: "Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage" (Lejeune, 1975: 15).

6 A modo de ejemplo, el autorretrato, el diario íntimo, las memorias o los poemas autobiográficos son modelos de literatura íntima.

7 Philippe Lejeune denomina "pacte référentiel" un pacto que refleja el grado de adhesión a lo real de un texto que se declara autobiográfico (Lejeune, 1975: 44).

8 "l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture" (Lejeune, 1975: 45).

9 "la destruction de fictions (la fiction du féminin)" (Gassel, 2005: 41).

textos está en las antípodas de los cánones de belleza occidentales y no se corresponde con la imagen de la mujer deseada por el hombre tal y como aparece generalmente representada. Lejos de los esquemas tradicionales y de las antiguas concepciones del cuerpo femenino y las funciones que se le asignan, Nathalie Gassel da vida en sus obras a mujeres que son Hércules femeninos, que están poseídas por un deseo empírico y que fantasean con someter al otro bajo su dominio. El trabajo de fondo que realizó la propia escritora para liberarse de las normas que dicta el género sexual y de los códigos sociales y culturales le sirvió para reivindicar la singularidad de su ser, y la ayudó a dar voz a mujeres marginales que, gracias a su físico colosal y masculino, rivalizan en potencia con el hombre y se imponen a él, quebrantando así los límites impuestos por el género sexual. Todo el pensamiento de Nathalie Gassel se articula dentro de un discurso que otorga al cuerpo su significado sexual. De esta manera, al rechazar el carácter innato del sexo y del género, la autora se acerca a las teorías de Judith Butler cuando, retomando una idea ya enunciada por Michel Foucault, la filósofa norteamericana sostiene que el cuerpo sexuado no es el producto de la naturaleza, sino que es el discurso el que confiere al cuerpo su identidad sexual y lo convierte en cuerpo sexuado.

La reflexión sobre la identidad ocupa un lugar de primer orden en toda la obra de Nathalie Gassel. Hay que recalcar el hecho de que, antes de encontrarse a sí misma y de forjarse una identidad propia, Nathalie Gassel no se sentía ni mujer ni hombre, vivía en el lugar ambiguo e incómodo del entre-dos, en un espacio indeterminado que ella misma llama “la no-identidad”¹⁰. Su feminidad la asfixiaba, no se identificaba con el cuerpo femenino del que el destino la había provisto: “J’étouffais dans la féminité. Le corps de la femme était un manteau étriqué pour mon âme” (Gassel, 2005: 18). En contrapartida, presentía cómo pugnaba en lo más hondo de sí misma la presión de su naturaleza viril¹¹. La conciencia de su extrañeza congénita la llevaba incluso a retratarse como un monstruo: “J’étais ce monstre, l’identité hors norme, l’androgyné” (Gassel, 2005: 40). Por todo ello, tuvo que atravesar un arduo proceso para descubrirse a sí misma, rehabilitarse y asumir plenamente su identidad.

Se podría ver en la vida y en la obra entera de Nathalie Gassel un acto de superación a través del cual la autora se autoafirma como un sujeto libre. Primero está la superación del propio cuerpo y, luego, la superación del largo conflicto interior que experimentó para esclarecer sus posturas, para admitirlas y asumirlas abiertamente, enfrentándose a los prejuicios y a las miradas ajenas. Esta superación que sugiere la historia personal de Nathalie Gassel culmina cuando la escritora, refiriéndose a lo femenino, se

10 “Longtemps, je m’étais sentie au banc des accusés, obligée aux simulacres, aux camouflages, à la non-identité” (Gassel, 2005: 17).

11 “Je sentais la pression de ma nature virile et, en contrepartie, le destin d’un corps féminin” (Gassel, 2005: 17-18).

autoproclama “autre”, es decir distinta de lo que la concepción clásica define como femenino. La autora ya no rechaza el sentimiento de extrañeza que lo femenino despierta en ella sino que lo acepta sin dramatizar. Por ello, podemos considerar su propia vida como una superación de lo femenino y del concepto de género.

La obra de Nathalie Gassel invita a reflexionar sobre el concepto de ‘tercer sexo’, un concepto cuya imprecisión semántica no ayuda a cernir su significado pero que remite, en primer lugar, a la elaboración de una identidad que anhela encontrar para sí misma una alternativa a lo masculino y a lo femenino. En *La loi du genre*, Laure Murat define la historia del ‘tercer sexo’ como “une histoire politique du genre et des rapports de domination du ‘viril’ sur le ‘féminin’” (Murat, 2006: 25). La obra de Nathalie Gassel encierra una dimensión política clara, que se traduce a través de las narradoras que incitan a repensar las relaciones de dominación imponiéndose sobre lo masculino, así la voz de *Récit plastique* (2008) advierte: “Il ne fallait pas se cantonner au féminin mais prendre l’ampleur virile : le pouvoir longtemps interdit aux femmes” (Gassel, 2008: 79). Además, Laure Murat subraya en *La loi du genre* que el concepto de ‘tercer sexo’ abarca, entre otros, a la mujer viril:

En ces temps où le sexe, le genre et la sexualité sont inextricablement liés, pour ne pas dire confondus, le concept de ‘troisième sexe’, dont la popularité tient sans doute à son imprécision, est un concept unique pour une multitude de sujets (la dysphorie du genre, les relations de même sexe, le travestissement, etc.), recouvrant autant de personnages que de *comportements* et d’*identités*, de l’homme ‘féminin’ à la femme ‘virile’... (Murat, 2006: 14-15).

Las inquietudes de Nathalie Gassel son una viva ilustración del discurso teórico de este ‘tercer sexo’ que desafía la ley del género. A través de toda su producción literaria, la escritora muestra la libertad que le otorga el hecho de sentir que no pertenece ni al sexo femenino ni al sexo masculino tal y como están habitualmente definidos. Se opone al concepto de diferenciación de los géneros sexuales y a la idea de que existe algo sobredeterminado que condiciona las conductas sexuales. Concibe así la diferenciación de los géneros sexuales como una pura quimera. La autora no cree en las fronteras entre lo femenino y lo masculino sino en las infinitas mutaciones¹² que sitúan en un más allá, donde la abolición de dichas fronteras como categorías específicas permite alcanzar la verdad última del ser. Gracias a su cuerpo andrógino y a su carne alerta, viva y exaltada, Nathalie Gassel expresa su convicción en la trasgresión, en el trans-

12 “Mon idéal, la mutation, la liberté de n’appartenir pas à un sexe, le passage au-delà des frontières qui reprend à son compte le féminin comme le masculin” (Gassel, 2005: 24).

género¹³ y en la mujer liberada de la mujer. En este sentido, invirtiendo el conocido verso de Louis Aragon: “la femme est l’avenir de l’homme”, la escritora aboga en pro de la “femme libérée de la femme (l’homme est l’avenir de la femme)” (Gassel, 2005: 25).

ELOGIO DEL YO TRANS-GÉNERO

Nathalie Gassel se identifica con las minorías y con las personas que, como ella, llevan un modo de vida sexual no-normativo. En *Construction d’un corps pornographique*, un ensayo en el que defiende la destrucción de las normas sexuales, la escritora se sitúa del lado de todos aquellos que se han visto proyectados fuera de las expectativas comunes y de lo que está instituido en materia de gustos sexuales, del lado de todos aquellos que, por necesidad vital, se han atrevido a abandonar las sujeciones para dar rienda suelta a sus pulsiones más sinceras. Nathalie Gassel manifiesta la afinidad que siente hacia la comunidad homosexual, que considera como su familia, y la atracción física que experimenta hacia sus miembros:

Avec cette esthétique vouée au corps qui allait de pair avec une réflexion identitaire, je ne me voyais qu’une famille : les homosexuels. On peut créer un lien entre Mishima, Montherlant, Genet, Guibert, Dustan, le culte du corps, du désir et de l’homosexualité. L’affinité avec eux était immédiate. Ils furent ma promiscuité, ma pratique érotique. D’emblée, ils s’étaient trouvés comme moi projetés en dehors des attentes courantes et instituées en matière de goûts sexuels... (Gassel, 2005: 23).

Su fascinación hacia los homosexuales la lleva incluso a sentenciar: “De façon plus franche, si j’avais eu le choix, j’aurais été pédé” (Gassel, 2005: 23). Entre ellos, prefiere a los que presentan rasgos femeninos, los que comúnmente están designados como “folles”¹⁴, locas. La escritora también necesita transponer características y cualidades femeninas en los hombres heterosexuales para dar rienda suelta a su deseo sexual. Otro tanto sucede con las narradoras que pone en escena, como la de *Musculatures*, que confiesa sentirse atraída únicamente por los hombres que se muestran tan vulnerables,

13 Preferimos la ortografía ‘trans-género’ a la de ‘transgénero’. Nathalie Gassel utiliza la primera y no la segunda que solamente hace referencia al transgénero sexual. En torno a este aspecto, véase el artículo de Patrick Cardon, Post-queer : pour une « approche trans-genre », Diogène, París, 2009, p. 172-188.

14 “Mon culte allait aux hommes féminins, aux « folles », mes valeurs allaient à contresens” (Gassel, 2005: 24).

complacientes y coquetos como las mujeres: “Je voulais des hommes affriolants, beaux comme des femmes” (Gassel, 2001: 141).

En cambio, la escritora presenta la particularidad de idealizar la virilidad solamente si aparece encarnada en un cuerpo femenino y revela que las mujeres que más despiertan su deseo sexual son las que poseen una extraordinaria potencia física. No encuentra mujeres que respondan a sus apetencias sexuales en los ambientes lésbicos sino en la práctica del body-building. El imaginario erótico de Nathalie Gassel está poblado de imágenes de cuerpos de mujeres sobredimensionados, de músculos femeninos desmesurados e hipertrofiados, de escenas de exaltación corporal protagonizadas por atletas de body-building. Una de ellas, Renée, una estrella negra americana, campeona del mundo de body-building, encarna a la perfección su ideal sexual. Además, por la potencia física magistral que ha alcanzado, Renée anticipa un nuevo modelo de mujer que sería: “« image collective » de la femme à venir dans l’exploit de dépasser les frontières imparties à la femme actuelle” (Gassel, 2005: 28).

En sus encuentros sexuales con mujeres, Nathalie Gassel no busca la complicidad sino la fuerza ilimitada de un cuerpo femenino de una estética viril y la violencia latente contenida en él. Le maravilla el hecho de que el superhombre¹⁵ emane de la mujer, reflejando la expresión triunfante de su *yo*. Los cuerpos de mujeres que transgreden lo femenino para revestir apariencias o formas viriles suscitan su excitación sexual. Los personajes que configuran el universo de Nathalie Gassel también se caracterizan por sus inclinaciones sexuales que van a contrasentido de los valores comunes. Aludiendo a su homosexualidad, la autora precisa que las inversiones figuran su ideal sexual:

Pas de projections du moi, d’identique, de double avec les femmes : l’identification est masculine dans un corps féminin d’une violence trans-genre. L’abolition du sexe comme cloisonnement et spécificité est l’ultime vérité. Mon homosexualité est de transposition : en la femme, je convoite l’homme, et vice versa. Les inversions multiples figurent l’idéal (Gassel, 2005: 25).

La autora convierte la inversión de los géneros sexuales en la condición que estimula su deseo y que hace posible el acto creador. Ofrece, a través de su imagen de mujer viril, una poética moderna de los cuerpos andróginos. La idea que se había forjado de lo femenino, como algo apagado y sin brillo, la ha llevado a crear su ser mítico gracias a la construcción de un cuerpo erótico que atribuye un significado más contemporáneo a la figura de la andrógina.

15 Nathalie Gassel, gran conocedora de la obra de Dostoïevski y de Nietzsche, retoma el tema del superhombre para rendir “le culte du surhomme en la femme” (Gassel, 2005: 31). A través de este superhombre que anhela discernir en la mujer, la autora expresa la voluntad imperiosa de potencia y de existencia que la anima y la convierte en soberana cuando explora sus capacidades, se abandona al exceso y se abre a la alteridad.

Nathalie Gassel elabora un discurso que se halla de pleno en las inquietudes propias del movimiento *queer* tal y como Pascale Macary lo define: “Le cœur du « queer », c’est la déconstruction du sexe, du genre, et partant du corps et de la jouissance sexuelle tels que l’un et l’autre sont normalisés” (Macary, 2006: 43). La normalidad es un criterio que interviene a la hora de abordar la problemática *queer*. Nathalie Gassel rechaza los parámetros que ciñen el concepto de normalidad e inscribe su ser en ruptura con ésta, así declara: “Je n’ai jamais assumé aucune fonction « normale » de l’être” (Gassel, 2001: 50). En *Multitudes queer*, Beatriz Preciado sugiere que lo *queer* se opone precisamente a la idea de normalidad cuando, refiriéndose al trabajo de “deterritorialización” de la heterosexualidad que realiza el cuerpo de la multitud *queer*, añade: “Ce processus de « déterritorialisation » du corps oblige à résister aux processus du devenir « normal »” (Preciado, 2003: 17). En relación con esta cuestión, cabe recordar que el concepto *queer*, en sus orígenes, remitía a lo extraño¹⁶ y, en este sentido, es significativo que el término “étrangeté”¹⁷ y su campo léxico atraviesen la obra de Nathalie Gassel, una escritora que, desde muy niña, percibía el mundo como una extraña mascarada de la que se sentía ajena¹⁸. Por otra parte, la interrogación sobre el cuerpo y su representación es otro rasgo que permite afirmar que la escritora se inscribe en la perspectiva *queer*. Así, en *Queer Movements*, Marie-Hélène Bourcier escribe que el pensamiento *queer* se distingue por “son obsession de la performance et la mise en scène des corps et des actes” (Bourcier, 2002: 37), siendo esta obsesión una característica esencial de la obra de Nathalie Gassel, una autora que siente predilección hacia las minorías sexuales y los trans-géneros, y que se alza en representante de su *yo* plural y múltiple, un *yo* abigarrado¹⁹, símbolo de la post-modernidad.

UNA VISIÓN BATAILLIANA DEL EROTISMO

La época contemporánea está marcada por una espectacular profusión de imágenes o producciones de carácter sexual. A simple vista, se podría asimilar esta multiplicación frenética de elementos o temáticas de naturaleza sexual con la noción de erotismo. Sin embargo, la forma tan anárquica con la que hoy se está manifestando el sexo obliga a fijar distinciones y, precisamente, a no confundir el erotismo con todas aquellas manifestaciones sexuales que proliferan por doquier. En oposición a la tendencia actual

16 “*Queer* est au départ une insulte nord-américaine, qui vient nommer l’autre dans son étrangeté, sa bizarrerie” (Macary, 2006: 43).

17 “J’étais distante, étrangère, absente aux émois. À l’école primaire, je retrouverai cette sensation d’étrangeté avec tous” (Gassel, 2006: 44).

18 “Enfant, je me sentais étrangère” (Gassel, 2006: 10).

19 “En artiste, je m’enjoins d’être l’expression de ce moi bigarré” (Gassel, 2005: 44).

a las amalgamas fáciles, es necesario, ahora más que nunca, restringir con exigencia el ámbito del erotismo. En este comienzo del siglo XXI, Georges Bataille sigue siendo la referencia ineludible para analizar la noción de erotismo y circunscribir su verdadera esencia; este filósofo fue el primero en conceder al erotismo la dignidad de objeto de estudio en su ensayo canónico *L'Érotisme*, una obra que se ha convertido, por la fuerza del tiempo, en la tesis testamentaria sobre esta cuestión.

La obra de Nathalie Gassel recoge los principales rasgos constitutivos del erotismo tal y como lo define Georges Bataille. La escritora plasma en sus textos la visión de lo erótico como espacio por excelencia de la prohibición y de la trasgresión²⁰ y los actos sexuales en sus relatos están motivados por el profundo espíritu de trasgresión que anima a sus protagonistas a invertir los géneros. Más allá de este juego entre la prohibición y la trasgresión que caracteriza el erotismo, seduce la tesis que defiende Georges Bataille del erotismo como expresión esencial de la vida interior del sujeto.

Así, en contraste con la visión actual que tendería a hacer de él un signo exterior, Georges Bataille define el erotismo como experiencia fundamentalmente interior de la vida humana: “L'érotisme est l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme” (Bataille, 1957: 35). En *Variations sur l'érotisme*, Guy Scarpetta retoma la tesis del filósofo cuando, a su vez, afirma: “Accéder à la conscience de soi, pour l'érotisme, c'est toucher, en effet, à une véritable expérience intérieure” (Scarpetta, 2004: 14). La obra de Nathalie Gassel se inscribe en la línea de estas tesis, para ella el erotismo se sitúa en la dimensión más honda del ser, en este espacio intrínseco e invisible, y profundamente complejo, en el cual se expresan los deseos. La acuidad con la que la voz femenina de sus relatos siente dentro de sí los movimientos propios de la pasión da fe de ello. Las sensaciones de vértigo de los sentidos, de extravío y de turbación son las expresiones más patentes con las que se ilustran los desgarros eróticos. El lenguaje subjetivo al que recurre Nathalie Gassel para enfocar la intimidad del *yo* orienta, obligatoriamente, hacia la dimensión interior del ser donde tienen lugar las intensas conmociones propias del erotismo.

En su obra teórica, Georges Bataille sostiene: “l'érotisme est médité” (Bataille, 1957: 89). El filósofo demuestra que el erotismo está relacionado con la conciencia de sí en la medida en la que suscita un cuestionamiento, despierta el pensamiento y exige una capacidad de razonamiento. En *Variations sur l'érotisme*, Guy Scarpetta inscribe su argumentación en la línea esbozada por el autor de *L'Érotisme* cuando escribe: “L'érotisme, d'évidence, n'atteint à la « conscience de soi » qu'à être pensé (ou plutôt à faire effraction dans la pensée) – et cela ne saurait se réduire non plus à un étalage de confessions” (Scarpetta, 2004: 17). La obra de Nathalie Gassel nos sitúa muy lejos

20 En esta perspectiva, Bataille sostiene: “Le jeu alternatif de l'interdit et de la transgression est le plus clair dans l'érotisme” y “le domaine de l'érotisme est celui de la transgression de ces interdits. Le désir de l'érotisme est le désir qui triomphe de l'interdit” (Bataille, 1957: 79 y 283).

de una mera confesión sexual puesto que en ella la autora se esmera en pensar sus experiencias eróticas y las estructuras tan complejas que adoptan sus textos muestran la exigencia de análisis que dirige su trabajo. La prodigiosa fuerza erótica que encierra *Stratégie d'une passion* se debe así al aparente juego epistolar que tejen los dos protagonistas, que en ningún momento de la narración llegarán a encontrarse, y que sirve de pretexto a Nathalie Gassel para discurrir en torno al fenómeno erótico, a través de las elucubraciones, las tergiversaciones y las ingeniosas estrategias que animan al *yo* de una narradora habitada por el deseo. La escritora sugiere que la expresión del deseo erótico es indisociable del pensamiento, las inclinaciones de sus personajes o las prácticas sexuales que describe en sus relatos están analizadas, razonadas y articuladas a un discurso profundamente reflexivo, por eso mismo se ha de considerar a Nathalie Gassel como una escritora fundamentalmente erótica.

La violencia es otro elemento definitorio del erotismo según Georges Bataille: “Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence” (Bataille, 1957: 23). El filósofo demuestra que el erotismo provoca emociones violentas, desequilibrios extremos y desórdenes inéditos. La violencia del deseo sexual que se adueña de las narradoras de Nathalie Gassel se manifiesta con una fuerza vehemente, a través de los estados de perturbación y desasosiego agudos que atraviesan y a menudo se trata de estados causados por la ausencia de cuerpos al alcance de su mano para aplacar sus pulsiones sexuales, así una de ellas llega a confesar: “être dans un état d'excitation sexuelle tel qu'il est difficile et pénible de ne commettre aucun viol” (Gassel, 2005: 64). La violencia inherente del erotismo hace intervenir otro rasgo constitutivo de esta noción, la muerte.

L'Érotisme se abre con esta tesis capital de Georges Bataille: “De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort” (Bataille, 1957: 17). Al igual que los personajes de Georges Bataille, las narradoras de Nathalie Gassel saben que la muerte es el horizonte inconsciente hacia el que tienden cuando se entregan al erotismo. Además, la escritora retoma esta idea de Bataille según la cual el erotismo se caracteriza por la destrucción del otro: “Si l'objet du désir est là c'est pour être détruit [...] Si l'objet du désir érotique est détruit c'est dans la mesure où il cesse d'apparaître irréductible comme objet, ou l'unité de son être et son être en conséquence sont mis en jeu” (Bataille, 1987: 635). Nathalie Gassel también concibe el erotismo como un sacrificio, sus narradoras son mujeres que exigen la sumisión absoluta del otro en el acto erótico y que muestran arrebatos cuya violencia no conoce límites. Su erotismo se expresa en una lengua erógena que deja lugar al lenguaje canibaslesco que da fe del apetito voraz y despiadado que anima a las narradoras. La muerte a la que conduce el erotismo recuerda al lector que, en el universo diegético que despliega la ficción, todos los abusos están permitidos.



En las obras de Nathalie Gassel, Eros y Tánatos están íntimamente unidos, de forma que el lirismo erótico se abra a la finitud humana. La visión del erotismo que se desprende de la obra de Nathalie Gassel es heredera, sin duda, del pensamiento sobre el erotismo de Georges Bataille, un autor cuyas tesis son necesarias para circunscribir la esencia trágica del erotismo y para redescubrir su significado más profundo. Las aportaciones del filósofo del erotismo son aún más imprescindibles a principios del siglo XXI, en un contexto que, por la lucrativa y banalizada erotización de lo cotidiano de la que es aficionada la época contemporánea, parece haber olvidado que Eros es el Dios trágico por antonomasia.

LITERATURA ERÓTICA Y DISIDENCIAS

La obra de Nathalie Gassel dista profundamente de la literatura erótica de lengua francesa que se está concibiendo hoy. A partir de finales del siglo XX y de principios del XXI, se han ido multiplicando los textos catalogados como “eróticos”, muchos de ellos escritos por mujeres que narran las hazañas sexuales de protagonistas femeninas dotadas de un deseo sexual nunca saciado. Se trata a menudo de historias contadas en un tono frívolo y de las que se desprende un erotismo ligero, sinónimo de felicidad y de placer, un erotismo al que da vida el personaje de la *gourgandine*²¹ inventado por Françoise Rey, considerada en la literatura francesa contemporánea como “la grande dame de l'érotisme français”. Lejos de este tipo de erotismo solar²², Nathalie Gassel pone en escena un erotismo trágico, encarnado por narradoras que dan rienda a sus ensoñaciones eróticas más extravagantes para evadirse de la soledad más absoluta y de la frustración más deprimente en las que viven sumergidas.

Nathalie Gassel no pertenece a la que los críticos han designado como la “Génération sous X”, una generación de mujeres que ha desarrollado una nueva escritura femenina, caracterizada por la desaparición de los tabúes que concernían al sexo en la literatura, al pudor de las mujeres, a la prostitución o al incesto. El tipo de escritura que Nathalie Gassel despliega también difiere del estilo novelesco que prefieren adoptar las autoras que se dedican al género erótico. La escritura de Nathalie Gassel es fragmentada y su estilo cortado, como si su prosa estuviera impregnada de la energía turbulenta y brutal de su propio cuerpo. A veces, se trata de una escritura tan física que imita los espasmos sexuales y las cadencias eróticas, siempre bajo una forma inusual,

21 El personaje de la *gourgandine*, al que Françoise Rey dedica una de sus obras.

22 El erotismo solar se define en relación con la filosofía existencial del hedonismo ilustrada en *Le Souci des plaisirs. Construction d'une érotique solaire*, un ensayo en el que el filósofo Michel Onfray ahonda en su principio de “érotique solaire” y aboga en pro de una descristianización de la moral sexual para rehabilitar el cuerpo.

condicionada precisamente por este cuerpo inédito que lleva a Nathalie Gassel a practicar una escritura andrógina. La visión del *yo* erótico que la escritora propone en sus textos halla su origen y su significado en el cuerpo andrógino del que se ha dotado, en esta metamorfosis corporal que ha protagonizado y a partir de la cual despliega una escritura que trasciende el cuerpo erótico y subvierte el género para reinventar un *yo* femenino, lejos de todo lo ya imaginable.

El placer sexual no es una temática recurrente en el erotismo de Nathalie Gassel, a diferencia de otras escritoras contemporáneas, como Catherine Millet, quien revela, en el prólogo de *La Vie sexuelle de Catherine M.*, que la búsqueda del placer, eco de la de un tiempo perdido, es central en su vida. Nathalie Gassel antepone el deseo al placer de los sentidos, prefiere claramente el poder imperecedero del deseo y su naturaleza insaciable. No presenta en sus relatos eróticos a unos seres que se abandonan al placer carnal en busca de una satisfacción cualquiera o de un sosiego efímero sino que se esmera por encima de todo en plasmar el exceso de deseo que habita en ellos. El erotismo de las protagonistas de Nathalie Gassel se define precisamente por un fuerte deseo de desear, éste es el verdadero motor que anima sus actos.

El erotismo que se desprende de las obras de Nathalie Gassel tiene el significado de una búsqueda poética moderna. El dolor insoportable que causa la ausencia de cuerpo, la frustración erótica, la irremediable soledad y miseria sexual que conforman el telón de fondo de los relatos de la autora, ofrecen un reflejo de la realidad, prosaica y cruel, en la que se desenvuelve la mujer occidental. La escritura erótica que practica Nathalie Gassel es una escritura de la fantasía, que abre horizontes posibles y susceptibles de remediar a las soledades más atroces. Ciega el vacío experimentado por la ausencia de cuerpos y, gracias a la ficción que despliega, recrea a los seres deseados, los acerca al público lector y los hace palpables.

Al tratarse de un *yo* erótico que encuentra su razón de ser en la dominación del otro, la obra erótica de Nathalie Gassel desconcierta y perturba aún más porque no tiene igual en el actual panorama literario de lengua francesa, marcado por escasos relatos sadomasoquistas cuyo erotismo peca a menudo de insípido, ni en toda la historia de la literatura erótica de expresión francesa que han hecho viva maestros del género. Las escenas sadomasoquistas que describe Nathalie Gassel no retoman los esquemas clásicos del erotismo llamado negro que dominaba en los años setenta, un tipo de erotismo en el que la mujer aparecía como una víctima, tanto a través de las obras de autores como Bernard Noël, Alain Robbe-Grillet o Jacques Borel, como de autoras como Dominique Aury. Nathalie Gassel quebranta todas las convenciones cuando plasma nuevas relaciones de dominación erótica en la que reina la figura femenina. En la literatura erótica de lengua francesa, existen pocos ejemplos como el de Nathalie Gassel, cuya obra se puede leer como un tratado del poder sexual de una mujer que se

comporta en su vida sexual tanto como un hombre como una mujer para experimentar goces ambiguos.

No se puede hablar de erotismo sin hablar de pornografía. Toda obra literaria es, accesoriamente, pornográfica, como la de Nathalie Gassel que encierra, a veces, una pornografía transgresora. En relación con este tema, cabe añadir que Nathalie Gassel confiere a sus libros un poder pornográfico muy fuerte, ya que los concibe como si fueran cuerpos ajenos que cobran vida, seres vivos que han de seducir al lector, de aguzar su deseo y de provocar en él emociones síquicas y físicas muy intensas, que es lo propio de la pornografía. Así explica la autora esta relación de índole carnal que aspira tejer con su lector:

Le livre devait devenir un corps extérieur qui accroît l'existence et suscite des émotions physiques et psychiques. Un grimoire. Des morceaux pris dans le vif de la chair montaient vers une connaissance active. Les mots véhiculés nécessitaient d'engendrer des réactions. Le livre commandait de susciter le désir, de séduire tel un être. Il devait advenir une relation d'amour, c'était cela, faire l'amour à tous... (Gassel, 2005: 19).

La pornografía se distingue por provocar el deseo sexual, así lo recalca Gilles Mayné: "la pornographie, généralement définie comme l'éveil *calculé* du désir sexuel" (Mayné, 2001: 12). Asimismo, en *Le discours pornographique*, Marie-Anne Paveau considera que el efecto de estimulación sexual es el elemento capital que permite identificar la pornografía: "*Effets*, c'est sans doute le mot clé qui la définit le mieux, si l'on s'écarte des visions normatives et évaluatives" (Paveau, 2014: 23). Por lo tanto, la obra fundamentalmente erótica de Nathalie Gassel también puede ser pornográfica.

Lina Franco escribe: "Ily a dans le scandale de l'érotisme un refus de l'assujettissement" (Franco, 2004: 132). Nathalie Gassel ha entendido la desobediencia a la que incita el erotismo, ella quien ha hecho de su cuerpo andrógino el símbolo de su sublevación. Su permanente indocilidad y su espíritu no conformista la han llevado a infringir las órdenes de la infancia, a romper con las tradiciones y los códigos existentes y a retar las convenciones y la ley de la moral. Las protagonistas a las que da vida no se someten a ninguna autoridad ni moral, sólo claman su singularidad y exaltan la fuerza exacerbada de su deseo en una lengua erógena original. Desvelando lo más profundo de su intimidad, la parte más secreta de su ser, las voces femeninas de Nathalie Gassel se adentran en sus entrañas más oscuras para revelar los entresijos de su *yo* erótico y llevarlo a su punto más extremo, a un lugar radicalmente *autre*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bataille, G., *L'Érotisme*, París, Éditions de Minuit, 1957.
- Bataille, G., *Œuvres complètes*, Tomo X, París, Gallimard, 1987.
- Bourcier, M-H., "Queer Move/ments", *Mouvements*, 20 (2002), pp. 37-43, <<https://www.cairn.info/revue-mouvements-2002-2-page-37.htm>>.
- Cardon, P., "Post-queer : pour une « approche trans-genre »", *Diogène*, 225 (2009), pp. 172-188, <<https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-p-172.htm>>.
- Franco, L., *Georges Bataille. Le corps fictionnel*, París, L'Harmattan, 2004.
- Gassel, N., *Éros androgyne*, París, Le Cercle poche, 2001.
- Gassel, N., *Musculatures*, París, Le Cercle, 2001.
- Gassel, N., *Stratégie d'une passion*, Avin/Hannut, Éditions Luce Wilquin, 2004.
- Gassel, N., *Construction d'un corps pornographique*, Bruselas, Cercle d'art, 2005.
- Gassel, N., *Des années d'insignifiance*, Avin/Hannut, Éditions Luce Wilquin, 2006.
- Gassel, N., *Récit plastique*, Lieja, Éditions Le Somnambule équivoque, 2008.
- Gassel N., *Abattement*, Bruselas, Éditions Maelström, 2009.
- Gassel N., *Ardeur et vacuité*, Lieja, Éditions Le Somnambule équivoque, 2012.
- Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- Macary, P., "Le mouvement « queer » : des sexualités mutantes ?", *Psychanalyse*, 7 (2006), pp. 43-52, <<https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2006-3-page-43.htm>>
- Mayné, G., *Pornographie, violence obscène, érotisme*, París, Descartes & Cie, 2001.
- Millet, C., *La Vie sexuelle de Catherine M.*, París, Éditions du Seuil, 2001.
- Murat, L., *La loi du genre*, París, Fayard, 2006.
- Onfray, M., *Le Souci des plaisirs. Construction d'une érotique solaire*, París, Flammarion, 2008.
- Paveau, M-A., *Le Discours pornographique*, París, La Musardine, 2014.
- Preciado, B., "Multitudes queer", *Multitudes*, 12 (2003), pp. 17-25, <<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-17.htm>>
- Rey, F., *La Gourgardine*, París, Albin Michel, 2002.
- Scarpetta, G., *Variations sur l'érotisme*, París, Descartes & Cie, 2004.

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”/“trovador”, 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 Dichterrinnen*, 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 cosirier*, 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 Porcairagues, 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 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. También del mismo: “À propos d’Azalais de Porcairagues”, *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 Castelnuu, 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, “enseignada” en el caso de Azalais, Lombarda y Tibors, y “mou enseignada” 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-Corrales, 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 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.
- 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.

FRAGMENTOS DE VIDA: LA PROSA DE ADA NEGRI

FRAGMENTS OF LIFE: THE PROSE OF ADA NEGRI

Antonella Cagnolati
Università Degli Studi di Foggia

RESUMEN:

Las huellas del género autobiográfico proliferan de forma abundante en las obras que intentan reflexionar con una mirada nueva sobre los acontecimientos relacionados con las vidas de las mujeres: entre los años ochenta del siglo XIX y los años veinte del siglo XX en Italia son numerosos los testimonios que intentan legitimar las alternativas, a veces en contra de la tendencia, respecto al habitus compartido y aceptado por la moral burguesa y las normas comportamentales que la hipocresía social predica como valores sobre los cuales marcar la existencia. Ada Negri acampa en este fértil movimiento, como una hábil y aguda observadora de la existencia de las mujeres: se coloca, sin duda, del lado de las mujeres que sufren, las escudriña y pone de manifiesto la vileza de los comportamientos sociales que imponen atenerse rigurosamente a normas comportamentales determinadas e impuestas por la cruel maldad del patriarcado.

PALABRAS CLAVES:

género autobiográfico; literatura; escrituras de mujeres; emancipación de las mujeres

ABSTRACT:

The traces of the autobiographical genre proliferate abundantly in literary works that try to reflect with a new vision on the events related to the lives of women. Between the 80s of the XIX century and the 20s of the XX century in Italy there are numerous testimonies who try to legitimize alternatives against the tendency, and the habitus shared and accepted by bourgeois morality and the behavioral norms that social hypocrisy preaches as values on which to build the existence. Ada Negri stands in this fertile movement, as a skilled and keen observer of the existence of women: she places herself, without doubt, on the side of the suffering women; she scrutinizes them and reveals the vileness of the social behaviors that impose rigorously to adhere to strict norms determined and imposed by the cruel evil of patriarchy.

KEY WORD:

autobiographical genre; literature; women's writings; emancipation of women.



AUSENCIAS Y PRESENCIAS

Un triste velo cela todavía – a través de la negativa estrategia del olvido –, la obra de muchas escritoras que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se aventuraron en el mundo paradigmáticamente masculino de la literatura, abordando temas de considerable importancia con una mirada aguda y mordaz para individuar la injusticia, enfatizar las disparidades, analizar las parcialidades que atenazaban la joven sociedad italiana al día siguiente de la Unidad.

Aunque hay muchos investigadores¹ que han colocado bajo un concreto punto de vista de género a las autoras italianas de finales del siglo XIX y XX, ignoradas estas durante largas décadas, todavía queda mucho por hacer. Cuando se presentan y se analizan personalidades tan diferentes como la de Ada Negri, Anna Zuccari, Maria Antonietta Torriani, Evelina Cattermole, Grazia Mancini, Maria Majocchi Plattis, Clelia Pellicano o Anna Franchi, todas ellas autoras que desempeñaron un papel destacado en la literatura italiana de la época no solo por la amplitud de su producción y la calidad indiscutible de sus escritos, sino también porque denunciaron la subalternidad de la condición femenina, a menudo acentuada intencionalmente a través de fuertes tonos de rebelión, lo que se pretende es invitar al público a releer estas obras proponiendo claves de lectura inusuales, y tratar de suscitar interés para tutelar la memoria de artistas canceladas, para devolver a los lectores creaciones injustamente olvidadas, políticamente condenadas al ostracismo, mal o nunca distribuidas regularmente y asegurar que esos trabajos, llenos de enseñanzas educativas y formativas, a menudo subestimados en su autenticidad, se divulguen hoy en día. Además, releendo y analizando sus obras, no solo se devuelve a la historia de la literatura italiana su ‘mitad oscura’, sino también se recupera una parte de categorías fundamentales para interpretar el pasado histórico, literario y folclórico de la sociedad transalpina en los albores de la modernización.

«El manuscrito de mi vida»: es con esta expresión que Sibilla Aleramo (Aleramo 1907) pone nombre a su libro *Una mujer*, en el que vuelca todo sobre sí misma, dolores y sufrimientos, derrotas y deseo de resurgir. Estas palabras describen perfectamente la controvertida relación entre mujeres y escritura, una relación cuanto menos heterogénea, donde resulta necesario rastrear las causas, explorar los engorrosos orígenes y señalar la brusca aceleración.

Ya conocedores del valor y del volumen de escritos redactados por “plumas femeninas”, podemos aventurarnos a un examen meticulado que diseñe un fresco

1 Permítanme que les aconseje el proyecto *Ausencias*, coordinado y dirigido por la profesora Mercedes Arriaga, en el que trabajan desde hace muchos años los miembros del grupo de investigación *Escritoras y escrituras*. También me gustaría destacar la importante labor realizada por profesoras italianas como Patrizia Zambon y Marina Zancan, así como por editoras como Luciana Tufani.

de colores vivos para retratar el panorama de las obras que pretenden llevar a cabo una narración sobre una misma, sobre la propia experiencia, con el fin de explorar las huellas de su creación – a veces silenciosas y sumisas, otras veces proclamadas al mundo entero – e investigar en profundidad lo doloroso y difícil que es la acción de poner una pluma sobre el papel.

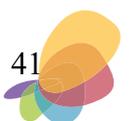
Sin duda, la escritura femenina nos remonta al eco de la voz de las mujeres: sin embargo, hay que concienciarse de que no sólo es necesario dominar perfectamente los complejos instrumentos indispensables de la producción artística, sino poseer la valentía de aventurarse en un universo que se percibe como una conformación proclive a paradigmas masculinos, y por ello difícilmente accesible a las mujeres.

Esta convicción conlleva, por un lado, la elección del tipo de género literario – casi siempre diarios, memorias, autobiografías –, por otro lado, nos demuestra la importante presencia del *sí misma*, cuyas huellas se ponen de manifiesto incluso cuando ellas mismas hacen la narración de *otra cosa*. Este es el caso de muchas mujeres que están representadas en los ensayos que siguen, donde la voluntad de narrar sobre sí mismas supera el rígido límite del dolor y provoca que la palabra se convierta en rescate, rebelión, o bien en un caluroso refugio donde alienarse.

Por otro lado, se observa una perspectiva distinta: la palabra transcrita sobre el papel muchas veces se alza con la intención de cambiar el mundo, desde una perspectiva de revuelta social, o bien fluye en paralelo con la voluntad de un resurgimiento personal, desde una dimensión más íntima, que se concreta en cerrar una fase de la propia existencia y planear una distinta, antitética, a través de una rebelión abierta.

La difícil relación con la palabra se pone de manifiesto como acción necesaria, pero no suficiente: la finalidad que nos proponemos es ir más allá de las líneas, con el fin de analizar el *bíos* de quien hace la narración y comprender el tortuoso camino que conduce a la reconstrucción de las etapas básicas de la compleja conformación de una identidad: por lo tanto, resulta necesario ponerse unas gafas distintas – permítaseme la metáfora –, tales que puedan garantizarnos una óptica de la biografía y de la formación de las mujeres como un binomio inseparable e inevitable, si deseamos sacar a la luz los delicados mecanismos por los que unos fragmentos esparcidos – como piezas indistintas de un mosaico – pueden ofrecernos contornos precisos y detallados de un diseño invisible si se indaga sin un marco de investigación científica y atendible.

Las mujeres han descrito fielmente en sus escritos desde minuciosas impresiones sobre hechos banales hasta acontecimientos de la época y el impacto psíquico que estos fenómenos tenían en el acervo de su conciencia: todos los elementos, bien de carácter público, bien de ámbito privado, se interiorizaban y se meditaban mucho, un hecho objeto de crítica o de juicio, en el ansiado deseo de conformar un sí mismas,



erigir modelos de comportamiento que se pudieran homologar respecto a los códigos hegemónicos en la cultura de la época o bien, al contrario, destruir atávicas certezas y lanzarse a nuevos mundos, hacia experiencias inusitadas y aventureras. Estas dos opciones divergentes a veces parece que se identifican bien sobre la página: a pesar de la discreción, la máscara con la que se esconden sus deseos, el lenguaje y la tensión que se intuye en la narración se nos desvelan proyectos de identidad, en armonía con el *Zeitgeist* imperante o en abierta ruptura con todo el universo, y la escritura desde esta óptica se convierte en un admirable instrumento de emancipación. Hay que destacar cómo la escritura llega a veces solamente al final de una tortuosa trayectoria con el objeto de rendir cuentas sobre sí mismas, de comunicar a otras mujeres la cantidad de energía, los sueños, la idea de proyecto de la que se ha partido. En otras ocasiones, cuando el deseo de *reconocerse* ha hecho saltar las atávicas categorías, la palabra sobre el papel acompaña, simplifica y aclara la complejidad de los impulsos a los cuales somete al Yo el incesante esfuerzo de conformación de la identidad.

PALABRAS SIN VOZ

Entendido al principio como un género literario periférico y marginal, la autobiografía entra de forma silenciosa y umbrátil en el vasto magma de la literatura que vamos a definir “femenina” a partir de la mitad del siglo XIX, cuando un número cada vez mayor de mujeres se asoma, aunque colocándose sobre múltiples y distintos niveles, al variado universo de las palabras sobre papel². Entre comportamientos de dicotomía que se califican por su personificarse, oscilando entre un progresivo paso tímido y cauteloso y un tono fuertemente asertivo y valiente, las vidas de las mujeres adquieren luz y color en su devenir, testimonios reales de un modelo existencial que está cambiando de forma, en virtud de la metamorfosis bastante sorprendente que marca la sociedad italiana durante el paso de los dos siglos, especialmente al inicio del “siglo breve” (Hobsbawm 1995), caracterizado por una notable presencia de mujeres en varios ámbitos culturales y económicos.

Por fin, legitimada la amplia proliferación de actividad en el ámbito del papel impreso y de la editorial a partir de empresas con suerte de pioneros tales como Angelo De Gubernatis (1840-1913), Edoardo Scarfoglio (1860-1917), Emilio Treves (1834-1916), el proliferar de portadas periodísticas (Castronovo 1976) en varias ciudades italianas y el hambre de noticias manifestado por un público ansioso de escándalos, crónicas de la buena vida y series, además de la urgencia de plasmar la opinión pública con fines políticos o propagandísticos, exigían la aportación de una mano de obra intelectual que en estos momentos se encontraba en mujeres jóvenes, quienes, ansiosas de probar

2 Sobre un fenómeno tan vasto que atañe no sólo a escritoras profesionales, sino también – aunque numericamente minoritarias – a mujeres de media cultura y proveniencia socio-económica pequeño burguesa, vease Cagnolati, Covato 2016.

el escalofrío de vivir experiencias poco comunes en un ámbito hasta ahora totalmente de espaldas a su presencia, prestaban su voz a las nuevas y numerosas secciones que aparecían en los periódicos más difusos de la época, como *Il Mattino* e *Il Corriere di Roma*, donde resaltaba, de forma intensa, el *pathos* narrativo de Matilde Serao (1856-1927), *Il Fanfulla della Domenica*, que presumía de las firmas de Grazia Deledda (1871-1936), Emma Perodi (1850-1918) y Eugenia Codronchi Argeli (*alias* Sfinge, 1865- 1934), además del tan difuso *Cordelia*, cuyo numen protector fue primero Ida Baccini (1850-1911), seguida después por Jolanda (Maria Maiocchi Plattis, 1864-1917) y Rina Maria Pierazzi (*alias* Lina Maris Merlo, 1873-1962).

Bien pronto los confines de esta cartografía epidémica se fueron expandiendo: a partir de un pequeño grupo reducido de heroínas se multiplicaron las escritoras presentes en las columnas y en las reseñas, que inclinaron sus narraciones hacia una mirada eficaz sobre perspectiva de género, llevando al ámbito del periodismo nuevas exigencias que derivaban del movimiento que se producía en el universo femenino a comienzos de 1900, prestando atención a las sirenas disuasorias del movimiento de emancipación que iban entonando canciones cuyas palabras claves eran libertad, derechos, trabajo, igualdad³. Así pues, nacieron portadas de otra estampa y caracterización, como *La Donna* (Pisa 1983), *L'Alleanza* (Cagnolati, Pironi 2006), sólo por citar las más importantes, mientras que en el frente socialista se daba vida a *La difesa delle lavoratrici* (Ermini 2005). A estas experiencias, fundamentalmente formativas que sirvieron para concienciar a las escritoras de saber dominar mejor su profesión, aunque en un contexto escabrosamente patriarcal y misógino que a veces las relegaba a los márgenes de las secciones “para mujeres”, se fue acercando en paralelo la perspectiva de la narrativa, tremendamente reveladora de sus vivencias, o bien reflexiva, con un fondo de contornos intencionalmente oscurecidos y esquivos, sobre las vidas de las demás, de quienes pasaban de forma tangencial y cercana al lado de historias de marginación, de desencanto y de brutal violencia en todas sus formas y matices dramáticos. Dar la palabra a este colectivo sumergido se demostró el objetivo prioritario y la misión ética de la generación que empezó a poner la pluma sobre el papel para gritar el horror de las injusticias perpetradas contra la mitad del mundo, con un alfabeto distinto, cargado de fuerza y enérgica positividad (Lilli 1976: 253-311).

EL SUFRIMIENTO DE LA MUJERES EN LA PROSA DE ADA NEGRI

Las huellas del género autobiográfico proliferan de forma abundante en las obras que intentan reflexionar con una mirada nueva sobre los acontecimientos relacionados con las vidas de las mujeres: prueba de ello es que entre los años ochenta del siglo

3 Pioneras en ese ámbito son las investigaciones llevadas a cabo por Annarita Buttafuoco, Simonetta Soldani, Gisella Bochicchio y Rosanna De Longis.



XIX y los años veinte del siglo XX en Italia son numerosos los testimonios que intentan legitimar las alternativas, a veces en contra de la tendencia, respecto al *habitus* compartido y aceptado por la moral burguesa y las normas comportamentales que la hipocresía social predica como valores sobre los cuales marcar la existencia. Como bien sabemos, el punto sin retorno del camino plagado de obstáculos de una denuncia de la manipulación y coerción sofocantes es la novela de Sibilla Aleramo, *Una mujer*, cuya escandalosa deformidad genera revuelo, vergüenza y desestabilización por su testimonio de “crónica” que retrata un despertar, una revuelta que sienta un precedente ineludible para la generación de escritoras contemporáneas, tanto para criticarlo, como para venerarlo.

La mirada de algunas de entre las más sensibles autoras se afina, se hace más incisiva y analítica al querer sondear, sin piedad, el mundo sumergido de los sufrimientos infligidos a las mujeres: surgen retratos de mujeres en las páginas de novelas e historias leídas con avidez, que se convierten en *best sellers* e invaden las mentes y el corazón de las jóvenes lectoras.

Ada Negri acampa en este fértil movimiento, como una hábil y aguda observadora del fenómeno que golpea, con fuerza inusitada, la existencia de las mujeres: se coloca, sin duda, del lado de las mujeres que sufren, las escudriña y pone de manifiesto la vileza de los comportamientos sociales que imponen, a la mitad del universo, atenerse rigurosamente a normas comportamentales determinadas e impuestas por la cruel maldad del patriarcado (Gambaro 2010).

Desde el principio *Las solitarias*⁴ ofrecen la clave de la lectura de cada relato, con el fin de encuadrarlas en la postura concreta de la autora. En el epígrafe que introduce el volumen se lee: «ninguna de las figuras de mujer esculpidas o trazadas me es indiferente» (Negri 2013: 15). Por tanto, se manifiesta claramente el objetivo principal de la prosa: al pasar del registro periodístico a las historias contadas (ficticias o modificadas), Ada Negri adopta una opción de ámbito, íntegra e irreversible. Las mujeres sufren a lo largo del duro camino de su existencia, afrontan amargas desilusiones y tristes desencantos: sin embargo, nadie ha contado estos acontecimientos *desde dentro* iluminando la confrontación que puntualmente se verifica entre los deseos y los sueños contrapuestos a una cruda realidad, que aplasta y aniquila cualquier ilusión: amor, felicidad, trabajo, carrera. Las protagonistas femeninas de los relatos siempre son “perdedoras”: a veces, se rinden y sufren, en silencio y extenuadas, los golpes asestados a su cuerpo y a su alma, otras veces, reaccionan con la locura y con la muerte (Folli 2000: 111-171).

El mensaje distintivo que tienen en común los distintos relatos es, como bien nos recuerda el título, la soledad: las mujeres están solas y no poseen aún la fuerza

4 Entre las obras de Ada Negri analizaré el volumen de relatos *Le solitarie* (Milano, Castoldi, 1917) utilizando la edición publicada por Dakota Press en 2013.

psíquica para enfrentarse a un destino que las aniquila en sus variadas y múltiples formas que van desde la negación del amor, a la incompreensión frente al otro sexo y a las desilusiones sufridas en el ámbito del trabajo, que se muestra, cada vez más, como una forma nueva y tiránica de coerción y explotación (Stagnitti 2015). No se hace nada para prestar ayuda, nadie pronuncia palabras de solidaridad y hasta el pesimismo que se desprende de la colección completa se hace tan implacable que induce a reflexionar. ¿Cuánto sufrimiento han soportado heroicamente las mujeres para conseguir reconocer su derecho a ser consideradas plenamente como personas?

La prosa sagaz de Ada Negri se inclina hacia los acontecimientos con una mirada cargada de simpatía, una especie de fraternidad empática que permite a la autora registrar el devaneo de los hechos con una expresión de crónica, dejando al lector y a la lectora la responsabilidad de adoptar un juicio sobre lo planteado, de manera íntegra y simple, en una línea que no da lugar a divisiones sentimentales. Las figuras de las mujeres se esculpen con pocas y con determinadas pinceladas, se retratan los detalles que cristalizan su identidad; los acontecimientos parecen contados en su desarrollo, sin *flash back* o suplemento, porque ralentizaría el clímax que conduce inexorablemente a la tragedia. Negri se mira en el espejo de los rostros, se refleja en los fragmentos de la vida, se inclina humildemente sobre el final: ninguna divagación, ninguna *pietas* explícita, sólo el deseo de contar y compartir con las lectoras el conocimiento de una realidad sumergida que es común a todas, sin distinción de clases ni de pertenencia⁵.

EL ABRAZO MORTAL DE LA FÁBRICA

Sin duda, Negri se posiciona en la fértil corriente de análisis de la compleja realidad social que estaba transformando los ritmos y los rituales del pasado: *in primis* el fruto de la modernidad que infundía la fábrica, a veces retratada bien como un numen protector que induce a reflexionar sobre los modelos comportamentales – aún sin hacerlo del todo – bien como un lugar de total sumisión y deshumanización⁶. Es frecuente la dinámica existente en los relatos que se focaliza en la relación máquinas-individuo: véase al respecto la historia de Feliciano en *El lugar de los viejos*, donde toda la existencia de la protagonista discurre dentro de la fábrica que representa no sólo el salario que puede garantizar una supervivencia mínima, sino la nueva sensación de dignidad de la trabajadora. Las reivindicaciones del socialismo todavía están lejos de este microcosmos, más bien se ven con una muda sospecha y con desconfianza hacia

5 Sobre tales aspectos se vean las agudas observaciones de Arslan (1998 :38-51).

6 La nueva dimensión del trabajo de las mujeres en la fábrica la afronta Bruno Sperani (*alias* Beatrice Speraz) en *La fabbrica* (Milano, Aliprandi, 1894); *Nell'ingranaggio* (Milano, Sonzogno, 1885), y *Numeri e sogni* (Milano, Giuseppe Galli, 1887).



aquellas palabras de orden que ya empezaban a hacerse eco entre los trabajadores más jóvenes y rebeldes: huelga, sindicato, aumentos salariales⁷.

La simbiosis entre mujeres y engranaje parece perfecta:

La mujer se había asimilado al ritmo y a la calidad de su fatiga diaria de manera insensible. Era como si se fuera y viniera con las espoletas de acero: como si armonizara las pulsaciones del corazón y del pulso con los de los lizos, los brancales, las palancas y esos pequeños y silenciosos brazos de la máquina que parecen muñones, con gesto trágicamente preciso. Ya no podía imaginar su vida sin el rotar de grandes correas sobre las prendas, el polvo de la lana y olor de aceite rancio en la garganta (Negri 2013: 20).

La fábrica como *monstrum* tiene su papel y se la observa desde tantos puntos de vista que devuelve al lector sensaciones ambivalentes. En su escueta descripción se perfila como un edificio solemne, que no sólo domina la ciudad, sino que impone el ritmo de la existencia a millares de personas que aceptan la nueva servidumbre, imaginando que se liberaban de la miseria y del hambre que afectaba a los campos (Negri 2013: 42). Desde las primeras descripciones que se focalizan en el aspecto exterior, la fábrica se eleva a divinidad totalizadora: se atisban chimeneas desde lejos, hasta donde el ojo puede abarcar; el pueblo parece configurarse como un simple apéndice-dormitorio que no presenta signos de vida social ni de relaciones, la carretera se llama “la montada” para destacar la fatiga física necesaria para llegar hasta el puesto de trabajo. Por tanto, un elemento alienígena, extraño, hecho de ladrillos y de hierro (¡cómo no acordarse de Coketown de Charles Dickens!), se acepta servilmente como un hecho evidente, una parte del nuevo paisaje que lo transforma todo, los campos, los ríos, las vidas, los seres humanos... un *locus horridus* que cambia inexorablemente la naturaleza y la convierte en un elemento para explotar, violar, ensuciar. Prueba emblemática de esta suciedad parece el *incipit* de *La promesa*:

Se sentaban los dos en oblicuo, en los sacos de trapo apilados contra la pared de la tintorería [...]. Andrajos mugrientos, harapos filamentosos de todo tipo de color rebosaban de olor y de los jirones de los sacos. Un asfixiante olor de polvo emanaba de ellos; un acre olor de ácidos procedía de la tintorería (Negri 2013: 40).

Sin embargo, los ojos y las palabras de la autora no se alejan de un comportamiento fuertemente crítico y juzgador: lo “nuevo”, que avanza tan rápidamente y que transforma todo a su paso, no sólo está reconfigurando la arquitectura del paisaje entorno a sí mismo, sino que está cambiando las relaciones humanas que dejan huella sólo y exclusivamente en el valor de la persona en términos de fuerza-trabajo, a quien corresponde únicamente una mera cifra de dinero. Lo absurdo de la drástica y manifiesta

7 «¡Los compañeros socialistas! Sí. Comicios, magistrados, propaganda, manifestaciones, huelgas, mover cielo y tierra, un mar de gestos y de charlas: finalmente, para conseguir ganar dos o tres liras más al día. Sí. Yo también, por un momento, he pensado en hacerme socialista. Pero ¿qué se obtiene? ¿Qué significa dos o tres liras más al día? ¡Pobres desgraciados, toda la vida lo mismo!» (Negri 2013: 41).

división entre la clase social de los “dueños” y la inmensa plebe dentro de la fábrica se convierte en polémica y adopta tonos reivindicativos: a partir de las descripciones que sacan a la luz la fatiga en el trabajo, el desgaste de energía y del cuerpo, Ada Negri, incansablemente, resalta la deshumanización que afecta a los obreros y que excava un muro infranqueable entre el que tiene dinero por dirigir la fábrica y el que vende sus brazos. No se puede fingir que se pueda aliviar la amarga realidad: la esclavitud ha cambiado de forma y de aspecto, pero no ha eliminado las manifestaciones opresoras, las cuales se han reforzado y colocan a los individuos a merced de un capitalismo despreciable y dispuesto a todo.

La rebelión contra un destino tal puede reducirse a una sola variable: el estudio para conformarse una vida distinta. Es emblemático a este respecto el acontecimiento contado en la novela *El dinero*: a la protagonista Veronetta, el espejo y el otro yo de nuestra autora, se le reserva una existencia ya hendida en su estatus social de huérfana de padre e hija de una madre trabajadora, a través del amor que nutre hacia la literatura y el mundo de la fantasía.

Cuando la madre es víctima de un accidente en la fábrica, muere y la deja definitivamente sola, la contratan por puro espíritu de caridad como dactilógrafa en la oficina de dicha fábrica: aquí descubre la carencia de relaciones humanas, la brutalidad de la seducción sexual por parte del director rico y la crueldad. Esta dura realidad la impulsa, de manera prepotente, a rebelarse: retoma la escritura de sus adolescentes figuras fantásticas y se convierte en una mujer de éxito, encontrando al final de la historia la felicidad, en una sincera relación de amor y de profundo aprecio recíproco.

En la estructura general de la colección de *Las solitarias* tiene su significado la introducción, con un acontecimiento de extremada resignación que encarna Feliciano, muy próxima a los temas autobiográficos de la prosa de Negri, y el cierre, que recae sobre el personaje de Veronetta, rebelde, feliz y serena. La moraleja que se puede extraer no parece representar una norma para extenderla universalmente, sino que más bien parece indicar una de las muchas vías de fuga, descubierta a través de una fuerza de voluntad inusitada y al precio de arrojarse sobre lo desconocido. Sin embargo, en el origen del género, *El dinero* representa un *exemplum* que en la Italia de la época otras mujeres iban persiguiendo, volviendo a poner una confianza ilimitada en sus capacidades para afrontar el mundo, sirviéndose de instrumentos bien distintos respecto a la generación anterior. En qué dirección se podría desarrollar esta rebelión, la Historia lo explicará después, testimoniándolo ampliamente.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Aleramo, S., *Una mujer: novela*, Valencia, F. Semperey Compañia, [1907].



- Arslan, A., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerini, 1998.
- Baroni, G. (a cura di), *Ada Negri: parole e ritmo sgorgan per incanto*, Pisa, Giardini, 2007.
- Bochicchio, G., De Longis, R., *La stampa periodica femminile in Italia. Repertorio 1861-2009*, Roma, Biblink, 2010.
- Buttafuoco, A., "In servitù regine. Educazione ed emancipazione nella stampa politica femminile", in S. Soldani (a cura di), *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, F. Angeli, 1989, pp. 363-391.
- Buttafuoco, A., *Cronache femminili. Temi e momenti della stampa emancipazionista dall'Unità al Fascismo*, Arezzo, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici dell'Università degli Studi di Siena, 1988.
- Cagnolati, A., Covato, C. (a cura di), *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*, Sevilla, Benilde, 2016.
- Cagnolati, A., Pironi, T., *Cambiare gli occhi al mondo intero. Donne nuove ed educazione nella pagine de L'Alleanza (1906-1911)*, Milano, Unicopli, 2006.
- V. Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1976.
- Dedola, R., "Ada Negri", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 78, 2013, pp. 105-109.
- Ermini, T., «La difesa delle lavoratrici». Un giornale di lotta e di coscienza, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2005.
- Folli, A., *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane tra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000.
- Franchini, S., Soldani, S. (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, F. Angeli, 2004.
- Gambaro, E., *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto, 2010.
- Grilli, S., *Ada Negri: la vita e l'opera*, Milano, Gastaldi, 1953.
- Guida, P., *Ada Negri*, en *Letteratura femminile del Ventennio fascista*, Pensa MultiMedia, Lecce, 2000, pp. 129-188.
- Hobsbawm, E. J., *Il Secolo breve, 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Milano, Rizzoli, 1995.
- Lilli, L., *La stampa femminile*, en V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana*, Roma-Bari, Laterza, vol. IV, 1976, pp. 253-311.
- Magni, M., *L'opera di Ada Negri e la sua umanità*, Milano, Gastaldi, 1961.
- Negri, A., *Le solitarie*, Camerano (An), Dakota Press, 2013.
- Pea, M., *Ada Negri*, Milano, Mondadori, 1970.

- Pisa, B., *Venticinque anni di emancipazionismo femminile in Italia. Gualberta Alaide Beccari e la rivista "La donna" 1869-1890*, Roma, Quaderni FIAP, 1983.
- Pisano, L., *Donne del giornalismo italiano. Da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Alpi*, Milano, F. Angeli, 2004.
- Podenzani, N., *Il libro di Ada Negri*, Milano, Ceschina, 1969.
- Stagnitti, B. (a cura di), *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice fra Otto e Novecento*, Padova, Il Poligrafo, 2015.
- Zambon, P., *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.

DESTEJIENDO EL CANON LITERARIO DEL CUENTO DE HADAS: METANARRACIÓN Y LESBOEROTISMO EN CUENTOS Y FÁBULAS DE LOLA VAN GUARDIA DE ISABEL FRANC

UNWEAVING THE LITERARY CANON OF FAIRY TALES: METANARRATION AND LESBOEROTISM IN CUENTOS Y FABULAS DE LOLA VAN GUARDIA BY ISABEL FRANC

María García Puente

California State University San Bernardino

RESUMEN:

Este ensayo indaga en la aportación peninsular a la renovación del cuento de hadas literario en el siglo XXI y a su debate crítico a partir del análisis de la antología lésbica *Cuentos y Fábulas de Lola Van Guardia* (2008) de Isabel Franc. Esta revisión se presta a una interesante lectura metanarrativa sobre el potencial liberador de la reescritura y del (lesbo)erotismo femenino como armas para desestabilizar el orden patriarcal.

PALABRAS CLAVES:

reescritura, cuentos de hadas, metanarración, lesboerotismo.

ABSTRACT:

This essay examines the Spanish cultural contribution to the renovation of the literary fairy tale in the 21st century and the critical debate around this topic through the analysis of the lesbian anthology *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia* by Isabel Franc. This feminist revision can be read as a meta-fairy tale that stresses the liberating power of rewriting and lesboerotism against the patriarchal system.

KEY WORD:

rewriting, fairy tales, metanarration, lesboerotism.

I am all for putting new wine in old bottles,
especially if the pressure of the new wine makes the bottles explode
(Angela Carter, "Notes from the Front Line" 69)

Desde la conformación de su canon literario en el siglo XIX, el cuento de hadas europeo se tiende a conceptualizar como un sistema cerrado y estático, al que se le atribuye un supuesto valor atemporal y universal. Como advierte Jack Zipes, no obstante, la configuración del discurso clásico del cuento de hadas, cristalizado en un reducido conjunto de relatos firmados en su mayoría por Charles Perrault, los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen, es en realidad producto de los profundos cambios que acontecieron en el proceso civilizador europeo entre los siglos XVI y XIX (2012:10). En su calidad de manuales de conducta para niños, el repertorio clásico del género ha constituido durante siglos un potente instrumento de socialización destinado a divulgar entre el público lector los valores de la élite burguesa patriarcal y sus rígidas y conservadoras nociones sobre el género y la sexualidad. Por ello, no es casualidad que en "Sorties" (1975), Hélène Cixous se sirva precisamente de uno de los cuentos de hadas más populares, el de "La Bella Durmiente", para denunciar el falocentrismo perverso que permea el pensamiento occidental: "*Once upon a time... One cannot say of the following history 'it's just a story'. It's a tale still true today. Most women who have awakened remember having slept, having been put to sleep*" (1986: 65). Efectivamente, la historias del acervo cultural occidental, y de manera especialmente notoria los cuentos de hadas clásicos, imbrican un logocentrismo fundamentado en binarismos reduccionistas (masculino/femenino, activo/pasivo, razón/emoción, cultura/naturaleza, etc.) (Cixous, 1986: 63-64), que en su jerarquía relacional privilegia al hombre y sustenta el sistema patriarcal; de ahí la imperiosa necesidad, insiste Cixous, de re-escribir y de-construir estas narrativas para que la mujer, liberada por fin de su yugo, pueda, como la Bella Durmiente, despertar a la vida y reapropiarse de su historia (1986: 65).

En pleno siglo XXI y coincidiendo con la eclosión de un boom del cuento de hadas a escala mundial que alcanza prácticamente todos los ámbitos de la cultura (desde la literatura al cine pasando por la publicidad y la música), el llamamiento a la reescritura a la que da voz Cixous resuena con particular fuerza. En lo que Cristina Bacchilega denomina la "red global del cuento de hadas" (2013: ix) del tercer milenio, la otrora todopoderosa tríada Perrault-Grimm-Disney ha dejado de detentar una posición de incontestable centralidad. En su lugar, la red que describe Bacchilega se distingue por exhibir en la actualidad una disposición dispersa y multifocal (2013: ix), en conformidad con la naturaleza fluida y dinámica de estos relatos. Asimismo, en las últimas décadas, el canon literario del cuento de hadas ha visto expandido sus horizontes con la incorporación de nuevos títulos a su repertorio. Entre estos figuran algunas de las historias rescatadas de la llamada "tradición perdida" — como se conoce

a la obra de las *conteuses*, las escritoras contemporáneas de Perrault cuyos cuentos de hadas cayeron en el olvido— así como “nuevos clásicos modernos” del género rubricados por autores como Ann Sexton, Angela Carter, o Margaret Atwood, entre otros (Redington Bobby, 2009: 7). El presente ensayo pretende contribuir al estudio de la (todavía poco explorada) aportación peninsular a la renovación del cuento de hadas literario en el siglo XXI y a su debate crítico, a partir del análisis de una original propuesta metanarrativa: la antología lésbica *Cuentos y Fábulas de Lola Van Guardia* (2008) de Isabel Franc.

META-CUENTOS DE HADAS DE PRINCESAS LESBIANAS: CUENTOS Y FÁBULAS DE LOLA VAN GUARDIA DE ISABEL FRANC

Tras cultivar con éxito en sus anteriores lanzamientos editoriales géneros tan dispares como la narrativa mística –*Entre todas las mujeres* (1992)– y la novela negra norteamericana –*No me llames cariño* (2004)–, o incluso probar suerte con adaptaciones de clásicos de la literatura juvenil como *Mujercitas* –*Las razones de Jo* (2005)–, en *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia* (2008)¹, Isabel Franc, una de las voces más reconocidas e irreverentes del panorama literario lésbico español, se atreve a reformular las convenciones de un género de larga y fértil tradición: el *märchen*. Con el desinhibido y refrescante humor que caracteriza su obra, en esta miscelánea de relatos, tanto originales como revisados, entre los que figuran un puñado de cuentos de princesas, un fabulario, una mini-autobiografía gatuna y aforismos de talante moralizante, la autora barcelonesa adentra a sus lectoras en el complejo universo de las relaciones lésbicas. Desde una mirada a la par (auto)crítica y desenfadada, se retratan en sus páginas un crisol de experiencias de gran carga emocional, como la fugacidad del enamoramiento, la salida del armario o el descubrimiento del placer erótico; historias de cotidianidad concebidas con un doble propósito: entretener y concienciar.

Cuentos y hadas viene a ilustrar con éxito lo que Zipes define como “revised fairy tale”, un tipo de escritura que, en contraposición a la “duplicación”, alude a aquellos relatos maravillosos que, adoptando una nueva visión crítica, logran adecuarse a las cambiantes expectativas y valores del público lector (1994: 9). El afán revisionista que impulsa el proyecto se patentiza con claridad en las tres reescrituras lésbicas que incorpora la colección: una jocosamente adaptada del clásico de Andersen “El patito feo” –“La oca poco agradecida”–, una revisión futurista de “La Bella Durmiente” trasladada al mundo empresarial –“La ejecutiva durmiente”–, y una reescritura híbrida de marcado erotismo –“La princesa frígida”–. Con su antología, Franc aspira a desnaturalizar el uso hegemónico del cuento de hadas occidental, ahondando para ello en los múltiples

1 Según se aclara en el prólogo de *Cuentos y fábulas*, Lola Van Guardia es el alter ego artístico de Isabel Franc, con quien comparte la autoría de la colección así como la de la trilogía de LV, compuesta por *Con pedigree* (1997), *Plumas de doble filo* (1999) y *La mansión de las tribadas* (2002).

vacíos que evidencian los textos clásicos, o lo que es lo mismo, en aquellos deseos que no llegan a ser expresados, sino que aparecen censurados o depreciados. La suya es una reescritura contestataria que subvierte la representación estereotípica de la feminidad ideal y se desmarca del guion prescriptivo de las narrativas heredadas. *Cuentos y fábulas* reta en última instancia la concepción del amor y la sexualidad heteronormativa que encapsula el ‘final feliz’ del cuento de hadas, al mismo tiempo que explora otros destinos alternativos para sus princesas protagonistas.

Con todo, en esta antología la autora no se limita solo a explorar creativamente los *topoi* (personajes, símbolos, argumentos, etc.) que componen las historias canónicas. Como demostraré en mi estudio del aparato paratextual de la colección y su relato inaugural, “La princesa frígida”, en un nivel más profundo de análisis, la obra se presta a una interesante lectura metanarrativa sobre las convenciones del cuento de hadas clásico y el poder liberador de su reescritura. En cierto sentido, se podría decir que los de Franc son ‘cuentos de hadas sobre el cuento de hadas’ mismo que nos recuerdan constantemente nuestra condición de lectores y nos reeducan en el arte de leer críticamente. Ya desde antes de abrir el volumen y de modo más palmario al sumergirnos en su lectura, Franc nos invita a autorreflexionar sobre nuestras expectativas sobre los cuentos de hadas y el impacto que surten estos relatos en la conformación de nuestra subjetividad con el fin último de desestabilizar la autoridad de las narrativas clásicas y cuestionar sus postulados. De este modo, la obra saca a la luz el potencial emancipador inherente a estas historias, un potencial, este, que a pesar de verse mermado por siglos de “patriarcalización” y reapropiación institucional (Zipes, 2012: 7), es susceptible de ser reactivado con la revisión.

Como mencioné anteriormente, el efecto liberador de la reescritura que celebra Franc en *Cuentos y hadas* es ya puesto de relieve en “Sorties”, cuando Cixous advierte de que, gracias a la reescritura “de la historia y de todas sus historias”, una nueva raza de mujeres volverá “a la vida”: “When they wake up from among the dead, from among words, from among laws” (1986: 65). Para Franc, sin embargo, el “despertar de las Bellas Durmientes” (retomando el motivo del cuento de hadas clásico del que se sirve Cixous) no implica exclusivamente una liberación en el plano ideológico o, si se quiere, un retorno “a la consciencia” de la mujer, sino que conlleva también un renacimiento de tipo físico, y más concretamente, un despertar sexual. En este sentido, el proyecto ideológico de Franc se nutre productivamente del de una de las pioneras de la reescritura feminista del cuento de hadas, Angela Carter, quien, al igual que ella, vincula su investigación metanarrativa a la exploración de la relación que media entre el poder y el deseo sexual (Tiffin, 2009: 76)². En la misma línea que su predecesora,

2 Consúltese a este respecto la colección de Carter *The Bloody Chamber* (1979) y su monografía crítica *The Sadeian Woman* (1978).

en sus reescrituras, Franc naturaliza el deseo (lésbico) femenino, despojándolo del estigma cultural que soporta en los textos clásicos, y le atribuye a mayores un poder redentor. Y es que según afirma Audre Lorde en “The Uses of the Erotic” (1978), en la sociedad patriarcal occidental, a la mujer se le ha enseñado siempre a desconfiar de su potencial erótico y a reprimirlo a toda costa bajo la falsa creencia de que solo así se fortalecerá (1984: 53). En el marco del logos falocéntrico, el significado de lo erótico se ha visto totalmente desvirtuado deviniendo en una sensación confusa, trivial e incluso psicótica que se confunde con su opuesto, lo pornográfico (de acuerdo con Lorde, “the suppression of true feeling”) (1984: 54). No obstante, como pone de manifiesto Franc en *Cuentos y hadas*, es verdaderamente en el goce de lo erótico, en la celebración de la capacidad de sentir que aflora de lo irracional, donde reside el poder transformador de la mujer ya que, citando a Lorde, “recognizing the power of the erotic within our lives can give us the energy to pursue genuine change within our world, rather than merely settling for a shift of characters in the same weary drama” (1984: 282).

SUBVERSIÓN PARATEXTUAL EN CUENTOS Y FÁBULAS

Una de las asunciones más extendidas sobre el cuento de hadas literario es que comprende historias que recogen el saber popular y los valores de un pasado extinto, más puro y auténtico. Pese a todo, son varios los críticos (Harries 2003; Tatar 2003) que han echado por tierra la validez de esta premisa fundacional del género, al desvelar la destreza con la Perrault y sus sucesores se sirvieron de los paratextos (ilustraciones, título, prólogo, dedicatoria, etc.) para canalizar en su beneficio la recepción de su obra. Prueba de ello es la decisión deliberada de Perrault de no reconocer nunca la autoría de su célebre colección *Cuentos de antaño* (1697), también conocida con el sobretítulo de *Cuentos de mamá Oca*. En su lugar, el narrador francés optó por esconder su identidad detrás de la popular figura de “mamá Oca”, un enigmático personaje de fábula que apela a la tradición femenina de la narración de historias (Tatar, 2003: 106). De manera similar, en los prefacios de sus *Cuentos de la infancia y del hogar* (1812-1815), los hermanos Grimm se presentan a sí mismos como meros transcriptores de los relatos orales que compilaron de sus informantes, a su juicio, repositorios de la *naturpoesie* del pueblo alemán. Curiosamente, esta ‘voz del pueblo’ de la que supuestamente manan los relatos de Perrault y los hermanos Grimm, encarnada en la figura de una humilde anciana narradora de historias, funciona también como principal reclamo visual en sus colecciones clásicas. Tanto es así que, en opinión de Maria Tatar, la ilustración de esta entrañable narradora rodeada de niños a luz de la lumbre continúa hoy en día simbolizando para generaciones de lectores “la puerta de entrada” al universo mágico del cuento de hadas (2003: 110).

En el caso particular de *Cuentos y fábulas*, desde una primera toma de contacto con la antología, Franc juega inteligentemente con las expectativas de los lectores sobre las convenciones paratextuales del cuento de hadas tradicional, con el fin de obligarnos a ponderar el importante papel que asume el marco en la naturalización de estas narrativas y las premisas ideológicas a las que dan voz. En un vistazo preliminar, la obra no aparenta distanciarse en demasía del modelo paratextual que ejemplifican las antologías clásicas; es más, la colección semeja impregnada de un aura de clasicismo que la conecta directamente con las épocas de eclosión del canon clásico del cuento de hadas. Tanto el polimorfismo de su estructura, como la estética barroca del diseño de portada y, de modo ya unívoco, el título de la sección que se le dedica en la miscelánea al cuento de hadas, “De corte clásico”, inciden en esta idea, sugiriendo con ello la hipotética intención de la autora de sacar a la luz un ‘clásico’ del género hasta entonces soterrado o silenciado. Con su caleidoscopio de historias, *Cuentos y fabulas* emula a la obra clave de los hermanos Grimm que, en consonancia con la tradición alemana del *märchen*, integra una variopinta tipología de textos (fábulas, narraciones burlescas, cuentos de hadas, relatos de escarnio, etc.) (Bottigheimer, 1987: 8). Asimismo, la estampa seleccionada para figurar en la portada, en la que se muestra a dos mujeres ataviadas con repujados trajes de época en un elegante salón de estilo francés, nos retrotrae deliberadamente a la Francia del siglo XVII en la que escribió Perrault.

Con todo, la actitud desinhibida de la que hacen gala las damas retratadas en la cubierta nos previene de manera gráfica sobre los escasos elementos en común que comparten las princesas de Franc con las “*femmes civilisées*”, sacrificadas y castas, del padre del cuento de hadas (Zipes, 2012: 40). El diseño de portada recrea pictóricamente el motivo de la mujer en su lecho, de llamativa omnipresencia en las narrativas canónicas del cuento de hadas, aunque desde una perspectiva contestataria que rompe con su representación dominante. Lejos de validar la visión de la princesa bella y pasiva que, como si de un objeto de arte se tratara, es exhibida, inerte, para disfrute de la mirada fetichista masculina en los relatos clásicos, el dibujo “Dos mujeres abrazadas” del artista Art Decó Georges Barbier reproduce una escena erótica entre dos mujeres en la que éstas asumen un rol marcadamente activo, compartiendo sensuales besos y caricias reclinadas sobre un diván³. Como únicos testigos del fogoso encuentro, figuran un retrato de Cupido, el dios Eros al que Lorde atribuye una formidable fuerza creativa (1986: 55), sujetando en su mano derecha una paloma, y la imagen de uno de sus cuerpos semidesnudos proyectada en un espejo. La inclusión de este último elemento resulta especialmente reveladora ya que hay que recordar que en la violenta apropiación patriarcal de la mirada y del ojo está la base de la oposición hombre (sujeto) vs. mujer (objeto) que refuerza la jerarquía de género. Frente a este modelo,

3 Nótese que la litografía de Barbier que decora la portada fue extraída de una edición ilustrada de *Les liaisons dangereuses*.

empero, el motivo del espejo, en su capacidad de reflejar figuras isomórficas, funciona de acuerdo con Nicole Brossard como símbolo de lo contrario, la mirada lésbica (1988: 64), y subraya la reciprocidad y cercanía que singulariza a las relaciones sexuales entre mujeres (1988: 43)⁴.

Cabe la posibilidad de que en la concepción de su peculiar 'clásico moderno' del cuento de hadas, cuya autoría se reconoce explícitamente en el título –*Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*–, Franc se inspirara en el transgresor legado de las *salonnières*, las escritoras que cultivaron activamente el relato maravilloso en los salones privados franceses del siglo XVII⁵. Se da la coincidencia de que las obras de muchas de estas autoras (Mme. d'Aulnoy, Mlle. de la Force y Mme. de Murat, entre otras) instan, como la de Franc, a un replanteamiento de las nociones de deseo sexual y género más allá de las que inscriben los patrones clásicos del género (Seifert 1996). Pero si algunas de sus antecesoras se valieron inteligentemente de la violencia inherente al cuento de hadas tradicional para denunciar en sus distopías la situación de la mujer de la época, supeditada a la autoridad paterna y con frecuencia atrapada en matrimonios infelices, Franc escoge impulsar su agenda política por medio de una estrategia antagónica, aunque igualmente efectiva: el humor. Las razones que justifican esta elección son varias. En primer lugar, a la mujer se la ha desposeído históricamente del humorismo por considerarse éste, dada su naturaleza subversiva y descarada, impropio de las damas (Franc, 2017:10), de modo que su aplicación por parte de Franc en el contexto de una reescritura feminista del cuento de hadas conlleva una doble reapropiación. Además, según reconoce la misma autora, este recurso expresivo, con su capacidad de desmontar el orden social y poner al desnudo lo ridículo de su lógica, le aporta al lector una perspectiva crítica inestimable a la hora de reflexionar sobre temas controvertidos; en sus propias palabras, “el humor es una bofetada al conservadurismo...al constante desprecio por la cultura gay y les, a la homo y la lesbofobia, a la incomprensión, a la intolerancia, a la mentira, [en definitiva,] a la cerrazón” (Franc 2007: 162).

El epígrafe y el apartado de presentación que introduce la colección, destinada a priori a un público lector femenino, encapsulan con lucidez las dos inclinaciones confesas de la autora y los motores últimos de su proyecto artístico: “el humor y la moraleja” (12). Con el primero, “Una luciérnaga le hizo un guiño a su pretendida, y ésta se encendió” (8), Franc naturaliza con ingenio la atracción sexual entre congéneres trasponiéndola al reino animal, y juega con la doble valencia del vocablo “encender”

4 La presencia de este objeto resulta doblemente subversiva si consideramos que en el marco de la crítica del cuento de hadas, Sandra Gilbert y Susan Gubar han interpretado el espejo, de medular importancia en el discurso de *Blancanieves*, como “the patriarchal voice of judgment that rules...every woman's self-evaluation” (2000: 39).

5 A diferencia de Perrault, las *conteuses* afirmaron la autoría de su repertorio cuentístico retratándose a sí mismas en los frontispicios de sus obras caracterizadas ante su público como sibilas, diosas griegas o elegantes aristócratas (Harries, 2003: 54).

(“excitar” e “iluminar”) para aludir de modo figurado al erotismo que permea el texto y a la noción del deseo como vehículo de auto-conocimiento que impulsa la acción. No obstante, es en la “Presentación” donde la narradora se detiene a explicar con detalle su proyecto pedagógico. Sin desaprovechar la oportunidad de lanzarle un órdago a la Iglesia, una de las instituciones que con su anquilosado discurso condenatorio de la homosexualidad más ha contribuido a propagar actitudes discriminatorias en la sociedad, Franc le dedica con sorna sus relatos lésbicos a su “tía beata”, una lesbiana en el armario, ávida lectora de cuentos de hadas (9)⁶. Con *Cuentos y fábulas*, aspira a compensar, según declara, el funesto “déficit” representacional del lesbianismo en ese género, desde antiguo dominado por “príncipes que rescata[n] a princesas, reyes que desposa[n] reinas o caballeros que...desvirga[n] a hermosas doncellas” (10). El volumen debe entenderse, por tanto, como un homenaje al “amor hermoso” (10), el amor entre iguales, y una demostración de que la temática lésbica puede y debe “cabe[r] en todos los géneros” (12).

EL DESPERTAR ERÓTICO DE LA BELLA DURMIENTE: “LA PRINCESA FRÍGIDA”

La reescritura que encabeza la sección “De corte clásico”, “El cuento de la princesa frígida”, relata los padecimientos que atraviesa la lesbiana protagonista en su particular travesía hacia la maduración sexual y su ulterior salida del armario⁷. En el desarrollo de esta propuesta, la autora no se nutre de una única fuente intertextual sino que entrevera creativamente motivos de varios cuentos de hadas. Entre estos, destacan la versión de “La Bella Durmiente” de Giambattista Basile, “Sol, Luna y Talía”, a cuya historia de la princesa que se despierta tras un encuentro sexual remite directamente “El cuento de la princesa frígida”; el relato “La princesa que no podía reír”, que articula la historia-marco de *El Pentamerón* (1634) de Basile y el cual se presta a una interesante lectura *queer* con parangones con la de Franc; y el clásico de Perrault “Caperucita roja”, de especial relevancia en relación al episodio de la salida del armario de la rescatadora. En su revisión emancipadora, Franc rompe radicalmente con dos de las premisas fundacionales del modelo clásico del género. Por un lado, su cuento de hadas incluye un ataque directo a la violencia heteronormativa de las narrativas canónicas, cuya representación perversa de las sexualidades subalternas pone totalmente del revés, al mismo tiempo que, por otro, celebra el potencial liberador del goce erótico femenino.

6 No es la primera vez que Franc arremete contra la intransigencia religiosa parodiando la figura de la monja lesbiana. Su primera novela, *Entre todas las mujeres*, está protagonizada, de hecho, por una lesbiana mojigata que busca refugio en la religión para ‘enderezar’ su vida, reencarnándose en Bernardette Soubirous. En la misma línea que la santa, quien le prodigaba una intensa devoción a María, la tía beata de Franc invoca con fervor a la “Virgen del Amor Hermoso” (también conocida como la “Virgen de las Mozas”), a quien, en un guiño cómico, la autora proclama “la patrona del amor lesbiano” (10).

7 Este relato de Franc reproduce el patrón argumental básico de las narrativas lésbicas *coming-of-age/coming-out*.

Esmelinda, la delicada princesa de un reino lejano y utópico que protagoniza esta historia, sufre de melancolía porque, habiendo ya alcanzado la edad casadera y a pesar de contar con un extenso *currículum* sentimental, no ha podido todavía disfrutar de los placeres de la carne. Su padre, mortificado por la “tara” que presenta la joven y las continuas burlas a su costa que le dirige el pueblo, resuelve convocar un concurso público con el fin de hallar un caballero que la rescate de su apático letargo. Animados por la provechosa recompensa que se ofrece a quien complete la gesta, la mano de la heredera, acuden al palacio una plétora de candidatos de diversa condición, que desfilan sin éxito por su alcoba. Cuando el rey y su consejero se habían ya casi resignado a la evidencia, llega inesperadamente al reino, acompañado por un séquito de amazonas, un misterioso caballero, el cual, sin aparente esfuerzo, consigue provocarle un orgasmo a la dama. Esmelinda, rendida ante las artes amatorias de este pretendiente, quien después desvelará ser una moza disfrazada de galán, insta a su padre a que consienta su relación, y la pareja, tras superar las reticencias iniciales del monarca, hace público su romance ante el júbilo del pueblo.

El mismo título del relato, “El cuento de la princesa frígida”, en referencia al apodo que le asignan sus súbditos a la princesa lesbiana protagonista, alude de forma explícita al discurso médico en torno al lesbianismo con el que dialoga críticamente Franc en su proyecto. La historia de la homosexualidad femenina ha transcurrido desde antiguo íntimamente ligada a la clandestinidad, especialmente a raíz de que, por influjo de la doctrina cristiana y supuestamente fundamentada en la ortodoxia bíblica, se incorporó la homofobia a los valores constitutivos de la sociedad patriarcal y se empezó a perseguir penalmente la práctica de las relaciones erótico-afectivas entre mujeres. Sin embargo, fue en la última década del siglo XIX cuando en el marco de la naciente política de sexualidad las autoridades médico-psiquiátricas configuraron el lesbianismo como un trastorno psico-patológico de tipo perverso, con frecuencia asociado a la demencia (Norandi, 2008: 284). A partir de entonces, ser lesbiana, como bien explica Paloma Fernández Rasines, pasó a significar “tener una enfermedad mental o ser una inadapta social” (2007: 46), prescribiéndosele en ambos casos a las afectadas agresivas terapias de “recuperación” psicoanalíticas o quirúrgicas.

La elección del cuento de hadas como molde creativo desde el que abordar la deconstrucción del mito cultural del lesbianismo como tara o enfermedad (basado en la dicotomía sano/normal/heterosexual vs. enfermo/anormal/homosexual), resulta a todas luces pertinente puesto que son bastantes los relatos del género que dan continuidad al estereotipo en sus diferentes variantes. En efecto, en el marco de la emergente crítica *queer* del cuento de hadas, varios estudios recientes arguyen la existencia de un patrón representacional en las narrativas clásicas que prefigura el deseo no heteronormativo en vínculo directo con la discapacidad, el arquetipo “The

queercrip” (Solis 2007)⁸; o como condición resultante de un encuentro fantástico, encantamiento o hechizo (Turner, 2013: 248). La diferencia entre estas dos opciones radica en el tipo de desenlace narrativo que les depara a los sujetos excéntricos en cada caso. Mientras que la doble condición de “queercripped” se concibe como un estatus permanente que aboca a quien la padece al exilio social o la muerte, el encantamiento (al igual que la enfermedad) se confirma reversible previo cumplimiento de ciertos requisitos. Con respecto a este último aspecto, el tropo de “la princesa que no podía reír” que informa la historia protagonizada por Zoza en *El Pentamerón* y, de un modo marginal, el cuento de Esmelinda y su heroína ilustra veladamente el argumento de Kay Turner sobre el encantamiento “as a trope for the non-normative” (248). En este relato, la protagonista, tras contemplar por accidente las partes íntimas de una bruja (o, en otras palabras, mantener un encuentro sexual con una mujer) es víctima de un poderoso encantamiento que la condena a una vida de celibato y soltería, en perpetua soledad. Resuelta a enmendar su “error”, la joven supera toda una serie de penalidades destinadas a reconducirla por el camino de la “virtud”, un esfuerzo, este, que se ve recompensado cuando conoce a su Príncipe Azul, cuyo amor la libra por fin del hechizo y le devuelve la sonrisa.

En “El cuento de la princesa frígida”, no obstante, Franc ofrece una visión del lesbianismo en conflicto directo con el patrón representacional anteriormente descrito, que persigue desmitificar la patologización y estigmatización cultural del lesboerotismo. Como queda patente en el desenlace, la princesa protagonista, Esmelinda, no padece ninguna deficiencia física o psicológica que la incapacite en el terreno sexual, contradiciendo con ello a la literatura médica especializada que durante décadas catalogó a las lesbianas de mujeres frías “menos evolucionadas” que sus congéneres (Pende, citado en Mogrovejo, 2000: 31). Tanto es así que el discurso pseudo-científico que insiste en proclamar la anormalidad de los individuos homoeróticamente inclinados aparece fuertemente parodiado en el relato de Franc, a través de la doble moral que demuestra a este respecto el soberano del reino, la encarnación textual de la autoridad médico-psiquiátrica. Curiosamente, durante uno de los exhaustivos reconocimientos genitales a los que somete el monarca a los pretendientes de su hija, en los que observa atentamente “sus medias, palp[a] sus atributos y constat[a] la agilidad de [sus] miembro[s] viril[es]” (22), éste, quien descalifica a la heredera por la desidia que demuestra en sus diversos encuentros sexuales con varones tildándola “de otro planeta”, se confiesa “henchi[do] de deseo” al contemplar a “un modelo masculino de proporciones helenísticas y extraordinarias cualidades físicas” (23).

8 Para profundizar en el análisis de la presencia de lo “queercrip”, “both homosexual and disabled” (Solis, 2007: 114), en el cuento de hadas, consúltese la lúcida lectura que realiza Santiago Solis en relación a este arquetipo y los personajes de los siete enanitos en varios de los relatos clásicos de “Blancanieves”.

Siguiendo el trazado marcado por Olga Broumas, Suniti Namjoshi o Emma Donoghue, entre otros, Franc reafirma y visibiliza en su obra el deseo lésbico femenino y expone la invalidez de la premisa psicoanalítica que percibe a la mujer como alteridad por su falta fálica, la cual supuestamente la relega a una posición de inferioridad. En contraposición a “La princesa que no podía reír”, donde el amor heterosexual funciona como catalizador del desencantamiento y la consiguiente ‘curación’ de la protagonista, la clave de salvación física de Esmelinda reside literalmente en las manos de una mujer. Blandiendo como única arma unos delicados “dedos tibios y afilados” (28), el caballero travestido de Franc logra sorprendentemente imponerse a la larga lista de aspirantes que optan a la mano de la heredera, quienes, a pesar de exhibir una virilidad portentosa “digna de portada de revista porno” (23), fracasan en la gesta de despertar a la bella durmiente de su letargo carnal. A través de esta sugerente imagen, la de los dedos como arma, la autora reproduce visualmente el vínculo entre poder y deseo que explora creativamente en su reescritura, subrayando la agencia sexual de la mujer y su capacidad de proveer placer. De tal forma, en las diestras manos de su amante, Esmelinda supera por fin su perenne frigidez y goza de su primer orgasmo, una experiencia transformadora que, en una última puntilla de Franc al estamento de la Iglesia, se representa como la redención física y espiritual de la joven: “y, poco después, un alarido de placer salió de la regia garganta de la muchacha...-¡¡*He tocado el cielo!!* –exclamó en un sonoro falsete la, hasta entonces, *insensible* heredera” (énfasis mío 27).

La crítica a la construcción social de la experiencia lésbica como una desviación se complementa en “La princesa frígida” con la exposición de los perniciosos efectos que surten en la psique del sujeto homosexual los productos de la industria cultural, que como evidencian de modo ejemplar los relatos hegemónicos del cuento de hadas, contribuyen a perpetuar el mito de la heterosexualidad obligatoria (Rich 1980). Como apunta la narradora, la honda apatía que aqueja a la princesa protagonista en la historia emana de su incapacidad de disfrutar del sexo con un hombre y conformar así con el modelo amoroso que “con machacona repetición veía referido en las novelas rosas, en el cine, en la tele y en las revistas del corazón” (19). Sin embargo, en un interesante giro metanarrativo, Franc encabeza en su relato una cruzada en contra del paradigma cultural heterocentrado a través del personaje del caballero travestido, con el que se auto-identifica en el texto de manera implícita. Sirviéndose como aquel del inestimable poder creativo de sus “dedos” (28), la autora libera a sus lectoras del yugo de la heteronormatividad obligatoria reescribiendo el destino de las sexualidades lésbicas. Así, las princesas lesbianas de su cuento de hadas, a diferencia de sus antecesoras en el canon clásico del género, condenadas a la invisibilidad y exclusión en un perpetuo (auto)enclaustramiento identitario, logran romper con el estigma al que las somete el orden heterosexista lesbóforo y hacer pública su sexualidad.

En “La princesa frígida” Franc le otorga precisamente al subversivo *outing* de su heroína una importancia medular en el desarrollo de la intriga. Como arguye Eve Kosofsky Sedgwich en *Epistemología del armario* (1990), el *closet*, además de constituirse en “la estructura que mejor representa la opresión gay en este siglo” (1990: 68), destaca por demarcar varios de los binarismos irreductibles sobre los que se fundamenta la epistemología occidental (sano/enfermo, público/privado, natural/anti-natural, igual/diferente); de ahí que la inscripción narrativa del acto de salida del armario en el cuento de hadas encierre una gran potencialidad transgresora, al desdibujar con eficacia las líneas que separan lo visible de lo invisible, lo normal de lo anormal, o lo aceptable de lo censurable. En el contexto particular del relato de Franc dicho evento se revela doblemente subversivo ya que aparece codificado textualmente como un acto de reescritura en sí mismo, en el que se recrea desde un prisma de-constructor uno de los episodios más reconocidos y misóginos del canon del cuento de hadas: la ‘escena de cama’ final entre la Caperucita y el lobo.

Paralelamente al argumento de “Caperucita roja”, cuyo momento climático coincide con el tenso intercambio verbal que mantienen el lobo travestido de abuelita y la heroína antes de que esta es devorada, el padre de Esmelinda, tras constatar la feliz noticia de que su hija ha sido por fin “curada” de su atribuida frigidez, insta al caballero de la armadura a que le revele su identidad. En la misma alcoba de la heredera, el monarca, sin ocultar su extrañeza por el peculiar físico que luce el falso caballero, somete a la joven a un jocoso interrogatorio con obvios ecos del original perraultiano, en el que, además de reproducir su estructura sintáctica fija, se enfoca en la exploración de las diferentes partes de su anatomía (pelo, rostro, pectoral y pubis): “¡Qué hermoso pelo tenéis, señor! ¿Es ése uno de vuestros sensuales encantos?...¡Qué agraciados pechos mostráis, caballero! ¿No resultan algo voluminosos para vuestro género?” (28). Pese a todo, en marcado contraste con la “Caperucita roja” clásica, en la que el lobo ofrece una picante réplica a cada una de la cuestiones que le plantea la protagonista, la rescatadora travestida de caballero responde con silencios a las observaciones del rey, concediéndole a cambio un revelador *streeptease*⁹. Con todo lujo de detalles, la voz narrativa hace partícipes a las lectoras de cómo la joven se va despojando poco a poco de todos los ropajes y piezas que integran la coraza que oculta y constriñe su cuerpo (la proyección física del *closet*). Es entonces cuando ante los censuradores ojos del monarca (la encarnación del patriarcado) esta descubre su identidad de heroína lesbiana, exponiendo sin tapujos una “desnudez de suaves, lampiñas y onduladas formas, sin pingajos que colgaran y su frondoso pubis acotado en un triángulo perfecto” (28). De modo significativo, el osado *streeptease* que ejecuta

9 Curiosamente, la peripecia del *streeptease* de la heroína que explota creativamente Franc en su reescritura no es una adición inédita sino que ya aparece documentada en la primeras versiones escritas de la historia de “Caperucita Roja” (Orenstein, 2002: 4).



la rescatadora en esta historia se puede transferir simbólicamente al mismo proyecto revisionista de Franc. Y es que se podría decir que la labor de reescritura que realiza la autora en *Cuentos y fábulas* constituye en esencia un acto desnudez, a través del cual esta despoja al cuento de hadas del influjo de siglos de apropiación patriarcal, restituyendo con ello su potencial transgresor primigenio.

Este impulso emancipador se percibe con claridad en desenlace de la historia en el que, después de experimentar el orgasmo que la devuelve a la vida, la heroína de Franc, reconectada íntimamente con su capacidad de sentir, opera un cambio positivo en el mundo que la rodea. Tras haber informado a su padre sobre las posibilidades reproductivas que le ofrece la inseminación artificial, Esmelinda logra persuadir al monarca para que modifique las “leyes” e incluso la “Constitución”, y le conceda la mano de su rescatadora (30). Dada la trascendencia de este hecho, semeja cuanto menos sorprendente que en el cierre de la historia se omita, sin embargo, cualquier alusión explícita al hipotético casamiento de la pareja, el cual constituye, para Vladimir Propp, la función final y coda obligada del entramado argumental del cuento de hadas (1968: 63-64), a instancias de la cual los protagonistas aseguran su objetivo primario: reemplazar su familia original por una nueva (1993: 124)¹⁰. La reticencia de Franc a representar el matrimonio de sus princesas lesbianas con el cariz celebratorio que acostumbra las narrativas clásicas se podría atribuir en parte al contexto social de producción de la obra y, en particular, a las reservas con las que ciertos sectores de la comunidad lésbica, incluida ella misma, han acogido la ley 13/2005¹¹. Efectivamente, tal y como reconoce la autora en una entrevista, para ella el matrimonio constituye simplemente “una opción más”, si bien no la más deseable, en la multiplicidad de modelos relacionales que coexisten en el seno de la comunidad lésbica (2012: en línea). Por ello, y en un ejercicio de coherencia ideológica, en su reescritura el éxito de las princesas aparece totalmente desligado de cualquier aspiración de autorrealización social o familiar. En su lugar, bajo el sello personal de Franc, la tan trillada fórmula post-marital del discurso clásico, “y fueron felices y comieron perdices”, se transfigura en una potente imagen de empoderamiento femenino que celebra la reapropiación de su potencial erótico; una fuente de conocimiento, esta, que siguiendo a Lorde, impulsa a quienes la abrazan a vivir de un modo más pleno y responsable, combatiendo la opresión del sistema patriarcal (1984: 58-59).

10 Este patrón de transgresión se confirma igualmente en el otro cuento de hadas lésbico que incorpora la sección “De corte clásico”, “La ejecutiva durmiente”, cuyo dúo protagonista decide casarse en el desenlace únicamente como acto de oposición política, con el fin de “joder a la iglesia y la derecha conservadora” (39), acérrimas detractoras del matrimonio entre personas del mismo sexo.

11 Aunque el corpus de textos englobados en la colección se escribió y en algunos casos, incluso publicó, de modo intermitente en un lapso temporal de ocho años (entre 1998 y 2006), la selección no vio la luz en un único volumen revisado hasta 2008, después de que se hiciera efectiva en España la legalización del matrimonio homosexual (Ley 13/2005) durante la segunda legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero.

CONCLUSIÓN

En su ensayo “When We Dead Awaken”, Adrienne Rich hace un inspirador alegato a favor de una crítica radical de la literatura, una ingente labor revisionista de impulso feminista que, a su juicio, representa un verdadero “acto de supervivencia” para la mujer (1975: 90). Como he demostrado en este ensayo, *Cuentos y fábulas* de Isabel Franc refleja un renovado interés por, en línea con el argumento de Rich, volver a mirar con “nuevos ojos” (1975: 90) las narrativas heredadas del cuento de hadas en el siglo XXI para reescribirlas en consonancia con las nuevas maneras de ser y existir en el mundo. El resultado son un conjunto de meta-cuentos de hadas lésbicos de gran potencialidad transgresora que impelen al lector a repensar sus expectativas sobre las convenciones clásicas del género y, en último término, a cuestionar la deseabilidad de los anhelos que refractan sus historias. Las reescrituras de Franc dan voz a los silencios que permean estas narrativas clásicas y rellenan sus vacíos, inscribiendo de modo explícito y naturalizado el deseo lésbico femenino, y celebrando su poder liberador. Porque, como pone en evidencia *Cuentos y fábulas*, es solo en el redescubriendo del provocador potencial erótico de la mujer donde esta encontrará la energía y clarividencia para romper con el yugo de la tradición y, con ello, despertar por fin de su opresivo eterno sueño de Bella Durmiente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bacchilega, C., *Fairy Tales Transformed? Twenty-First Adaptations & the Politics of Wonder*, Detroit, Wayne State UP, 2013.
- Bottigheimer, R., *Grimms' Bad Girls & Bold Boys. The Moral & Social Vision of the Tales*, New Haven, Yale UP, 1987.
- Brossard, N., *The aerial letter*, Toronto, Canadian Scholars Press, 1988. Traducción de Marlene Wildeman.
- Carter, A., “Notes from the Front Line” en M. Wandor (ed.), *On Gender and Writing*, Londres, Pandora P, 1983, pp. 69-77.
- Cixous, H., “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”, en H. Cixous y C. Clément, *The Newly Born Woman*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1986, pp. 63-132. Traducción de Betsy Wing.
- Dundes, A., *Folklore Matters*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1993.
- Fernández-Rasines, P., “Homoerotismo entre mujeres y la búsqueda de reconocimiento” en A. Simonis (ed.), *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*, Barcelona, Laertes, 2007, pp. 41-53.
- Franc, I., *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*, Madrid, Egales, 2008.



- _____, "Del pozo a la hiena: Humor e ironía en la llamada literatura lésbica" en A. Simonis (ed.), *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*, Barcelona, Laertes, 2007, pp. 153-62.
- _____, "Introducción", *Las HumoristAs. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*. Barcelona, Icaria, 2017, pp. 9-15.
- _____. "Les dues coses que ens han reprimít més a les dones són l'humor y el sexe." *Idem TV*. Entrevista de Carme Porta. Internet. 11-12-2012.
<<https://www.youtube.com/watch?v=eJTUCRsTOdw>>
- Gilbert, S. y Gubar, S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 2000.
- Harries, E. W., *Twice Upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale*, New Jersey, Princeton UP, 2003.
- Lorde, A., "The Uses of the Erotic", *Sister Outsider, Freedom*, The Crossing Press, 1984, pp. 53-59.
- Norandi, E., "Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo" en R. Platero (coord.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, Barcelona, Melusina, 2008, pp. 281-305.
- Mogrovejo, N., *Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación a los movimientos homosexual y feminista en América Latina*, México D. F, Plaza y Valdés, 2000.
- Orenstein, C., *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, New York, Basic Books, 2002.
- Propp, V., *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 1968.
- Redington Bobby, S., "Authentic Voices in Contemporary Fairy Tales", *Fairy Tales Reimagined*, Jefferson, McFarland, 2009, pp. 5-12.
- Rich, A., "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs* 5.4 (1980), pp. 631-660.
- _____, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" en B. Charlesworth Gelpi y A. Gelpi, *Adrienne Rich's Poetry*, New York, Norton, 1975, pp. 90-98.
- Sedwick, E. K., *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la tempestad, 1990.
- Seifert, L.C., *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.
- Solis, S., "Snow White and the Seven 'Dwarfs' –Queercrippled", *Hypatia*, 22.1 (2007), pp.114-131.
- Tatar, M., *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, New Jersey, Princeton UP, 2003.

Tiffin, J., *Marvelous Geometry. Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tales*, Detroit, Wayne State UP, 2009.

Turner, K., "Playing with Fire. Transgression as Truth in Grimms' 'Frau True'" en K. Turner y P. Greenhill (eds.), *Transgressive Tales. Queering the Grimms*, Detroit, Wayne State UP, 2012, pp. 245-274.

Zipes, J., *Fairy Tales as Myth. Myth as Fairy Tale*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1994.

_____, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York, Routledge, 2012.



UN ENFOQUE COMPARATIVO DE LA FORMACIÓN DEL AMOR EN LAS CARTAS AMOROSAS DE GHASSAN KANAFANI Y SIMÓN BOLÍVAR

A COMPARATIVE APPROACH OF FORMING LOVE IN THE LOVE LETTERS OF
GHASSAN KANAFANI AND SIMÓN BOLÍVAR

Sanaa Shalan

Universidad de Jordania

Adnan Kadhim

Universidad Al al-Bayt

RESUMEN:

Este estudio representa un enfoque comparativo de la formación del amor en las cartas amorosas de Ghassan Kanafani y Simón Bolívar con un dominador común: La lucha por la liberación del patria de la ocupación, enamorarse y escribir cartas amorosas a la amada; Las cartas de ambos combatientes, o algunas de ellas, por lo menos, han llegado a ser publicadas, y convertidas en una propiedad de los lectores, así como se han convertido en una ventana a través de la cual podemos conocer a estos dos combatientes y grandes amantes.

PALABRAS CLAVES:

cartas amorosas, Simón Bolívar y Ghassan Kanafani, enfoque comparativo, formación del amor.

ABSTRACT:

This study offers a comparative approach in forming love in love letters of Ghassan Kanafani and Simón Bolívar as they both have the involvement in national struggle in common in order to liberate their countries from occupation, falling in love and writing love letters to the beloved. Both of them have their letters or some of these letters – at least-published and became the property of all their readers. They became also a window through which we can become familiar with those two heroes freedom fighters and great lovers.

KEY WORD:

love letters, Simón Bolívar and Ghassan Kanafani, comparative approach, love formation.

UNA VISTA A LOS DOS AMANTES:

Este estudio es el resultado de la similitud emocional entre el gran escritor palestino Ghassan Kanafani¹ y el gran libertador Simón Bolívar². Nos hemos detenido ante una importante característica común de ambos, que es escribir cartas amorosas a sus dos respectivas amadas; la escritora siria Ghada Samman, y Manuela Sáenz; son cartas que llaman la atención por su similar contenido emocional, en gran medida, y por haber sido escritas a manos de dos héroes de gran valor histórico; Ghassan Kanafani, pasó toda su vida defendiendo con su pluma y su talento la causa palestina, y Simón Bolívar, el gran libertador y héroe nacional del continente sudamericano, uno de los más grandes combatientes a lo largo de la historia humana. Y hemos de señalar que ambos amantes habían sido privados de las mujeres a las que dirigían sus cartas amorosas, y no pudieron disfrutar de una vida estable y feliz con ellas, y siguieron luchando por sus causas hasta que el primero muriera asesinado, y el segundo por enfermedad, tristeza y frustración.

La causa, la patria y el sueño de la liberación no impidieron a los dos amantes, Ghassan Kanafani y Simón Bolívar que llevaran el arma en una mano y la pluma en otra para escribir cartas de amor sin afectar a su gran amor a sus patrias respectivas: Palestina y América Latina.

Ghassan Kanafani “se eleva en el amor donde se mezcla la amada con la revolución, la causa, la tierra y la familia” (Kanafani, Rasa’il, 2013, 139), y entra en un problema importante en su literatura, que es la desaparición de la voz del amor a su nivel personal / hombre y mujer en la vida de los personajes de las novelas y cuentos a favor de las grandes causas / el gran amor / el amor de Palestina” (Ibíd.115). Ghassan partió de su triunfo total sobre la pregunta: ¿Es usted escritor o combatiente? “Ghassan Kanafani seguía obsesionado por esta cuestión hasta que alcanzó el martirio, y así se derrotó la

1 Ghassan Kanafani: Escritor, activista, pensador y periodista palestino, nació en Acre en 1936, y murió asesinado en Beirut en 1972. El tema principal de su obra es la liberación de Palestina. Es miembro del Buró Político del Frente Popular para la Liberación de Palestina. Editor en jefe del periódico libanés (Almuharrer), así como, miembro de redacción de varios periódicos: Alra’i en Damasco, Alhurriya, y Alanuar en Beirut. En 1967 fundó la revista Alhadaf, portavoz del Frente Popular para la Liberación de Palestina. Casado con una señora danesa, y tenía dos hijos, Fayez y Layla. Escribió cuentos y novelas y obras de teatro, así como numerosos estudios críticos y ensayos, que se recogieron después de su muerte en cuatro grandes volúmenes. Premios obtenidos: Premio “Amigos del libro en el Líbano”, en 1966, y el premio de “la Organización Mundial de Periodistas” en 1974, y el “Premio de Lotus” en 1975, y “la Medalla de Jerusalén para las Artes y Cultura” en 1990.

2 Simón Bolívar: Combatiente venezolano, conocido por el Libertador. Nació en Caracas el 24 de julio de 1783 de una familia de origen español, y murió en Colombia el 17 de diciembre de 1830. Fundó la Gran Colombia y fue su presidente durante los años 1819-1830. Jugó un papel importante en la liberación de muchos países de América Latina: Colombia, Venezuela, Ecuador y Bolivia, que estaban bajo el dominio español desde el siglo XVI. Había visitado Europa en su juventud y se había influenciado por la cultura europea y por las conquistas de Napoleón, especialmente la de España, la que le animó a rebelarse contra el dominio español en América Latina; se incorporó al ejército de la revolución, y después de largas guerras, logró la independencia de todos los estados latinoamericanos que intentó unir bajo su liderazgo, pero se encontró con una fuerte oposición que le impidió ejecutar su proyecto, entonces se retiró de todos sus cargos públicos, se puso enfermo y murió pocos días después.

pregunta, y triunfó la escritura de Ghassan” (kanafani, Obras, 2010, 17). Este estudio se detiene ante el combatiente, escritor y amante al mismo tiempo, Ghassan Kanafani, quien se dio cuenta de que “la actitud de la resistencia no fue una decisión fácil, pero era una batalla diaria con un enemigo malvado, que la considera una cuestión de vida o muerte” (Ibíd. 54).

Y Simón Bolívar es el fiel amante sensible, y al mismo tiempo:

es el Bolívar sensible, contraventor, apasionado, justiciero —revolucionario verdadero en suma—, cuyo empeño, valor, generosidad, desprendimiento y talento infatigables de osado dirigente y soñador ayudaron a liberar y conformar naciones y mentalidades en un continente abatido por tres siglos de opresión y despojo (Pereira, 2013, 6).

Y a pesar de que “era amigo de bailar, galante y sumamente adicto a las damas” (Ibíd.13); pero siempre tiene el sentimiento patriota “Bolívar tuvo a una vez, constantemente, el patriotismo y el buen gusto de no presentar su persona como el símbolo de la fuerza y de las glorias de la Patria, sino al contrario, atribuir totalmente a esta la obra de su redención” (White, 1967, 18-19).

EL “SER” AMANTE EN LAS CARTAS AMOROSAS DE GHASSAN KANAFANI Y SIMÓN BOLÍVAR

La publicación tardía de las cartas amorosas de ambos combatientes a sus respectivas amadas, nos revela el lado emocional de la vida de estos dos grandes personajes. En la primera década del siglo XXI, Gustavo Pereira publicó un libro titulado “Simón Bolívar, escritos anticolonialistas” que incluye muchas de las cartas de Simón Bolívar dirigidas a algunos amigos, dirigentes políticos y militares, e incluye también siete cartas que había escrito a su amada “Manuela Sáenz” en el período comprendido entre el 20 de abril de 1825 y el 11 de mayo de 1830. El libro ha sido traducido al árabe en 2011 por Adnan Kadhim. La versión árabe del libro gozó de la admiración del escena intelectual y creativa árabe, así como las cartas amorosas llamaron la atención de los lectores quienes vieron en ellas un lado bonito para conocer a “Simón Bolívar” el humano y el hombre amante, como señaló el traductor del libro y el mismo Pereira:

Un ser humano excepcional ha de serlo en todas las facetas primordiales de su vida. En cuanto escribió, el Bolívar hermano, amigo, amante, compañero, discípulo, maestro, adversario o héroe palpita, trepida, se agita, se enternece, se exaspera, se emociona, se apasiona, vacila, yerra, intuye, prevé, previene, dictamina, profetiza, consuela, intima, resuelve, decide: sus palabras acogen por igual la transparencia y el laberinto de su espíritu, sus iluminaciones y su respiración, sus instantes y su eternidad (Pereira, 20).

Y cree que “la letra suele revelar cuánto se oculta o se enmascara, sobre todo las cartas íntimas. Tales cartas, tanto como los hechos, nos descubren aspectos inéditos de conciencias y

personalidades. Que sean ellas, pues, las que hablen” (Ibíd. 22).

Podemos decir que la publicación de estas cartas íntimas enviadas por Simón Bolívar a su amante “Manuela Sáenz” no le dio sino más respeto y admiración:

Bolívar nos diseñó el camino para continuar la misión liberadora, a través de su ideología que representa el bastión moral que nos permite exigir al mundo nuevas morales basadas, en los principios de la democracia, la igualdad y la justicia que deben conducir las relaciones entre los países, en los que no deben dominar los imperios (Ponceleón, 13).

Por lo contrario, encontramos que la novelista Árabe Siria “Ghada Samman” ha dado un paso audaz en la escena literaria árabe cuando procedió a publicar las cartas que le había escrito Ghassan Kanafani con su puño y letra, un total de once cartas, y son restos de muchas otras que se habían quemado en el incendio de su casa en Beirut a principios de 1976, pero estas se han salvado porque Ghada Samman las había conservado, por casualidad, en su casa en Londres (Kanafani, *Rasa’il*, 14), y a pesar de las muchas y dispares respuestas acerca de este acto, Ghada Samman ha mantenido su compromiso con la exactitud de su decisión de publicar estas cartas que salieron - hasta el año 2013 - en seis ediciones con un anexo de extractos de puntos de vista críticos de 220 escritores y escritoras. Ghada se determinó a publicar estas cartas porque son parte de la producción literaria de Ghassan Kanafani, y por lo tanto no pueden ser enterradas en secreto, y que, su publicación no le ofende a Ghassan, sino le es una fieltad personal y creativa, a pesar de la tormenta de críticas que acompañó la publicación de las mismas, mientras algunos la consideraron un paso audaz que no deforma la imagen de Ghassan Kanafani como creador:

El asesinato de Ghassan Kanafani, a manos de aquellos que entendieron sus cartas como nueva materia explosiva que explota su posición en nuestros recuerdos en duelo, no será más que una reconstrucción de sus principios que plantó en la cultura de la resistencia con la esperanza de encontrar la legitimidad del poder de una frente popular nacional y alejarse de los proyectos bárbaros de la base popular contra los intermediarios, vaqueros y semi-dinosaurios (Ibíd. 120).

Muchos escritores y críticos ven que estas cartas son “un legado de creatividad, que pertenece a todos los demás, y no pueden ser ocultas” (Ibíd. 128). Mientras que las cartas de Simón Bolívar han sido publicados por el poeta venezolano Gustavo Pereira, sin saber exactamente cómo llegaron estas cartas al poeta Pereira, y sin saber si Manuela Sáenz hubiera deseado publicarlas o no, aunque sabemos que a Simón Bolívar no le gustaba publicar ninguna de sus cartas, sea de las privadas enviadas a sus amigos o de las cartas amorosas enviadas a su amante; el mismo Bolívar lo expresó claramente en su carta a Santander el 8 de octubre de 1826, cuando este intentaba manipular su correspondencia para sus fines personales: “Nada me gusta que se dé al público mi



correspondencia privada. Creo que es una violación de la fe de la amistad. En Europa esto es un crimen” (Pereira, 21).

LAS CARACTERÍSTICAS DEL AMANTE EN LAS CARTAS AMOROSAS DE GHASSAN KANAFANI Y SIMÓN BOLÍVAR, LEJOS DEL ESTEREOTIPO DEL HOMBRE COMBATIENTE:

En las cartas de Ghassan Kanafani a Ghada Samman no vemos el estereotipo del hombre combatiente y rebelde, de carácter muy fuerte que no le permite admitir su debilidad frente al amor de una mujer, y quizás esto sea precisamente uno de los motivos principales que llevaron a muchos críticos, escritores y periodistas a atacar a Ghada Samman cuando publicó estas cartas, considerando este paso como un plan deliberado de Ghada Samman por un motivo sospechoso para disminuir el valor de Ghassan, y distorsionar su imagen, lo que explica la oposición de muchos escritores a su publicación, como Ihsan Abbas, Ahmed Bazon, Ahmed Abdel-Mejid, Elias Khoury, Elias Atroni, Umaymah Nasser, Bassam Fetiti, Bilal Hasan, y otros.

Pero también hubo otras plumas que están a favor de la publicación de estas cartas, como Ibrahim Al-Aris, Ahmed Al-Ashqar, Ahmed Al-Safhani, Ahmed Said Aeji, Ahmed Assaf, Adib Ghazat, Ismail Marwa, Ashraf Tawfiq, Intisar Abdel Moneim, y otros, partiendo de la premisa de que estas cartas son parte de la producción creativa de Ghassan Kanafani, y son propiedad de Ghada Samman, quien tiene el derecho de tratarlas como quiera, al contrario de los que están en contra, que creen que las cartas personales no son parte real de la producción creativa de cualquier creador. (Kanafani, Ras'il, 117).

Pero Ghada Samman defiende la imagen de Ghassan Kanafani el humano, y cree que el estereotipo conocido del combatiente tradicional es una restricción que no tiene sentido, y que la imagen de Ghassan Kanafani el humano es una imagen del auténtico héroe humano describiéndolo:

Aparentemente, no se parecía a la imagen tradicional del héroe, de una estatura vacía, una vítreo voz sonora, indiferente a las mujeres (las herramientas de la lucha) porque era simplemente un héroe verdadero, y los verdaderos héroes se parecen a los hombres normales en sensibilidad y tristeza, y no como los estrellas de cine épico de Hollywood (Ibíd. 5).

Podemos determinar las características de Ghassan Kanafani en estas cartas a través de una serie de imágenes, sentimientos, emociones y revelaciones que escribió sincera y abiertamente; pero lo extraño es que la mayoría de estas características estén lejos de las características del hombre combatiente y rebelde, incluso, algunas de estas características son contradictorias a las de la imagen monótona del hombre

combatiente, tal como las que están atrapadas en la imaginación colectiva y en la narrativa histórica, pictórica y contada, en todos sus textos, sean orales o escritos; son características que surgen del interior de Ghassan Kanafani con todo lo que tiene de fuerza, debilidad y derrota frente al amor, es lo que expresa la naturaleza del hombre humano honestamente tal como es. Estas cartas representan una realidad vibrante de la personalidad y la vida de Ghassan Kanafani, y no debemos dejarlas aparte, sino tratarlas con la perspectiva del receptor que tiene el derecho de analizar, componer e imaginar sin imponer sus ideas a los demás. Podemos entender el amor en la vida de Ghassan Kanafani a través del principio de aprobar la presencia y negar la muerte y la extinción pasándonos en el dicho: “El hombre es consciente de que está vivo mientras ama” (Sa’b, 2010, 205).

Esto se aplica también a las cartas amorosas de Simón Bolívar a su amante Manuela Sáenz. Estas cartas muestran muchas realidades de la imagen del hombre amante en el “Simón Bolívar” (Pereira, 19), así como ofrecen nuevos aspectos de su vida (Ibíd. 22).

Resumimos a continuación las características de los dos combatientes a través de sus cartas amorosas:

LA ADMISIÓN DEL AMOR CON TODA SINCERIDAD Y AUDACIA:

Aparte de que la personalidad de Ghassan Kanfani es conocida por la fuerza, la firmeza y la determinación en sus actitudes a favor de su orgullo, sus ideas y convicciones, encontramos que en estas cartas triunfa con la debilidad sobre la fuerza, declarando una y otra vez su amor a Ghada Samman, diciendo: “Te amo: lo siento ahora, y el dolor que odias- ni más ni menos de lo que aborrezco yo- carcome todos mis huesos” (Kanafani, Rasa’il, 15) “te amo hasta el punto de que pueda desmayarme” (Ibíd. 16),” te amo, traviesa, como si no hubiera conocido el amor en mi vida” (Ibíd. 17):” Sé que te amo, y sé que si te pierdo, perdería, y para siempre, lo más valioso que tengo” (Ibíd. 28).

Pero frente a esta insistencia de revelar su amor, trasciende su debilidad, diciéndole a Ghada Samman: “Yo no quiero nada de ti, ni quiero-del mismo modo- jamás, jamás perderte “ (Ibíd. 29), aunque vuelve a pedirle a Ghada que vuelva a él:

Mi tragedia y la tuya es que te quiero aún más que no lo pueda ocultar y más profundo que puedas enterrar. ¿Me dejas en el mismo lugar? ¡Entonces sería una tragedia que no terminaría! Te digo: Ven, vamos a derribar todas las paredes, ¡que nuestra vida es demasiada corta como para perderla en astucia! (Ibíd. 17).

Este galán único que llena el mundo con sus cartas de amor, no se avergüenza de admitir la humillación de la mujer que ama: “Me parece a veces, que intenta humillarme delante de la gente. Esto no me encoleriza (sí, he llegado a este punto), pero ¿Por



qué? ¿Qué es lo que puede llevar a una persona a destrozar a otra que la ama tan fuertemente?” (Ibíd. 90). Muchos críticos ven en esta característica de Ghassan Kanafani como una característica de belleza y grandeza, a pesar de que aparentemente parece como una disminución de su carácter combatiente que supuestamente debe estar por encima de cualquier debilidad, especialmente frente a la debilidad del corazón, como si no fuera del género humano; en este sentido dice Husein Cermak Hasan:

Muchos han protestado contra la publicación de estas cartas creyendo que esta publicación perjudica la imagen de nuestro héroe, y creo que la protesta, además de que está ligada a nuestra resistencia emocional tratando de controlar los motivos inquietos bajo represión, la grandeza de nuestro héroe reside en que no se avergonzaba de esos motivos, anunciándolos con valentía, seguido la voz de su corazón hasta el final, y fue un auténtico y fantástico héroe en sus momentos de debilidad, y genial incluso en sus contradicciones (Ibíd. 125).

Mientras que, Simón Bolívar repite su confesión de su gran amor delante de su amada, diciendo: “yo la quiero resueltamente” (Pereira, 348), y dice que siempre que intenta desarraigarla de su corazón, su amor se duplica, “al arrancarme de tu amor y de tu posesión se me ha multiplicado el sentimiento de todos los encantos de tu alma y de tu corazón divino, de ese corazón sin modelo” (Ibíd. 346), incluso la privación de ella le hace amarla más todavía, “te amaba más por tu genio encantador que por tus atractivos deliciosos. Pero ahora ya me parece que una eternidad nos separa” (Ibíd. 346), y ve que ella lo convirtió en un esclavo de su amor, “tú me has hecho idólatra de la humanidad hermosa o de Manuela” (Ibíd. 349).

Simón pide a su amante que le espere, sea cualquiera el tiempo de su ausencia: “Espérame a todo trance ¿Has oído? ¿Has entendido? Si no eres una ingrata, pérfida y aún más que todo esto, eres una enemiga” (Ibíd. 348), asegurándole que la ama de todo corazón: “Soy tuyo de corazón” (Ibíd. 347), y la ama siempre, y le pide que viva para él y para ella, y para que lo consuele: “Créeme, te amo y te amaré sola y no más. No te mates. Vive para mí, y para ti: vive para que consueles a los infelices y a tu amante que suspira por verte” (Ibíd. 349).

SER CONSCIENTE DE QUE LA MUJER QUE AMA ES OBJETIVO DE OTROS HOMBRES:

A pesar del conocido e indudable orgullo de Ghassan Kanafani, vemos que el amor ha llevado a este combatiente a admitir el hecho de que la mujer que ama sea la Quibla de otros hombres, y –en una actitud inesperada- acepta ser uno de los contendientes por el corazón de esta mujer, diciéndole a Ghada, en una de sus cartas: “Yo sé que muchos te han escrito ...” (Kanafani, Rasa’il, 15), y que a pesar de ello, decide aventurar con el corazón sobre la mesa de amor por la mujer elegida por su corazón.

Al mismo tiempo, él cree profundamente que Ghada está por encima de toda sospecha a pesar de que muchos de los hombres alrededor de ella codician su amor: “Te conozco como un ser humano maravilloso, y de una mente increíble, y podías saber lo que quiero decir ... sentía que eras más grande que ellos inconmensurablemente, y no temía que pudieran llevar ni el recorte de tu uña” (Ibíd. 17), aunque a menudo temía que lo dejara y fuera con otro hombre: “¿Qué estás haciendo ahora? ¿Has recompensado a tu infeliz Ghassan? ¿Has tenido éxito en sustituir su ingenuidad, severidad, estrechez de miras y tonterías (y su rectitud infantil) por algo más significativo?” (Ibíd. 48), sobre todo, que él cree que Ghada Samman ha sufrido mucho en su vida, estando sola, y “no puede cerrar la brecha entre ella y el mundo, sino con los hombres” (Ibíd. 89).

Y algunas veces, por disputas entre ellos, Ghassan Kanafani no se abstiene a cuestionar su fiabilidad a él: “Eres una joven adorable y talentosa, y fácilmente puedes poner mi nombre en la lista de los pequeños y lo pisas subiendo a donde quieras, pero lo acepto, acepto incluso este fin miserable!” (Ibíd. 292).

Mientras que Simón Bolívar sabe que su amante Manuela Sáenz lo ama y le es fiel, no hay lugar en su corazón sino a él, aunque ella está casada con otro hombre, y a pesar de todo, sabe que su corazón es suyo, y sufre por su situación: “Gimo de tan horrible situación por ti; porque te debes reconciliar con quien no amabas; y yo porque debo separarme de quien idolatro!!! Sí, te idolatro hoy más que nunca jamás” (Pereira, 346).

Al mismo tiempo, Simón Bolívar se da cuenta de que su separación de su amante, por la existencia de su marido, sería una razón para su gloria de ambos y su soledad y tristeza: “En lo futuro tú estarás, sola aunque al lado de tu marido. Yo estaré solo en medio del mundo. Sólo la gloria de habernos vencido será nuestro consuelo. El deber nos dice que ya no somos más culpables!! No, no lo seremos más” (Ibíd. 346).

LLORAR Y SUFRIR POR EL AMOR:

Partiendo del principio de que “el amor no se limita a los serviles, y no se puede culpar a un combatiente por amar a una mujer”, dice Ahmed al-Ashqar (Kanafani, *Rasa'il*, 111), Ghassan Kanafani reconoce en estas cartas que el amor le ha vencido, y que lo ha llevado a llorar: “Soy quien, un día, resistió a las lágrimas y las desairó, mientras cuando me azotaban lloraba” (Ibíd. 16), y reconoce que este amor lo tortura fuertemente, sobre todo en ausencia de Ghada Samman que no se comunica con él tanto como él desea, ni le escribe, mientras él insiste en que le escriba en respuesta a las cartas que él le escribe a ella: “Créeme, Ghada, que en los últimos días he sufrido tanto que dudo que alguien lo pueda aguantar” (Ibíd. 16). Y ruega a su amada que le permita permanecer a su lado: “Por favor, déjame estar contigo, déjame verte, que tú significas para mí más de lo que yo significo para ti, lo sé, pero ¿qué hacer?” (Ibíd. 28),



así como, le ruega a su amada que le otorgue su amor mientras él no pueda odiarla: “Yo no te puedo odiar, por lo que te pido amor” (Ibíd. 29).

A menudo Ghassan Kanafani pone su queja y dolor en las manos de Ghada Samman, y se queja de su crueldad con él:

¿Por qué eres así conmigo? Sabes que sufro y no sé lo que quiero. Sabes que tengo celos, me quemo, ansío y sufro. Sabes que estoy confundido y sumergido en mil espinas salvajes, lo sabes, sin embargo, me conviertas a veces, en simple otro pequeño, disminuyendo ese pulso matador que me sofoca como una baja, sin ti y contigo (Ibíd. 27).

En el mismo contexto, Ghassan habla honestamente de sus sentimientos acerca de los rumores que oye sobre su relación con Ghada Samman, diciendo:

Estos días, dicen, en Beirut y tal vez en otros lugares, que nuestra relación es una relación de una sola parte, y que me dejo caer en la decepción, y dicen que algún día me cansaría de lamer tus lejanos zapatos, y dicen que no significo nada para ti, y que trataste de deshacerte de mí, pero era tan pesado como una pegamento, sienten piedad por mí en mi presencia, y se burlan de mí en mi ausencia (Ibíd.38).

Pero a pesar de sus sufrimientos de este amor, Ghassan Kanafani está decidido a esperar a su amante a todo costo: “Esperando, esperando, esperando por ti, y te extraño más que el anhelo de un hombre que pierda a una mujer única; y te amo, nunca voy a dejar mi cielo del que he hablado que “explote la nieve”, estoy orgulloso de las huellas de sus pasos, y no quiero ni el cielo las borre” (Ibíd. 39).

Finalmente, anuncia claramente diciendo: “Sin ti, soy inútil, te confieso igual que un condenado que al final, en sus horcas, confiesa por un delito que no ha cometido, justificándose a sí mismo un fin indeseable» (Ibíd. 59), y muestra en todas sus cartas que no se avergüenza de la tristeza ni el llanto entre las manos de su amada; algo normal según Inaam Kachachi: “Que “los hombres no lloran” es una expresión que sólo existe en los diccionarios de los verdugos y cocodrilos, y Ghassan era un literato que vivía con el amor y por el amor” (Ibíd. 117).

Y Ghassan Kanafani iguala entre su amor por Ghada Samman y su amor por su patria Palestina en términos de sentir las en su conciencia: “Estás en mi piel, y te siento como siento Palestina: su pérdida es un desastre sin ninguna alternativa, y mi amor es algo en el seno de mi carne y sangre, y su ausencia son lágrimas con las cuales es imposible el juego del engaño” (Ibíd. 59).

El gran dolor que domina a Ghassan Kanafani en sus cartas es el sentimiento de pesar y tristeza por haber perdido a Ghada Samman: “¿Pero cómo te he dejado irte? Oh, suelta, libre! Oh, mi pan, agua y aire! No tengo más que el remordimiento! Y muy lejos, en mi decisión existe una semilla de un próximo árbol” (Ibíd. 80).

Simón Bolívar también sufre el dolor del amor que lo atormenta: “Tengo el gusto de decirte que voy muy bien y lleno de pena por tu aflicción y la mía por nuestra separación. Amor mío, mucho te amo, pero más te amaré si tienes ahora más que nunca mucho juicio. Cuidado con lo que haces, pues si no nos pierdes a ambos perdiéndote tú” (Pereira, 433),

Y el dolor de Simón Bolívar se debe a la separación de su amada “mi propia determinación me ha puesto en el tormento de arrancarme de tu amor” (Ibíd. 346), y lo más que le atormenta es que su amante está casada, y enamorarse de él ofende su virtuosa imagen: “No puedo soportar la idea de ser el robador de un corazón que fue virtuoso, y no lo es por mi culpa. No sé cómo hacer para conciliar mi dicha y la tuya, con tu deber y el mío” (Ibíd. 347).

Por ello, los dos amantes deciden en un momento de temeridad, separarse, y empieza el dolor y el miedo de la soledad: “En lo futuro tú estarás sola aunque al lado de tu marido. Yo estaré solo en medio del mundo. Sólo la gloria de habernos vencido será nuestro consuelo. El deber nos dice que ya no somos más culpables!! No, no lo seremos más” (Ibíd. 346).

EL AMANTE VE A SU AMADA EN UNA POSICIÓN MÁS ELEVADA QUE LA SUYA:

Ghassan Kanafani, el hombre rebelde y creador que parte de una alta autoevaluación, se convierte en estas cartas en un hombre que se ve a sí mismo en un nivel inferior al de su amada que ve en un nivel tan elevado que no se la merece, diciendo: “Sé que en el fondo yo no te merezco, no porque no puedo darte las perlas de mis ojos, pero porque no puedo guardarte para siempre” (Kanafani, *Rasa'il*, 16), “sé que no te merezco” (Ibíd. 24).

Tal vez, Ghassan ve a su amada en esta alta posición partiendo de la filosofía que dice:

Es una tontería decir al amante que tu amor no es bello, porque la esencia del amor se basa en la incapacidad de ver a su amor “no hermoso”... y en este fenómeno se basa el amor, de manera que nos lleva a decir que el devoto no ve al humano real, ni al mismo amado que ven los demás sin ver nada extraordinario en él, sino ve su lado angélico, su semejante, su hermoso homologo celestial (Sa'b, 300).

También encontramos que Simón Bolívar ve a su amada en la más alta posición, que le sorprende soportando el dolor por él: “No sé lo que más me sorprende: si el mal trato que tú recibes por mí o la fuerza de tus sentimientos, que a la vez admiro y compadezco” (Pereira, 347), y por lo tanto le habla en sus cartas, diciendo: “A la mujer ÚNICA como tú me llamas a mí” (Ibíd. 349), y cree que la imagen de su amada se ha afectado a causa de su amor, siendo una mujer casada que no puede amar a otro

hombre: “Deseo verte libre pero inocente juntamente; porque no puedo soportar la idea de ser el robador de un corazón que fue virtuoso” (Ibíd. 347). Esta situación lo desespera a reunirse con su amada: “Yo veo que nada en el mundo puede unirnos bajo los auspicios de la inocencia y del honor. Lo veo bien, y gimo de tan horrible situación por ti” (Ibíd. 346), así como ve su estado doloroso con su marido: “Lo que me dices de tu marido es doloroso y gracioso a la vez” (Ibíd. 347). Pero él no ve ningún escape de la separación de su amada: “No se trata de espada ni de fuerza, sino de amor puro y de amor culpable: de deber y de falta: de mi amor, en fin, con Manuela la bella” (Ibíd. 348).

Aunque Simón Bolívar no se rinda a la derrota ni debilidad ni desesperación en la vida ni en la guerra, pero sucumbe a la desesperación y la separación de su amada Manuela Sáenz, y decide dejarla, sea lo que sea el dolor que podría sufrir: “En lo futuro tú estarás sola aunque al lado de tu marido. Yo estaré solo en medio del mundo. Sólo la gloria de habernos vencido será nuestro consuelo. El deber nos dice que ya no somos más culpables!! No, no lo seremos más” (Ibíd. 346).

EL AMANTE ESTRO³:

En estas cartas, Ghassan Kanafani sale de la imagen tradicional del combatiente de la que se burla Ghada Samman públicamente diciendo en la presentación del libro: “La imagen tradicional del héroe: ... la indiferencia hacia las mujeres” (Kanafani, *Rasa'il*, 42), que esta imagen sin duda es una imagen irreal; porque, simplemente disecciona al hombre de una necesidad real y fundamental en su presencia humana, y también en la continuación de su género, que es la necesidad del hombre a la mujer y la de la mujer al hombre.

En las cartas, Ghassan Kanafani representa un hombre estro de algún nivel, y sea cual sea el nivel de erotismo y su realidad, lo ha practicado a su manera; y tenemos que entenderlo según la lógica de que: “Todos somos unas pequeñas casas permanentes del capricho, y tenemos constantemente ideas de caprichos, ideas que no son siempre de sexo, pero son siempre de deseo, con el fin de conseguir las cosas, el poder, el sexo, la victoria, todo y cualquier cosa que te hace sentir el deseo y la lujuria” (Louis, 2011, 57).

Ghassan Kanafani escribe a su amada como amante, anhela para ella, echa de menos a su cuerpo y le muestra su lujuria sexual furiosa sin creer que esto desmerece su valor y hombría, sino puede ser lo contrario, le escribe diciendo que anhela a sus labios, y es codiciado: “Voy a dejar mi cabello mojado para secarlo en tus labios” (Kanafani, *Rasa'il*, 42), “estos días, siento hacia ti -confieso- un deseo sin igual” (Ibíd. 42), “voy a dejar los montones de paja quemarse en mi pecho y mi cuerpo hasta que un día los

3 Sobre el hombre estro, véase NORJI, 1990, p.155.

apagan tus palmas” (Ibíd. 48), y anuncia una y otra vez que quiere conseguir su cuerpo: “Te necesito, te quiero y te deseo” (Ibíd. 59). También le dice: “Te digo sin cerrar los ojos y sin agitarme: que duermo a tu lado todas las noches, te toco el cuerpo, escucho tus jadeos, nado en un mar de oscuridad con tu cuerpo, tu voz, tu alma y tu cabeza, y digo, estando en un umbral de gemido: Hey Ghada oh Ghada oh Ghada” (Ibíd. 66).

Él tiene el coraje para animarse a gritos que anhela a Ghada Samman: “Yo, te deseo sin avergonzarme porque te has convertido en la única cosa que mi corazón le bate. ¿A caso, te veré cuando vuelvas? ¿O prefieres maldecir aquellas horas inherentes en nuestros cuerpos hasta la muerte?” (Ibíd. 78).

Y Simón Bolívar se arde deseando a su amada Manuela Sáenz, diciéndole: “Yo también quiero verte, y revertirte y tocarte y sentirte y saborearte y unirme a mí por todos los contactos” (Pereira, 349), y en sus cartas muestra su gran deseo corporal por ella “Yo también me ocupo de esta ardiente fiebre que nos devora como a dos niños. Yo, viejo, sufro el mal que ya debía haber olvidado. Tú sola me tienes en este estado” (Ibíd. 349).

Para Simón Bolívar, la amada, Manuela Sáenz se ha convertido en un dios sagrado: “El altar que tú habitas no será profanado por otro ídolo... Tú me has hecho idólatra de la humanidad hermosa” (Ibíd. 349). Esta santificación de la amada es una característica común en Simón Bolívar y Ghassan Kanafani, que declaran que el sexo es uno de los temas que encendieron la imaginación humana desde sus principios debido a su estrecha relación instinto del ser humano y su eterno sueño en la inmortalidad representada en la descendencia. Muchas auras y exageraciones han envuelto este tema de manera que algunas civilizaciones santifican el sexo y los órganos sexuales (Sawah, 1985, 177-197). La literatura ha compartido en este tema; como el sexo incita la imaginación hacia los mundos increíbles que dibujan con un cepillo prodigioso los secretos de los encuentros corporales, y ahoga al lector en los mundos de las alucinaciones y orgasmos, la pérdida de conciencia y, a veces cae en el mundo de la homosexualidad y sale de lo común, que estimula la imaginación a sobrepasarse asimismo hacia todo lo nuevo, de manera que como: “El poder de la motivación sexual ha sido utilizado como la pólvora en los tiros, para empujar la imaginación a nuevos horizontes» (Wilson, *Supernatural*, traducción, 1972, 204), así como el sexo es capaz de mover todas las facultades humanas en la dirección de la trayectoria de la imaginación y la innovación (Sa’dawi, 2005, 59).

LA DISTANCIA DEL RECHAZO ENTRE EL AMOR, LA REVELACIÓN Y LA ESCRITURA:

Ghassan Kanafani sostiene en estas cartas una insistencia a no escribir su historia de amor con Ghada Samman, y lo declara explícitamente cuando dice: “La historia de nuestro amor no es para escribir, y me despreciaría a mí mismo si algún día intentaré

hacerlo” (Kanafani, *Rasa’il*, 16), como si insistiera en el rechazo a lo que haría Ghada Samman, de publicar las cartas que le había escrito, después de su muerte; él ponía su pasión y sus cartas en una clara distancia de rechazo a publicar sus sentimientos dedicados especialmente a su amada Ghada, y no parecía que él deseara que su historia de amor se publicara y se divulgara entre el público y los allegados. Esta declaración explícita a este respecto es contrariamente a lo que menciona Ghada Samman en su presentación de estas cartas alegando que Ghassan y ella habían se prometido desde hace mucho tiempo publicarlas después de la muerte de ambos, diciendo: “No se me ocurrió en aquel día que yo sería la encargada fiel para ejecutar aquel deseo común Kanafani - sammaní” (Ibíd. 9).

Ghada cree que la publicación de estas cartas alegra a Ghassan Kanafani en su tumba; porque su difusión representa un homenaje a un mártir puro que merece un espacio mayor que el que le hemos dedicado en nuestra memoria, (Ibíd. 10). Podemos decir que Ghada Samman no respetó el deseo de Ghassan de no publicar sus cartas a pesar de que ella afirma que él deseaba publicarlas. Mientras que, muchos críticos creen que es imposible que Ghassan Kanafani le hubiera autorizado a Ghada que publicara estas cartas personales, como dice Ahmed Bzon (Ibíd. 111).

Pero Ghada Samman cree que con la publicación de estas cartas completa la creatividad de Ghassan por su gran valor artístico que iba a morir en el olvido si no las hubiera publicado, y las hubiera mantenido enterradas en la caja de sus secretos y los espacios de su memoria: “La fieltad no sólo es a mi relictá pasión siempre renovable hacia él, sino una fieltad a un hombre creador de mi tierra que se completó con la muerte, porque era más sincero que su enemigo le permitiera vivir y culminar su donación escribiendo” (Ibíd. 6).

Al mismo tiempo, Ghada señala su interés real en publicar sus propias cartas a Ghassan - que proporcionan enriquecimiento al producto creativo de Ghassan Kanafani (Ibíd. 111); pero muchos escritores han condenado la actitud de Ghada Samman de publicar las cartas de Ghassan a ella, y no las suyas a él, considerando su hecho como un tipo de mentira y desinformación, como dice Ihsan Abbas: “Este libro debería incluir la respuesta a cada carta, y por lo tanto, el libro en su forma actual presenta la mitad de la verdad, y así sería más engañoso que la mentira” (Ibíd. 110).

Pero Ghada Samman dice que no ha publicado sus cartas a Ghassan Kanafani porque no están en su poder, sino en posesión de alguien que las heredó tras la muerte de Ghassan, y las considera como un derecho del lector árabe, por lo tanto, hace un llamamiento a aquellos que tienen estas cartas que se las entreguen para que las publique para completar la escena emocional creativa en este intercambio de cartas entre los dos amantes.

Simón Bolívar también tiende a rechazar la idea de publicar sus cartas, dice explícitamente: “Nada me gusta que se dé al público mi correspondencia privada — escribe a Santander el 8 de octubre de 1826 cuando este intentaba manipularla para sus fines—. Creo que es una violación de la fe de la amistad. En Europa esto es un crimen” (Pereira, 21).

Lo curioso es que el poeta Gustavo Pereira ha publicado todas las cartas de Simón Bolívar, las que están dirigidas a sus amigos o a su amada, a pesar de saber con certeza la actitud de Simón Bolívar respecto a la publicación de sus cartas diciendo: “sus cartas ante todo, jamás pensadas para que otros que no fuesen sus destinatarios las leyeran” (Pereira, 21).

Pero parece que Gustavo Pereira partió de la premisa de que todas estas cartas dan forma a los contornos de la lucha y la vida de Simón Bolívar, por lo que creó que son una propiedad para todo el mundo, y deben ser publicadas, incluso si su publicación va en contra del deseo del mismo Simón Bolívar, considerando que el legado de Bolívar no sólo es el coraje y el heroísmo que inspiraron al pueblo a luchar ferozmente por la independencia y a defender la soberanía, sino representa también una serie de ideas y toda una doctrina, que intentan consolidar la vida de la emergente nación a través del establecimiento de la paz, la justicia y la libertad. (Ponceleón, 12). En cambio, Pereira no ha publicado las cartas que Manuela Sáenz había escrito a Simón Bolívar en respuesta a sus cartas a ella, ni nos proporciona ningún dato sobre esas cartas. Tal vez, no lo ha hecho porque el libro que ha publicado está dedicado en su totalidad a la vida de Simón Bolívar y no cabe lugar hablar de otra persona.

ESCRIBIR ES UN CORRELATIVO OBJETIVO DEL AMOR:

En el libro “Las cartas de Ghassan Kanafani a Ghada Samman”, para Ghassan Kanafani, escribir cartas a Ghada crea un equivalente objetivo de amor en sí mismo. Él confiesa que escribir a Ghada es otra forma de amor por ella, y así, le sigue escribiendo mientras la quiere, por lo que cada vez que quería prometerle la perduración de su amor, le prometía constantemente escribirle: “Te escribiré más, y más extendido” (Kanafani, Rasa’il, 24): “Te escribo sabiendo que podría llegar antes que mi próxima carta, dejaré El Cairo el 5 de diciembre, y asegúrate de que: Nada me apasiona más que tú” (Ibíd. 29); al mismo tiempo relaciona la escritura con todos los actos de la vida porque su amor por Ghada Samman está vinculado con todas las actividades de su vida: “Quiero escribirte en cada momento, día y noche: en el sol, que empezó a brillar con timidez bajo los látigos de las heladas, en la mañana fría, en la tarde y en la oscuridad, en mi perdida, en mi locura y en mi muerte” (Ibíd. 38).

Y en este mismo sentido, Ghassan Alknfani le pide a Ghada que le escriba, porque considera que sus cartas representan la continuidad de su amor por él:

Intenta escribirme... lo más bonito que podría encontrar a mi regreso, sería una carta tuya, porque sé que tú no vendrás (Ibíd. 25), escríbeme... necesito tus letras para que extienda delante de ellas mis palmas que te esperan con ansiedad! (Ibíd. 43), escríbeme en este momento y di: me quedaré contigo y permaneceremos juntos (Ibíd. 54).

Siempre le pregunta cuándo le va a escribir como si la preguntara cuándo le va a querer de verdad?: “¿Cuándo me vas a escribir de verdad?, ¿Cuándo sentirás que te merezco?” (Ibíd. 33), “Por favor, escríbeme” (Ibíd. 68). Él sufre porque ella le escribe poco, y como escribir para él es un correlativo objetivo del amor, entonces piensa que Ghada siente poco amor por él: “Tu carta me ha causado dolor, me has escatimado de escribirme una sola palabra calurosa, y has podido estar una semana o más sin acordarte de mí? ¡Qué decepción!” (Ibíd. 33).

Y cuando Ghada Samman es generosa con él y le escribe una carta que él espera durante mucho tiempo, se siente muy contento, se le caen las lágrimas y llora: “Tu carta estaba por encima de todo, y me dijo: ¡Buenos días! Te digo: Me cayeron las lágrimas» (Ibíd. 32). Sus cartas le regocijan el alma:

Recibí tus dos cartas, con papeletas especiales, con un movimiento pequeño y un guión sobre los extremos de las letras, has devuelto el sentido y el brillo a mi mundo” (Ibíd. 42), “tu carta me cayó como la lluvia que cae sobre una tierra seca, nada puede llenar tu vacío, solo tus palabras tienen una voz que se penetra en mi fondo (Ibíd. 77).

Incluso cuando Ghassan Kanafani está en su más miserable estado de soledad y tristeza, decide escribir a Ghada Samman, porque en su opinión, el acto de escribir es un acto de amor en su forma más bella: “Seguiré escribiéndote, lo haré, y seguiré escribiéndote que te quiero amor, y seguirás estando lejos,... tú vives en mí, tú y no tus palabras, como me lo has escrito” (Ibíd. 16).

Para Ghassan Kanafani, tratar con lo escrito es un comportamiento de afecto, por lo que vemos que lleva consigo los libros de Ghada Samman a donde vaya, y los distribuye a los interesados de la elite de artistas, críticos y periodistas, y se lo cuenta a ella en sus cartas: “He distribuido tus libros, he hablado mucho de ti, he pensado en ti, sólo en ti” (Ibíd. 25).

Vemos que Simón Bolívar también exige a su amada constantemente que le escriba: “Responde a lo que te escribí el otro día de un modo que yo pueda saber con certeza tu determinación” (Pereira, 349), y le comunica que sus cartas le alegran mucho: “Sabes que me ha dado mucho gusto tu hermosa carta! Es muy bonita la que me ha entregado

Salazar. El estilo de ella tiene un mérito capaz de hacerte adorar por tu espíritu admirable” (Ibíd. 347), también se alegra de que ella le hable de sus sentimientos de amor por él: “Mucho me complacen tus amables cartas, y la expresión de tus cariños son mi placer en medio de la ausencia” (Ibíd. 348).

Es muy curioso que cuando Simón Bolívar se enfada vierte toda su ira en las cartas de amor, y deja de escribir a su amada Manuela Sáenz:

Estoy tan cansado del viaje y de todas las quejas de tu tierra que no tengo tiempo para escribirte con letras chiquiticas y cartas grandotas como tú quieres. Pero en recompensa si no rezo estoy todo el día y la noche entera haciendo meditaciones eternas sobre tus gracias y sobre lo que te amo, sobre mi vuelta y lo que harás y lo que haré cuando nos veamos otra vez. No puedo más con la mano. No sé escribir (Ibíd. 349-50).

Y parece que el malestar y la preocupación le impiden a menudo a escribir a su amada: “Escribía muy poco de su puño, sólo a los miembros de su familia o algún amigo íntimo; pero al firmar lo que dictaba, casi siempre agregaba uno o dos renglones de su letra” (Ibíd. 9), y se disculpa a menudo de su amada porque no le escribe con su letra: “Dispénsame que no te escriba de mi letra: tú conoces ésta” (Ibíd. 347).

EL CONFLICTO DE LA CONCIENCIA Y LA REALIDAD A LA SOMBRA DEL AMOR:

A pesar de que Ghassan Kanafani estaba muy sumergido en el amor de Ghada Samman según estas cartas, pero esa inmersión no le impedía que se diera cuenta de aquel conflicto que él mismo vivía experimentado entre los extremos de la conciencia y la realidad, y por lo tanto estaba plenamente consciente del espacio real entre la lucha con la palabra y la lucha con las armas, y se veía a sí mismo muy humilde en lo que ofrecía a la causa palestina en comparación con aquellos héroes que defendían ferozmente su patria Palestina con las armas:

Yo soy conocido aquí- en Gaza, 29.11.1966- y podría decir que soy más «querido» de lo que imaginaba, mucho más, cosa que me humilla, porque sé que no me daría tiempo para responder a lo que la gente espera de mí, de todas formas, no seré capaz de ser como la gente cree. Recibo a gente día y noche; y en las tiendas, los vendedores casi me dan todo lo que quiero de forma gratuita, y a donde vaya, me reciben calurosamente, lo que me hace sentir frialdad en los extremos y en la cabeza, y hacia el corto viaje a estas personas y a mí mismo. Siento más que nunca que todo el valor de mis palabras no era más que una compensación vacía y tonta de la ausencia del arma, que decae delante del brillo de los hombres auténticos que mueren cada día por algo que yo respeto; todo ello me hace sentir una alienación similar a la muerte y una felicidad de moribundo después de una larga fe y sufrimiento, pero también es una donación de tipo chocante (Kanafani, *Rasa'il*, 128).

Así que, Ghassan Kanafani, a veces pensaba – bajo el efecto de su admiración al combatiente palestino – que defender su causa con la fuerza de la palabra es mucho



menos valorado que defenderla con las armas utilizadas por los hombres que él describe como auténticos, pero también en muchas veces creía profundamente que: “La figura cultural en la resistencia plantea suma importancia que no es menos valiosa que la propia resistencia armada, por lo que detectarla y revelar sus profundidades siguen siendo indispensables para comprender el terreno en el que se apoyan los rifles de la lucha armada” (Ibíd. 129).

Mientras que en las cartas de Simón Bolívar a Manuela Sáenz, no aparece ese sentimiento porque, como sabemos que Simón Bolívar estaba a la cabeza de los ejércitos en la guerra de la independencia durante casi toda su vida hasta que consiguió la independencia de su tierra natal “Venezuela” y toda América Latina. Tampoco sus cartas aportan detalles de los acontecimientos de la guerra ni de otros acontecimientos nacionales de su tiempo, y esto se debe sin duda a la falta de tiempo, que no le permite hablar de estos detalles en sus cartas que sólo las dedica a revelar su amor, sentimientos y deseos a su amada Manuela Sáenz.

CONCLUSIÓN:

Las cartas no revelan el lado humano en la vida de los dos combatientes Ghassan Kanafani y Simón Bolívar que es el sentimiento emocional del hombre por la mujer, lejos del estereotipo tradicional del combatiente que normalmente se nos presenta fuerte, cruel, rígido e indiferente a las mujeres como si no fuera un ser humano. Al mismo tiempo nos presentan una gran similitud de expresión de sentimientos amorosos entre ambos amantes a pesar de la gran diferencia en el tiempo entre los dos, Simón vivió a principios del siglo XIX y Ghassan vivió a mediados del siglo XX.

Las cartas también no muestran dos actitudes diferentes de las dos amadas, Ghada Samman y Manuela Sáenz hacia sus amantes, vemos que Manuela Sáenz, a pesar de estar casada con otro hombre, siempre tiene el corazón con Simón Bolívar, mientras que Ghada Samman, a pesar de estar soltera, no tiene la misma actitud con Ghassan Kanafani, y pocas veces le expresa sus sentimientos, de manera que Ghassan le suplica que le escriba expresándole sus sentimientos, diciendo: “¿Cuándo me vas a escribir de verdad?” lo que muestra que la relación amorosa entre ellos era una relación de amor de una sola parte o de amor por correspondencia, tal vez, porque Ghassan estaba casado con otra mujer.

BIBLIOGRAFÍA:

KANAFANI, Ghassan: *Rasa'il Ghassan Kanafani ila Ghada Samman*, 6ª ed. Beirut, Dar Al-tali'a, 2013.

- KANAFANI, Ghassan: Al-A'mal Alkamila: Dirasat Adabiya, Vol 4, 2ª ed., la Fundación Árabe de Investigación, Beirut, 2010.
- LOWE, Amanda: Al-Tafkeer Al-Mutheer Jinsiyan, 1ª ed. Beirut, Al-Intishar Al-Arabi, 2011, p. 57
- NORJI, Ahmad Khorsheed: Mafaheem fi Alfalsafa wal Ijtima'. 1ª ed. Bagdad, Ministerio de Cultura, 1990. p. 155.
- PEREIRA, Gustavo: Simón Bolívar, escritos anticolonialistas, Ediciones Correo del Orinoco, La Candelaria, Caracas-Venezuela, 2013.
- PEREIRA, Gustavo: Simón Bolívar, escritos anticolonialistas, traducción de Adnan Kadhim, Dar Al-ain, El Cairo, 2011.
- PONCELEÓN, Temir Porras: *Bolívar, movimiento anticolonialista*, artículo recogido en la versión árabe del libro "Simón Bolívar, escritos anticolonialistas" de Gustavo Pereira, traducción de Adnan Kadhim, Dar Al-ain, El Cairo, 2011, pp. 11-13
- SA'AB, Haitham: Falsafat Alhob "la filosofía del amor", parte 1, 1ª ed. Dar Almada, Beirut, 2010.
- SA'DAWI, Nawal: Al-Mar'a wal Jins (la mujer y el sexo), 1ª ed. Maktabat Madbouly, El Cairo, 2005, p. 59.
- SAWAH: Loguz Ishtar aluluhiya Almuanatha Wa Asl Addin Wal-Ustura, 1ª ed. Dar Somer, Chipre, 1985, pp. 177-197.
- SHOK, Ali: Jawla fi Aqalim Aluga wal Usturah, 1ª ed. Dar Almada, Beirut, 1994, p. 10.
- WHITE, Enrique Uribe: Iconografía del Libertador, Bogotá, Ediciones Lerner, 1967, pp. 18-19).
- WILSON, Colin: Supernatural: Your Guide Through the Unexplained, the Unearthly and the Unknown, traducción Anis Hasan, 2ª ed. Dar Al-Adab, Beirut, 1972, p. 204.



MEDUSA, EVA Y COATLICUE EN EL IMAGINARIO EUROPEO DESDE LOS SIGLOS DE LA CONQUISTA

MEDUSA, EVE AND COATLICUE IN THE EUROPEAN IMAGINARY SINCE THE CONQUEST OF THE NEW WORLD

Traducción: Giuliana Zeppegno y Raúl Riol Gala

Angela Giallongo
Universidad de Urbino

RESUMEN:

La alianza existente en la tradición occidental entre mitos y estereotipos sobre lo femenino exige examinar algunas de las consecuencias emocionales de esa mirada masculina y colonial, que aniquiló la civilización azteca. La invención de las mujeres serpiente inspiró los más devastadores mitos públicos de Medusa y Eva, teorizando y dando forma (serpiente y mirada homicida) a la alteridad desde la antigüedad hasta el siglo XVI y más allá. El análisis reflexiona sobre los usos pragmáticos del imaginario de alteridad femenina y su repercusión en mesoamericanas culturas, a través del ejemplo de la diosa azteca Coatlicue.

PALABRAS CLAVES:

imaginario colonial, educación pública, mujeres serpiente, emociones negativas.

ABSTRACT:

The close alliance in the Western tradition between myth and female stereotypes influenced the emotional behaviour of the androcentric Colonialists that destroyed the Aztec civilization. The European invention of the snake woman had, from Antiquity to the 16th century and beyond, inspired the symbolic figures of otherness (serpents and the killing gaze) through the devastating public myths of Medusa and Eve. This contribution focuses on the pragmatic uses of the imaginary pertaining to female otherness and its repercussions on Mesoamerican cultures via the example of the Aztec goddess Coatlicue.

KEY WORD:

colonial imaginary, public education, snake women, negative emotions.

Recibido: 22/02/2018 - Aceptado: 24/04/2018



INTRODUCCIÓN

Desde hace tiempo un extraño universo de extravagantes serpientes, tanto grandes como pequeñas, ha dominado, bajo la oscuridad de miradas mortales, el imaginario europeo. Sus aventuras, que se pierden en el abismo de los milenios, siguen arrastrándose por dentro y fuera de nosotros, impidiéndonos mirar con claridad.

Sin embargo, se hace preciso alentar a los historiadores a que pongan su atención en estos seres, a menudo representados en lugares y tiempos diferentes en compañía de mujeres. El simbolismo de los reptiles ya había atraído en el siglo pasado el enfoque psicoanalítico, a través del cual se llegó a la conclusión, con los trabajos de Freud, de que su estudio era indispensable para explicar las turbaciones infantiles acerca del miembro perdido del otro sexo, la vida onírica de los adultos sanos y las patologías psíquicas.

De esta manera, la serpiente conquistó en el siglo pasado cierta notoriedad, estrechamente relacionada - como en los tiempos de los romanos - con la creatividad y la vitalidad sexual masculina. Aunque, por el contrario, otros psicoanalistas y estudiosos la han interpretado como el símbolo viviente del reino genital femenino. En este sentido, vale la pena mencionar la importancia que ha tenido la labor de Iakov Levi (2003), al poner en conexión a la serpiente con las diosas, más que con los dioses o los héroes.

Sea como sea, el sentido común de la sociedad contemporánea no parece capaz de desafiar este problema. Y mucho menos de admitir que nuestros antepasados hubieran encontrado en las serpientes, y en la mirada femenina, bien señales de vida, bien helados chorros de muerte, así como también les atribuyeron, por un lado, los significados de promesa y sensatez, pero también de ciegas fuerzas primigenias. Un ejemplo clásico del segundo proceso es el de la enigmática Gorgona Medusa, cuyos rasgos agresivos - serpientes en lugar de cabellos y la mirada homicida - documentan a partir del siglo VIII a. C. la construcción de estándares imaginativos occidentales.

La invención de la mujer serpiente responde a la necesidad de ilustrar las teorías de los antiguos griegos que permitieron la construcción de la alteridad femenina - proceso que se intensificó durante la Edad Media europea - y constituye la evidencia más obvia de este mecanismo de estereotipación. El estudio de este fenómeno resulta prometedor, ya que permite focalizar las relaciones sociales entre los sexos a través de algunos aspectos de la sorprendente asociación establecida, en particular por la cultura occidental, entre la peligrosidad de la mirada femenina, la *malignitas* de la serpiente y los poderes mortales del menstruo. Intrigada por esta curiosidad, no exenta de preocupaciones, he intentado seguir las insidias atribuidas a las mujeres serpiente que



han contribuido a escenificar la alteridad, principalmente femenina, en las sociedades europeas del pasado (Giallongo 2015: 13).

UNA PRIMERA ALTERIDAD ABSOLUTA

El arcaico tópico de “la mirada que mata” unido al uso de rasgos salvajes, generalmente asociados a los reptiles, ha sido reincorporado por el pensamiento moderno y contemporáneo a través de la conexión de la idea de monstruosidad con la de la femineidad. En la tradición europea esta construcción mental también ha implicado una creciente denigración de las sociedades lejanas. Por ejemplo, cuando en los siglos XV y XVI los europeos se confrontaron con el llamado Nuevo Mundo, lo percibieron con la lente deformante de la estereotipia. Es decir, lo vieron como la imagen invertida de lo que consideraban su perfección. Lo que les reconducía a esas etapas de la vida que pensaban que ya habían “superado” desde hace tiempo.

El “Mundus Novus” de Américo Vespucio, carta impresa en 1502 y traducida con éxito al español, francés y alemán - a pesar de la auténtica curiosidad del mercader florentino por esas poblaciones desconocidas – proporcionó un retrato de desnudez, canibalismo e impúdica sensualidad femenina¹, que se relacionaba muy bien con la categorización forzosamente pre-establecida por la edad arcaica y clásica griega acerca de la alteridad.

En el transcurso de la historia, podemos ver cómo el foco a partir del cual se han producido la mayor parte de las alteridades (lo no griego, lo no ciudadano, lo no civil, lo no occidental y lo no humano) parte de la frontera establecida, y todavía vigente, entre hombres y mujeres. Un autor que abrió camino en esta dirección fue el helenista Vernant, quien reconoció la actitud de superioridad, típicamente masculina de la civilización griega, en la dialéctica entre el *yo* (cuya representación está dominada por esta perspectiva de afirmación varonil) y el *otro* (la mujer, el enemigo o la muerte), entre la identidad y la diferencia. Sus investigaciones tuvieron dos innegables méritos: por un lado, colocaron el concepto de alteridad en el contexto rico y sugestivo del imaginario mítico y religioso; y por otro, identificaron en la invención de la Gorgona

1 En la cuarta carta, atribuida a Vespucio, “Mundus Novus” de 1502, hay algunos fragmentos interesantes acerca la visión de las indias: «Toman tantas mujeres cuantas quieren, y el hijo se mezcla con la madre, y el hermano con la hermana, y el primero con la primera, y el viandante con cualquiera que se encuentra. Cada vez que quieren deshacen el matrimonio y en esto ninguno observa orden [...]. Aunque, como te he dicho, las mujeres andan desnudas y son libidinosas, a pesar de ello sus cuerpos son hermosos y limpios, ni tampoco son tan feas como alguno quizá podría suponer, porque aunque son carnosas, sin embargo no se aparece la «fealdad», la cual en la mayor parte está disimulada por la buena complexión [...]. Éstas son las cosas más notables que conocí acerca de aquellos». Internet 7.6.2017.

< <http://pueblosoriginarios.com/textos/vespucio/vespucio.html> >

una manera singular para expresar la alteridad absoluta, una especie de punto de partida ideal para la definición de otras infranqueables fronteras sociales².

En el estado actual, la vivacidad del problemático debate acerca del multiculturalismo (Parekh 2000:13) llevó a los expertos de varias disciplinas a formularse nuevas preguntas. La creciente atención por la deconstrucción de la cultura en relación con el género, puso Moller Okin (1997:7), por citar un ejemplo entre otros, a desarrollar sus investigaciones acerca de los estereotipos de las diferentes tradiciones simbólicas sobre el *segundo sexo*.

Se hace útil, por tanto, estudiar los mitos de formación de la antigüedad grecorromana y las religiones monoteístas y politeístas. A través de su análisis podemos encontrar las profundas raíces de las enseñanzas sociales que, compartidas por varias culturas, postularon la jerarquía sexual. Y darnos cuenta que la eliminación de esta desigualdad concierne a todas las sociedades patriarcales, cuyos hábitos aún están activos y/o fueron activados en los estados conquistados y colonizados por los europeos: África, Oriente Medio, Asia y América Latina.

Por lo tanto, parece razonable suponer que una posibilidad para proyectar la coexistencia armoniosa de diferentes identidades culturales pasa por investigar las diferentes, aunque al mismo tiempo-compartidas, imágenes que son alimentadas por el imaginario masculino y pesan sobre lo femenino. La leyenda de la mirada asesina, en tanto que prueba de la asimetría sexual, puede ofrecernos un objeto de estudio complejo y polifacético, a partir del cual poder examinar una de las creaciones míticas sobre la alteridad más influyentes del pasado.

Así como también las representaciones no europeas relativas a la peligrosidad de la mirada, a menudo relacionada con las mujeres serpiente, pueden subrayar la difusión o la falta de asimilación por otros pueblos de determinados estereotipos culturales. Por otra parte, el mismo Freud había reconocido en el breve ensayo *La Cabeza de Medusa* (1922), aunque de pasada, los límites de un estudio concentrado exclusivamente en los horrores simbólicos de la mitología griega. Por consiguiente, el enfoque metodológico aquí propuesto toma como referencia la estrecha alianza entre mitos y estereotipos con el fin de evaluar esa mirada masculina y colonial que hizo que las mujeres compartieran en muchas partes del mundo una historia común de opresión.

En última instancia, no es irrelevante que la colonización del continente americano coincidiera con la época más intensa de la cacería de brujas en la Europa Moderna (1450-1750). Este escenario singular queda a espaldas del trágico caso ocurrido en Nueva Inglaterra, cuando en 1682, en la puritana Salem, fueron condenadas a la hoguera veinte supuestas brujas.

2 Vernant remarca que la femineidad posee una mirada líquida que le sirve para ablandar las fuerzas del hombre: esta mirada posee mayor poder disolvente que la de la muerte (1985:135; véase también 1989).

¿PARA QUÉ SIRVEN LAS MUJERES SERPIENTE?

Las mujeres serpiente son un claro ejemplo del imaginario masculino y occidental. Un concepto que incluye una amplia gama de fenómenos, descritos por clínicos, filósofos, antropólogos y sociólogos, tanto en contextos sociales (Taylor 2007: 164-5)³ como en la dimensión psicológica y simbólica de la imaginación individual (Lacan 1996: 73)⁴.

Sin embargo, en este ámbito es preferible utilizar el enfoque pluridisciplinar de Durand, quien (1996: 38) a través de un enfoque antropológico, identificó en la influencia existencial y cosmológica de los mitos peculiares medios de conocimiento y de conservación. Además, su concepto de régimen nocturno permitió esclarecer el significado de ese conjunto de fenómenos oscuros y ficticios que alimentaron la jerarquía sexual pública y privada. El isomorfismo que había puesto en singular relación la oscuridad con la muerte, el agua con la serpiente, la mirada con la sangre menstrual y el mal, adquirió finalmente un sentido. Se hicieron más claras las trayectorias simbólicas que inspiraron, especialmente en el universo occidental, la creación de los devastadores mitos de Medusa y de Eva, sin tener en cuenta que el simbolismo agrario de todo el mundo tenía en alta estima a la serpiente, propiciando su ventajoso apareamiento con la mujer y exaltando en paralelo el vínculo de la luna con el menstruado (Durand 1960:113).

Por el contrario, el carácter negativo de esta nueva simbología asociaba, como en las supersticiones primitivas, a la serpiente y la sangre menstrual con un peligro transmisible a través del contacto o la mirada. Por lo tanto, colocar el arquetipo de “la mirada que mata” en un determinado paradigma sociocultural - en este caso el de Occidente - hace posible familiarizarse con los mitos, las historias y las imágenes que en determinados tiempos y lugares y por razones particulares lo hicieron posible.

También los análisis de Fromm apuntan en esta dirección. En efecto, él sustituyó el inconsciente primordial y universal de Jung⁵ por el concepto dinámico del inconsciente social, posibilitando la exploración de los poderes formativos de los mitos y los arquetipos; su capacidad para plasmar la identidad individual y colectiva (Fromm 1962:85). Por ende, se necesitan pruebas históricas para sacar el máximo provecho a los significados de los diferentes procesos culturales e imaginativos. Una demostración

3 Taylor utiliza el imaginario para entender la historia colectiva de las políticas públicas pre-modernas y modernas.

4 De otra manera, Lacan explica la constitución subjetiva como una estructura dinámica organizada en tres registros: lo real, lo imaginario y lo simbólico (1996, publicación póstuma).

5 Sobre el uso de los símbolos en el inconsciente humano véase Jung y Von Franz (Vol. XI, 2002). En cambio, para Fromm, era indispensable entender hasta el fondo, a través de los mitos, el potencial formativo de las sociedades y las culturas para plasmar una identidad.

significativa nos la ofrece Villa al documentar (2015:14) las grandes diferencias entre la tradición formativa náhuatl y la castellana.

Otro ejemplo relevante nos lo proporcionan los estudios acerca del mal de ojo, que particularizaron su origen en las culturas medio-orientales, mediterráneas e indoeuropeas. Dundes ha arrojado nueva luz sobre el proceso de expansión geográfica, que se puede datar aproximadamente hacia el siglo XVI, de esta creencia en África, Australia y en las Américas (1981: VII). A través de la lente deformante de sus tradiciones dominantes, Occidente, en su encuentro con otros países, exportó la idea de los poderes destructivos de la mirada y de su símbolo por excelencia: la Gorgona Medusa.

A partir del siglo XVI la superstición se difundió también en el Nuevo Mundo, especialmente en América Latina, donde la mayor parte de la población hispánica, latina y americana estaba siendo cristianizada, tal y como sostiene Flórez (2004: 36). La transmisión del mal a través de la mirada, asumida por las sociedades pre-modernas y utilizada para mantener viva la hostilidad hacia lo femenino - imaginado en estrecha alianza con el mundo ofídico - se difundió así por varios continentes.

Este turbio entramado quizás pueda explicar por qué en el racional y secularizado mundo globalizado siguen existiendo personas que temen a los efectos nocivos del mal de ojo y de la vista fuerte, como atestiguan el uso de brazaletes protectores de color rojo para ponerles a los niños del Salvador y México, y la preocupación social causada por la creencia de que las miradas malvadas pueden llegar a causar enfermedades y desastres naturales.

Esta convicción se manifiesta abiertamente, aunque de forma diferente, también en las tramas literarias. Los logrados cuentos de Gramigna (2013: 8) invitan a reflexionar acerca de las distintas visiones del mundo y sobre el reconocimiento de los derechos de las minorías para cultivar sus propias creaciones imaginativas.

Por otro lado, los conquistadores y sus descendientes identificaron a las diosas serpientes del panteón mesoamericano con las Gorgonas del mundo antiguo, que desde el año 1500 hasta el 1800 resultaban muy familiares a los artistas europeos. En otras palabras, en el intento de asimilar lo desconocido a lo conocido, los colonizadores blancos hicieron coincidir la imagen de las diosas serpientes aztecas con la imagen de Medusa, convertida en símbolo de la alteridad, sirviéndose de ella para cultivar con brutalidad su ideal de superioridad.

La efigie de la Gorgona estaba difundida, y no de causalidad, en las armaduras y en los escudos ceremoniales del siglo XVI y XVIII. Ya sea que este emblema fuera adoptado de manera intencional o inconsciente, el resultado de esta decisión podemos



verlo claramente en las ideas y en las prácticas opresoras, bajo la hoz de la muerte, de la conquista. Debemos, por tanto, prestar atención a un indicio elocuente.

A Carlos V - emperador, partidario de la monarquía universal católica y heredero del trono de España y de las colonias americanas - le regalaron en 1541 un escudo que tenía en el centro una cabeza de Medusa, cuyos cabellos de víbora tenían que aterrorizar al enemigo. El lujoso accesorio bélico homenajeaba la expedición de Argelia que contaba, entre sus comandantes, con el conquistador de México: Hernán Cortés. Había sido la armería italiana de Negroni la que había cincelado este símbolo de poder que prometía con su mirada asesina, envuelta por una corona de reptiles, la victoria espectacular a los protagonistas de la conquista.

Por tanto, nos parece que todavía hoy día resultan útiles las reflexiones del antropólogo escocés Frazer, quien escribió (1890) que era necesario no solo analizar cómo es imaginada la transmisión del mal entre “las costumbres de los salvajes y los pueblos bárbaros”, sino también a lo largo de toda la historia de las naciones civilizadas de Europa (1983, Vol. II: 314 y 838).

Las experiencias de las mujeres serpiente que están relacionadas con el arquetipo de la mirada asesina, cuyo origen reposa en los miedos inconscientes masculinos, hacen emerger, a través de los símbolos atribuidos a lo femenino, otros aspectos de la historia intercultural.

MONSTRUOS EJEMPLARES: HISTORIAS DE LA MEDUSA, EVA Y COATLICUE

El aflorar de las mujeres serpiente y de sus terribles miradas, provenientes de la edad primitiva y arcaica, en la percepción contemporánea no constituye ese acto vital que cabría esperar. Aun así, hay momentos inesperados en los que los polos separados se tocan y sus fronteras se caen. En este sentido, puede resultar útil examinar algunos casos emblemáticos.

Wilk pone en relación la inquietante invención de la Gorgona – perturbador personaje con cabellos en forma de serpiente y ojos tenebrosos - con la experiencia humana de la muerte, común a todas las culturas (2000:190). Según este estudioso las características claves de Medusa, detectables fuera del perímetro occidental, se convierten en ejemplares en la mitología y en el arte azteca, con la cara del sol del calendario de piedra y con la divinidad terrestre conocida como Coatlicue. Esta diosa, tal y como había sido representada en el lenguaje visual de la época, nos proporciona preciosos indicios. Se la representa generalmente de pie, a modo de figura bicéfala con dos cabezas de serpientes que, en lugar del rostro, se enfrentan de perfil sobre los hombros, y con una falda de serpientes. Esta fisionomía envuelta en la inmóvil

frialdad del basalto suscitó probablemente en los primeros europeos que la vieron una inefable sensación de algo conocido, aunque remoto y opresivo. La Coatlicue más conocida hoy en día es una enorme estatua que se remonta a la época comprendida entre 1487 y 1521.

Del polifacético mundo de las culturas amerindias surgió la así llamada “Señora con piel de serpiente” o “vestida de serpientes”. La falda, que tiene escrito en la lengua náhuatl el nombre de la diosa, presupone su identidad personal y hace alusión a la femineidad. De hecho, para Klein (2000:17), este tipo de vestuario se asocia con la formidable capacidad generadora de las mujeres.

Este aspecto se puede apreciar también en los testimonios visuales del arte minoico: las diosas serpientes llevaban un delantal que imperiosamente captaba la atención en el área pública, en el origen del poder de la sangre y de la vida (Giallongo 2015:70).

Las serpientes, por tanto, no son meros restos de museo, aunque algunos visitantes las miran con indiferencia y pasividad, mientras que otros son perturbados por sus sinuosas formas. Han sido y son emblemas del apremiante ritmo de la vida, la muerte y el renacimiento. En el bagaje simbólico de la diosa Coatlicue vibran escondidos los finos chorros de la vívida sangre.

Sin embargo, el descubrimiento de esta diosa no fue acogido con demasiado entusiasmo. Paz nos habla (1977:77) sobre las motivaciones de esta tendencia negativa. La visión del ídolo – para los colonizadores blancos, más parecido a un monstruo que a la diosa venerada por los sacerdotes y sacerdotisas de la civilización azteca - resultaba tan desagradable que con la renovada prepotencia del siglo, en el que fue sacada a la luz, la estatua fue enterrada y ocultada. Fue así que en 1790, recién descubierto, este tesoro del arte precolombino fue sepultado. López Luján documenta la compleja historia de esta enigmática estatua, inspiradora de curiosidad, debates y significativas controversias (2011: 212).

Por otra parte, aunque la llegaron a confundir con un guerrero, nunca se había distinguido ni como la representación de un héroe, ni mucho menos como una obra de arte. Además, los arqueólogos de ese periodo tenían la extraña sensación de que esa imborrable fealdad exhibida desconcertaría a los visitantes blancos, contaminando sus impulsos estéticos. Ese enorme e informe bloque de piedra, adornado con manos desgarradas, corazones lacerados y cráneos, y oscuro como una causa primordial, los paralizaría. Sus miradas serían petrificadas por esas serpientes emboscadas en el rostro y enrolladas a la cintura, en la cuales ellos no podían ni querían reconocer la unidad de todas las fuerzas del universo. Por esta razón no parece irrelevante, ni una banal curiosidad el hecho de que en los últimos siglos, Coatlicue haya sido un



quid amenazador, carente de semblante humano, un frío espejo oscuro que había que esconder.

En este sentido, podemos ver cómo por las categorías puestas en juego, la historia de Coatlicue presupone la de la Gorgona. Ambas, desde los siglos de la conquista, han compartido la acusación de arrojar una sombra mortal sobre quien las hubiese mirado.

El desprecio de los colonizadores blancos por los significados religiosos de las diosas de las sincréticas tradiciones indias había sido impulsado también por la reacción emotiva provocada por la vista de sus atributos. La falda rebosante de serpientes, los ojos de reptil, redondos y penetrantes, y la sangre, que se intuía bajo las manos desgarradas y los corazones lacerados, eran atributos suficientes para rechazar a Coatlicue y ganarse el derecho de arrojarla al olvido. Mas ella siempre estaba presente. Su imagen estaba dentro de los nativos con más fuerza que todas las iglesias y todas las cruces con las que eran obligados a identificarse.

De todos modos, independientemente del hecho de que la Gorgona y la diosa azteca habían sido decapitadas, según cuentan sus respectivas leyendas, su presencia, según las convicciones occidentales, era un insulto a la vida y a la vocación estética. Así, los conquistadores trasladaron las laberínticas inquietudes psicológicas del viejo mundo viril al nuevo mundo.

Esta experiencia no resulta aislada: Coatlicue también compartía con las Gorgonas, protagonistas de los lenguajes visuales y narrativos más arcaicos, una insistente fealdad monstruosa. En ambas se encarnaba la convicción de lo feo como sinónimo del mal. Analogía que se remonta a los griegos, según Eco (2007).

La monstruosidad fue impuesta como un *quid* que representaba la sub-humanidad del mundo femenino. De esta manera los impulsos destructivos implícitos en la conquista se ajustaban a esta construcción simbólica que legitimaba la violencia hacia las mujeres, principalmente indias.

A este respecto, hay que tomar en consideración los estudios del origen español de la brujería en las colonias. En particular, se debe reconocer, como afirma la antropóloga Behar, el carácter sexualmente explícito de este fenómeno, y la excitación que provocaba en los españoles cuando, a través de textos pedagógicos religiosos, lo denunciaban como expresión diabólica y pecaminosa de insubordinación femenina.

Aunque en América del Sur no se verificaron casos de caza de brujas parecidos a los que ocurrieron en Salem, con la documentación que aporta Behar concerniente al México del siglo XVIII (1987: 38 y 1989) parece lógico pensar que la preocupación oficial, que derivaba del uso de la sangre menstrual y otros elementos corpóreos, llevara a la denigración de lo femenino (Martín 2003: 352).

Las características peligrosas y/o destructivas atribuidas a la alteridad del otro sexo; correspondían en su mayoría con la imagen repelente de la bruja que fue construida en Europa entre los siglos XV y XVIII. Por lo tanto, existen buenas razones para explorar el imaginario colonial español en México y sus correspondientes prácticas de exclusión y de violencia sexual.

En este sentido, y volviendo a nuestro tema principal, la historia del descubrimiento de la diosa azteca, como ya hemos reflexionado anteriormente, se cruza una vez más con la de la Gorgona. Lo que sale a la luz es un sentimiento público vinculado con supersticiones y estereotipos sobre el mundo femenino. Los modelos impuestos de emociones, pensamiento y prácticas eran fruto de la mentalidad griega clásica y su combinación con la tradición cristiana medieval y moderna, basada en la feminización del pecado original.

Por consiguiente, se puede presumir que la combinación de estos dos mitos públicos de carácter oscuro, el de Medusa y el de Eva, tuviera cierto peso en la historia mexicana. Ambas figuras, que eran parte integrante de los valores representativos de los occidentales y presuponían relaciones sociales jerárquicas, fueron exportadas al complejo escenario de las comunidades prehispánicas. Especialmente coherentes con este panorama fueron las motivaciones que llevaron a la iglesia a suprimir de manera vehemente un culto, en nombre de la impureza de la sangre y de las temidas serpientes, que hubiera obstaculizado la conversión de los nativos al catolicismo. Hay que tener en cuenta además que a partir del siglo XIII, la culpable Eva, cuya popularidad crecía en diferentes continentes, no solo aparecía públicamente cada vez más asiduamente en compañía de una serpiente, sino que tampoco había podido desprenderse de la acusación de haber pecado con la codicia de su mirada.

Partiendo de los mitos de la Gorgona y Eva, tal vez resulte más fácil reconocer las causas de la repulsión y la consiguiente eliminación de la estatua de Coatlicue. Sirvió también para mostrarle a la “opinión pública” lo que era despreciable y considerado como no humano, así como para difundir un determinado potencial de negatividad hacia quien no poseía ni siquiera una precisa identidad sexual. Como ya se ha señalado, en el panteón azteca, las divinidades masculinas y femeninas, que son consideradas igual de importantes, se representaban con características andróginas, como demuestran las investigaciones científicas de Carmack, Gasco, Gossen (1996). Lo que no solo causó confusión entre los arqueólogos, propensos a creer que encarnaban tan solo a los dioses masculinos, sino que restó legitimidad al deseo de una unión ideal entre lo masculino y lo femenino.

En los sistemas tradicionales mitológicos propensos a presuponer, desde perspectivas distintas, una realidad suprema, las dobles serpientes que postulaban la androginia,



eran la metáfora visual de la ausencia de la dualidad, como muestra el gran trabajo de Lanier Graham (2011).

También aquí, la historia de la Gorgona, representada en el arte arcaico con el atributo varonil de la barba, tiene un ulterior punto de contacto con Coatlicue. Con una diferencia: bajo el aspecto andrógino del *monstruo* griego no estaba en juego la armonía sino el caos de los dualismos.

Particularmente explicativa resulta la convincente conexión, mostrada por Anzaldúa, entre estas dos figuras: ambas son el símbolo de la fusión de los opuestos, del cuerpo con el alma, de la mujer con el hombre, del cielo con la tierra, de la belleza con el horror, de la muerte con la vida. Anzaldúa, como otras feministas chicanas y teóricas mexicanas, ha reinterpretado sutilmente la ambigüedad de estos dos iconos dentro del imaginario masculino dominante, todavía lastrado por la dolorosa dicotomía que ha acompañado la mitología precolombina, la grecorromana y la cristiana. Desde su publicación hasta la fecha se han venido multiplicando los debates sobre su categorización narrativa: autobiografía, ensayo histórico, memorias, testimonio, poesía⁶, narrativa. *Borderlands* es un libro híbrido que en su propia configuración contempla todo tipo de operaciones interculturales, transnacionales y transdisciplinarias que son indispensables para descifrar artísticamente, culturalmente y políticamente la frontera. Anzaldúa propone por tanto a Coatlicue, en 1987, como la figura integradora de diferentes identidades.

Europeos y criollos, sin embargo, seguían mirando a Coatlicue únicamente en su monstruosidad. Razón por la cual quedaban así borradas las leyendas que habían configurado a la diosa azteca tanto como madre del sol, la luna, la tierra, la humanidad y la divinidad, como la inflexible y misteriosa aliada de la oscuridad y la muerte.

No obstante, los residuos de esta memoria, que hunde sus raíces en la profundidad de las tradiciones prehispánicas, afloraron aquí y allá en la intensa devoción demostrada por las indias mexicanas, a través de un culto que estaba destinado a confortar a las parturientas. Posteriormente, los intereses devocionales femeninos evocaron y mantuvieron viva a la antigua diosa terrestre bajo la figura de la Virgen de Guadalupe, que desde del siglo XVII hasta la fecha es la “diosa más importante de las Américas” (Cano 2011: 69).

Resulta curioso que después de haber sido escondida en un almacén en 1824, la estatua fue ubicada, en 1879 en el jardín del Museo. Aunque en un espacio cerrado al público en general, sí era accesible a los exponentes del mundo universitario y a los

6 Esta poesía chicana *Vivir en la Frontera* de Anzaldúa representa la gama incontable de registros, categorías, disciplinas, prácticas, tipos de saberes, emociones, pasiones y dolores, formas de la resistencia que se producen y acumulan en la frontera: « En la Frontera tú eres el campo de batalla donde los enemigos están emparentados entre sí; tú estás en casa, una extraña, las disputas de límites han sido dirimidas el estampido de los disparos ha hecho trizas la tregua estás herida, perdida en acción muerta, resistiendo. Para sobrevivir en la Frontera debes vivir sin fronteras ser un cruce de caminos». Sección de poesía (1987).

visitantes blancos cultos, los únicos a los que se les consideraba dotados del intelecto y la racionalidad necesaria para poder examinar esa imagen de terror.

Me gustaría mencionar la labor de otros historiadores como Franco (2004), Aguilera (2007), García (2012) o Klein (2008), que también contribuyeron a la renovación teórica y arqueológica sobre el “regreso de Coatlicue”, desde una perspectiva histórica, política, social y feminista. Algo fundamental para poder arrojar luz no solo sobre el pasado de México, sino también sobre su presente y su porvenir. Estos estudios sugieren que la estatua de Coatlicue, cuya historia está unida, en primer lugar, a la manipulación iconográfica y cultural puesta en marcha por la mentalidad y la práctica colonial, y posteriormente, a la autónoma reconstrucción de la identidad nacional mexicana⁷, tan solo desde mediados del siglo XX ha sido objeto de una pública admiración y de estudios críticos rigurosos. Asimismo, es verificable un proceso análogo de revisión en el ámbito de los estudios internacionales dedicados a la Medusa.

Después de haber sido convertidas en seres monstruosos y en diabólicos artilugios, es decir, en imágenes de la alteridad absoluta, Coatlicue y Medusa están alcanzando hoy una gran importancia intelectual. Esto empieza a ser así, debido, entre otras razones, a que las investigaciones hermenéuticas sobre las protagonistas de los mitos tienen mucho que enseñarnos acerca de la construcción de los roles de género. Sin estas investigaciones sería imposible explorar la historia del imaginario masculino y colonial.

Desafortunadamente, en la mayoría de los casos, los estereotipos sobre la alteridad femenina han generado y siguen generando la atribución de características negativas hacia las mujeres. Así, a los ojos de los turistas blancos, la colosal y oscura estatua de Coatlicue, con dos serpientes de minúsculas pupilas en lugar del rostro, podría evocar todavía al siniestro sujeto meduseo de la tradición clásica.

CONCLUSIONES

Medusa, Eva y Coatlicue han sido parte importante de la historia de México. Estos personajes de ficción tienen también la virtud de ilustrarnos acerca de algunas de las típicas fisionomías tomadas del imaginario dominante antes, durante y después de la conquista. Desde este punto de vista el descubrimiento de la estatua de la diosa azteca adquiere un inconfundible valor histórico: permite comprobar las reacciones de repulsión, que ya se habían depositado en Medusa y posteriormente en Eva, ofreciendo a la vez la ocasión de viajar por las infinitas estepas de la imaginación masculina, de sus ideas preconcebidas y emociones negativas, siempre fieles aliadas de la sexofobia

⁷ Acerca de las complejas relaciones entre investigación arqueológica precolombina, exigencias políticas de la identidad nacional mexicana y memoria cultural de la diosa azteca, véase Eduardo Matos Moctezuma, (1998).



y de la xenofobia⁸. Pero también, por otro lado, en un bloque de basalto - en apariencia informe e impresionante - se descubre, profundamente escondido, un gran tesoro de sensibilidad mexicana. Un tesoro que desde el siglo XIX suscitó apasionados intereses públicos.

Como he tratado de demostrar a lo largo del texto, sin entender el testimonio de Medusa, Eva y Coatlicue, tanto la historia cultural mexicana como la historia de su forzada participación en las tramas más tenebrosas de la mentalidad occidental resultarían incompletas e incomprensibles.

De todas maneras, es confortante la manera en la que la diosa azteca retomó, en 1964, su lugar en el club mexicano de las estatuas, convirtiéndose al mismo tiempo en una figura importante de la política, la literatura y el arte. Una heroína que por fin es capaz de dejar a su espalda a todos aquellos que la habían considerado el emblema de un paganismo primitivo y peligroso.

Paralelamente, la popularidad de un símbolo hinchado de virilidad como el que describe la novela *La serpiente emplumada*, escrita por Lawrence en 1926, prometía la posibilidad de hacer vibrar la racional cultura europea con la fuerza vital de la civilización azteca. Dejando de lado las fantasías masculinas de los lectores occidentales hacia los impetuosos rituales primitivos de la antigua sociedad patriarcal de los indios, vale la pena centrarse, por un instante, en un pasaje significativo. Un punto emocionalmente importante lo alcanza la novela cuando su protagonista, la culta e independiente Kate, ya no es capaz de gobernar su sentimiento de culpa, provocado por su educación religiosa en agudo contraste con la vibrante corporeidad del mundo indio. Reconociendo su pecado en la impudicia de la mirada y en la maldición de Eva, Kate se siente abrumada por la ansiedad que le impide concebirse a sí misma y al mundo de otra manera.

Lawrence se acercó así a la verdad. Cuando consideró que para construir nuevos vínculos sociales no eran suficientes experiencias regeneradoras con los *demás*. Puso en juego, en cierto sentido, también otro objetivo: la capacidad de controlar las fantasías y las emociones negativas de la propia cultura de origen.

De hecho, Kate en su visita al museo nacional del D.F. no puede mirar esas serpientes de piedra “enredadas en sí mismas como excrementos”; se siente “oprimida y horrorizada” por estos seres “que sobrepasaban cualquier imaginación sobre el horror” (2005:125). La visión de los reptiles había puesto violentamente en marcha esa memoria estéril que reconocía en la serpiente solo los temores del imaginario clásico griego y las exhibiciones pecaminosas de la culpable Eva.

8 En un sentido similar, aunque más amplio en sus consecuencias teóricas, Adorno (1965;74), reconoció el peso de la actividad fantasmática en los procesos de deshumanización y de discriminación social.

En cambio, en la producción artística de Frida Kahlo domina el principio opuesto, el de remarcar las contradicciones entre las dos culturas y los conflictos entre los sexos. De manera genial en sus lienzos pone en práctica la idea mexicana de una dualidad unificada, de la diversidad en la unidad, insistiendo en el uso de la mirada del cuadro como medio para observar al público. Se convierte así en una satisfactoria visión el *Autorretrato con el pelo cortado* (1940), donde Frida con ropa masculina y un par de tijeras en las manos reta al observador a modificar su conducta: que no se confunda y la mire como mujer. El efecto es conseguir -que hasta el espectador más apresurado, como por obra de magia, abra sus ojos y su corazón.

Por su transversalidad existencial y artística, Frida ha impulsado el placer de la exploración hacia todos los mundos, los reales y simbólicos, los occidentales y sobre todo los no occidentales, los masculinos y sobre todo los femeninos, con la mirada firme en sus verdades emotivas y en las de su país. El relato del primer encuentro de Fuentes con la pintora dejó una imagen memorable: Frida con su porte y ropa, parecida a una diosa azteca, tal vez Coatlicue, había transformado con euforia las impresionantes ropas de serpientes y las manos sangrantes en preciosos adornos (Fuentes, 1995:12).

A la espera de poder valorar hasta el fondo la eficacia pedagógica de esta artista, quien, en todo caso también se retrató, en muchas ocasiones, de falda color jade y camiseta roja, quiero sugerir que su identificación con Coatlicue y con otras diosas de la cultura precolombina le procuraba cierta satisfacción, lo que coincidió con el entusiasmo colectivo del siglo pasado y del actual.

Ni siquiera sus travesías personales la disuadieron de este juego, cuyo objetivo era hacernos vislumbrar en las experiencias, simbólicas y reales, pasadas y presentes, hasta ahora incomprensibles y confusas, nuevas conexiones y nuevas derivas imaginativas. Sus obras han animado en todo el mundo - inclusive en Europa - el deseo de conocer la *alteridad*. Siguiendo este camino, las fronteras antes rígidas se hacen hoy, por así decirlo, flexibles.

Y se puede entonces descubrir por casualidad que los colores de la falda verde y del corpiño sangrante de Coatlicue nos pertenecen nuevamente. Evocan tanto la fuerza motriz del imaginario precolombino como la interminable agonía emocional causada por los dualismos tradicionales del mundo occidental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (et al.), *La personalidad autoritaria*. Buenos Aires, Proyección, 1965.
- Anzaldúa, G., *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Spinsters, Aunt Luke, 1987.

- Behar, R., "Sex and Sin, Witchcraft and the Devil in Late-Colonial Mexico". *American Ethnologist*, vol.14 (1987), pp. 34-53.
- Behar, R., *Sexuality and Marriage in Colonial Spanish America*, University of Nebraska Press, 1989.
- Carmack, R., Gasco J., Gossen, G., *Legacy of Mesoamerica. The history and Culture of a Native American Civilization*, New Jersey, Prentice Hall, 1996.
- Dundes, A., *The evil eye. A case Book*, New York, Garland Pub., 1981.
- Eco, U., *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
- Durand, G., *Champs de l'imaginaire*. (Textes réunis par D. Chauvin). Grenoble, Ellug, 1996.
- Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1960.
- Franco, J., "The Return of Coatlicue: Mexican Nationalism and the Aztec Past". *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 13 (2004), pp. 205-219.
- Frazer, J. G., *La rama dorada. Estudios sobre magia y religión*, (Nueva edición a partir de la versión original en 12 vols.), México, Fondo de Cultura Económica, 2011, Vol. II, p.314 y p.838 .
- Florez, F., "El Mal de Ojo de la etnografía clásica y la limpia posmoderna. Una apostilla a partir de la antropología de L. G. Vasco". *Tábula rasa*, 2 (2004), pp. 23-46.
- Freud, S., "La cabeza de Medusa" en *Obras completas*, Vol. 18, Barcelona, Biblioteca Nueva, 1992.
- Fromm, E., *Psicoanalisi e interpretazioni della società*, (tr. it.) Turín, Loescher, 1977.
- Fuentes, C., *Introducción en El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, México, Grupo Editorial Norma, 1995, pp.7-24.
- Garcia, D. E., *Nationalistic Iconography and Anti-iconology of the Aztec Coatlicue Sculpture*, 2012. Internet. 10.7.2017. [art.arizona.edu/.../Garcia, Dominique_Writing_Sample.pdf](http://art.arizona.edu/.../Garcia_Dominique_Writing_Sample.pdf)
- Giallongo, A., *La mujer serpiente. Historias de un enigma desde la antigüedad hasta el siglo XXI*. Sevilla, Benilde, 2015.
- Gómez Cano, G., *El Regreso a Coatlicue: Diosas y Guerreras en el Folklore Mexicano*. México, Xlibris Corporation, 2011.
- Gramigna, A., *Nahual*. Ferrara, Stampa Universitaria Estense, 2013.
- Klein, C. F., "The devil and the skirt an iconographic inquiry into the prehispanic nature of the Tzitzimime", *Ancient Mesoamerica*, 1, 2000, pp. 17-62. Internet. 10.1.2018. www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/.../pdf/.../605.p
- Klein, C. F., "A New Interpretation of the Aztec Statue Called Catlike, "Snakes-Her-Skirt", *Ethnohistory*, 55, (2008) , pp. 230 -250.

- Jung, C. G. y Von Franz, M.L., *Man and his Symbols*. New York, Dell Publishing Company, 1964.
- Lacan, J., "Au-delà du "Principe de réalité" dans *Écrits*, Paris, Éditions du *Seuil*, 1996, pp.73-92.
- Lanier Graham F., "Goddesses androgyny: Coatlicue of the Aztecs" in Monaghan, P., *Goddesses in world culture, Australia and the Americas*. Vol. III, Santa Barbara, Praeger, 2011, pp.6-76.
- Levi,I., "Medusa, the female genital and the Nazis", 2003. Internet. 9.5.2017. <:www.reocities.com/psychohistory2001/>
- López Luján, L. "El ídolo sin pies ni cabeza. La Coatlicue a fines del siglo XVIII", *Estudios de cultura náthual*. 42, (2011), pp. 203-232.
- Lavrin, A., *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992, pp. 47-50.
- Lawrence, D. H., *La serpiente emplumada*, Barcelona, Montesinos, 2014.
- Martin, J.A., *Los antagonismos de género y de clase en Morelos* en Fowler- Salamini, H. y Vaughan, M. K., *Mujeres del campo mexicano, 1850-1990*. Zamora, El Colegio de Michoacán, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad de Puebla, 2003.
- Matos Moctezuma, E., *Las piedras negadas. De la Coatlicue al Templo Mayor*, México: Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, 1998.
- Moller Okin, S., "Is Multiculturalism Bad for Women?" en Cohen J., Howard M. y Nussbaum M.C. *Is Multiculturalism Bad for Women?* Princeton, Princeton University Press, 1999, pp.7-24.
- Parekh, B., *Rethinking Multiculturalism. Cultural Diversity and Political Theory*, USA, Palgrave Macmillan, 2000.
- Paz, O., "Diosa, demonia, obra maestra. El arte de México: materia y sentido" en *Obras Completas 7, Los privilegios de la vista II. Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp.75-88.
- Taylor, Ch., *A Secular Age*, Harvard University Press, 2007.
- Schreffler, M. J., "The Making of an Aztec Goddess: A Historiographic Study of the Coatlicue", Thesis, Arizona State University, 1994.
- Vernant, J. P., *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985.
- Vernant, J. P., *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.

Villa, A., *Nezahualcóyotl. Poiesis e mito nell'educazione ancestrale náhuatl*, Ferrara, Stampa Universitaria Estense, 2015.

Wilk, S., *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgo*, New York, Oxford University Press, 2000.

Vespucio, A., Cuarta carta, "Mundus Novus" (1502). Internet. 13.11.2016. <<http://pueblosoriginarios.com/textos/vespucio/vespucio.html>>

LA FIGURA DE ANA CASTILLO COMO REPRESENTANTE DE LA LITERATURA CHICANA FEMENINA

THE FIGURE OF ANA CASTILLO AS REPRESENTATIVE OF THE FEMALE CHICANA LITERATURE

Antonio Daniel Juan Rubio

Isabel María García Conesa

Universidad Internacional de La Rioja

RESUMEN:

Los escritores chicanos han logrado abrirse paso en los cánones literarios de los Estados Unidos. Entre ellos destacan autoras como Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros o Ana Castillo, entre muchos otros, quienes testimonian en sus obras la lucha de miles de latinos contra una cultura hegemónica que los menosprecia y en la que logran alcanzar el éxito. Y especialmente, Ana Castillo, quien defiende con denuedo la figura de la mujer chicana.

PALABRAS CLAVES:

escritoras chicanas, literatura chicana, identidad chicana, Xicanismo.

ABSTRACT:

Chicano writers have managed to break through the literary canons of the United States. Among them, authors like Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros and Ana Castillo stand out, among many others, who testify in their works the struggle of thousands of Latinos against a hegemonic culture that belittles them and in which they manage to achieve success. And especially, Ana Castillo, who defends strenuously the figure of the Chicana woman.

KEY WORD:

Chicano writers, Chicana literatura, Chicano identity, Xicanismo.

INTRODUCCIÓN

Las fronteras culturales entre México y los Estados Unidos enmarcan una amplia variedad de límites y umbrales que participan en la definición de la propia identidad social. Una de las marcas culturales más importantes de la frontera es su recreación de la situación geopolítica del momento, su mezcla de rasgos distintivos de ambas culturas. Sin embargo, estas fronteras no deben considerarse, en opinión del antropólogo y profesor universitario Renato Rosaldo (Rosaldo, 1991:190), como zonas de transición y de análisis vacío, sino como sitios de producción cultural creativa.

Su aportación amplia la perspectiva respecto de lo que se puede entender como cultura desde el discurso que se puede formular sobre este complejo concepto. Desde el punto de vista de Rosaldo parece ser que la manera más rentable de llegar al concepto de cultura es a través de ejemplos particulares de la misma que nos muestran cómo es que se puede distinguir, por un lado, los hechos que forman o caracterizan la cultura y, por otro lado, lo que se puede y no puede decir sobre estos hechos.

Por su parte, el Profesor de Antropología de la Universidad de Columbia, Claudio Lomnitz-Adler (Lomnitz-Adler, 1995:39) señala que los grupos culturales de la frontera se distinguen por sus interacciones simbólicas y sus formas de compartir significados, lo cual implica una cultura de relaciones sociales.

Lomnitz-Adler plantea el problema central al que se refiere como un círculo vicioso que nace de las tensiones que surgen entre la madeja de las relaciones sociales que coexisten en el espacio nacional y las ideologías que se refieren a una identidad común, a un pasado compartido, y a una mirada común al futuro.

La comunidad hispana en los Estados Unidos, que en la actualidad representa la población minoritaria más grande del país con mucha diferencia respecto al resto, sufre de manera desproporcionada las altas tasas de pobreza y desempleo, y muchos también la falta de atención médica (Rothenberg, 2001: 366).

Todos estos problemas aumentan la incidencia de la delincuencia en la población hispana y limitan, en consecuencia, la movilidad social ascendente, aunque bien es cierto que están escalando no sólo en el ámbito empresarial sino también en el entramado social y cultural del país.

El chicano actual en la sociedad estadounidense es el resultado del chicano de origen más las circunstancias socio-históricas a través de cierto número de años. Se establece, entonces, una funcionalidad, una relación y una interdependencia mutua entre sus orígenes y la sociedad que lo acoge.

Si revisamos la circunstancia chicana, descubrimos que, históricamente hablando, el chicano actual es el producto de una larga etapa de ocupación y de colonización.

En los últimos 500 años, el grupo mexicano-chicano no ha conocido un momento de independencia o autonomía, lo que ha dejado sus huellas duraderas.

Estas connotaciones socio-históricas son muy importantes, desde el punto de vista del contexto, como base para la literatura chicana, es decir, en la creación literaria y en la interpretación crítica. Son muchas las obras literarias en los diversos géneros que tratan este tema y le siguen, en su labor crítica, numerosos artículos¹.

Los escritores chicanos han logrado abrirse paso en los cánones literarios. Como bien señala la periodista e investigadora Adriana Cortés Koloffon (Cortés Koloffon, 2007: 10), autores como Ana Castillo, Sandra Cisneros, Julia Álvarez, Tomás Riera, Rudolfo Anaya, Gloria Anzaldúa o Rolando Hinojosa testimonian en sus obras la lucha de miles de latinos contra una cultura hegemónica que, en la mayoría de los casos, los menosprecia y en la que logran alcanzar el éxito.

En un artículo publicado en la revista *Aztlán*, el profesor de Estudios Chicanos Jesús Rosales (Rosales, 2001: 125) encontró una base sólida para la literatura chicana en las escrituras de los indígenas. En dicho artículo, se compara los grupos aztecas con el chicano contemporáneo en el sentido de que muchos pueblos se vieron obligados a cargar el yugo de unas alianzas con sus vecinos.

Por lo tanto, el principal objetivo de este artículo será el estudio y análisis de la obra literaria chicana, centrándonos específicamente en la figura de Ana Castillo como exponente de la misma. Intentaremos aportar una clara idea del complejo problema de la búsqueda de la identidad en la literatura chicana actual dentro del complicado y enredado entramado literario estadounidense.

LA LITERATURA CHICANA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Con anterioridad a la exploración directa de la literatura chicana actual, merece la pena destacar un breve comentario sobre la situación de dicha literatura vista desde la perspectiva estadounidense.

Desde la cultura dominante anglosajona, históricamente se ha promulgado una visión negativa del chicano y de su literatura. Tradicionalmente, el chicano aparece en la escritura estadounidense como poseedor de características y connotaciones negativas.

Se podría entonces decir que las acciones injustas dirigidas hacia los chicanos, a lo largo de los años, es resultado de la propaganda negativa de la literatura, de los estereotipos dañinos. Además, como bien señala el profesor de la Universidad de

1 Entre estos artículos podemos destacar los siguientes: Francisco Jiménez. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Nueva York: Editorial Bilingüe, 1979. Rafael Pérez Torres. *Critical Uses of Race in Chicano Culture*. Minneapolis: University of Minnesota, 2006.

Texas José E. Limón en la revista *Aztlán*, “dichos estereotipos sirven como justificación para las acciones injustas” (Limón, 1973: 257).

Así pues, la literatura chicana y sus orígenes se encuentran fuertemente unidos a los acontecimientos históricos sucedidos entre México y los Estados Unidos y, sobre todo, a partir del tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848², tras el cual casi la mitad del territorio mexicano pasó a formar parte de los Estados Unidos.

El afán de aventuras, las múltiples leyendas sobre riquezas y, en ocasiones, el azar llevaron a los españoles a adentrarse en las áridas tierras que hoy constituyen la región fronteriza de los Estados Unidos con México.

Su cultura y tradiciones se mezclaron con las de los nativos mexicanos e indios dando lugar a una mezcla racial y cultural que conformó una cultura que llegará hasta nuestros días. Como bien afirma el escritor estadounidense Carey McWilliams: “la herencia hispana del suroeste tiene dos partes: la española y la mexica-india” (McWilliams, 1968: 91).

Los angloamericanos sentían aversión por este grupo y los ignoraron durante décadas. La región fronteriza, en general, fue dejada de lado ya que los anglos tenían suficiente con subyugar a los indios nómadas. Debido al aislamiento de la región, durante muchos años, la frontera fue solo una línea en el mapa³.

Los habitantes mexicanos se sentían desplazados ya que tenían que adaptarse a otra cultura y a otra lengua. Es a partir de este momento cuando se puede comenzar a hablar del germen de la cultura chicana. Los mexicanos se sentían despechados con su gobierno central que los había abandonado mientras que, por otro lado, empezaban a sentir la opresión de un nuevo gobierno que los trataba como a seres inferiores.

El reconocimiento de esta cuestión nace con el movimiento chicano cuyo origen data de la huelga masiva de los campesinos de California en 1965 auspiciada por César Chávez y Dolores Huerta, quienes denunciaban la explotación de los campesinos. El profesor de estudios latinos Phillip D. Ortego se ha referido a este periodo como un “renacimiento chicano” (Ortego, 1973: 39).

La lengua es uno de los elementos distintivos de la cultura chicana ya que a través de la lengua se transmite no sólo la cultura sino también los valores. Ambos términos, lengua y literatura, se entremezclan para dotar de ese rasgo distintivo tan característico

2 El Tratado de Guadalupe Hidalgo fue firmado al final de la Guerra de Intervención Estadounidense por los gobiernos de México y los Estados Unidos el 2 de febrero de 1848, y fue ratificado el 30 de mayo de 1848. El tratado estableció que México cedería más de la mitad de su territorio, que comprende la totalidad de lo que hoy son los estados de California, Nevada, Utah, Nuevo México y Texas, y partes de Arizona, Colorado, Wyoming, Kansas y Oklahoma.

3 Como dato anecdótico podemos señalar que la patrulla fronteriza, tal y como la conocemos en la actualidad, del servicio de inmigración no se estableció hasta 1924.

de la literatura chicana, donde los textos literarios están plagados de expresiones coloquiales de la cultura chicana.

La definición más generalizada del término literatura chicana es la ofrecida por el crítico literario mexicano Luis Leal: “Se considera literatura chicana toda aquella literatura escrita por mexicanos y sus descendientes que viven o han vivido en lo que en la actualidad son los Estados Unidos” (Barretto, 1998: 3).

A partir de dicha definición es cuando se reconoce y valora la existencia de la comunidad chicana, aunque sólo mencionan, como denuncia la profesora de Ciencias Sociales Patricia Zavella, a las chicanas en relación a su papel doméstico, como si no fuesen trabajadoras, activistas políticas o escritoras (Zavella, 1989: 25).

Zavella también examina las tensiones dentro de la diáspora mexicana basadas en las diferencias en el género, la sexualidad y el idioma. También examina los viajes de los migrantes hacia y dentro de los Estados Unidos, la radicalización por género y la explotación en los lugares de trabajo, y los desafíos que enfrentan las mujeres migrantes para formar y mantener a sus familias.

En sus comienzos, la literatura chicana tiene un marcado carácter de protesta social ya que denuncia la injusticia y la desigualdad que debe afrontar la sociedad chicana con respecto a la sociedad estadounidense. Sin embargo, a partir de los años ochenta, comienza a observarse un cambio, pues aparecen las primeras escritoras chicanas quienes empiezan a escribir y a defender la situación de la mujer chicana.

La comunidad chicana comenzó utilizando el español como lengua de comunicación para pasar al inglés y así poder llegar a la comunidad dominante. La lengua chicana es una lengua libre y viva que no se ciñe a convenciones establecidas por los sistemas del inglés y del español.

Oprimidos social y económicamente, los chicanos se vieron usurpados de su identidad y sustituida por estereotipos, por lo que los escritores chicanos se encaminaron en la búsqueda de la identidad que les había sido robada. Crearon un género propio, una narrativa de la identidad propia. En su literatura, tratan de integrarse en la sociedad anglosajona sin renunciar a sus raíces.

Del movimiento feminista, en opinión de la investigadora chilena Cecilia Vázquez, las chicanas aprendieron que era posible expresar sus preocupaciones sociales a través de la literatura (Vázquez, 1997: 89). Las autoras chicanas más exitosas de estos años son: Gloria Anzaldúa, Ana Castillo, Sandra Cisneros, Lorna Dee Cervantes, Gina Valdés, Bernice Zamora, Denise Chávez, Lucha Capi y Alma Villanueva, entre muchas otras.

La literatura chicana de los últimos años, junto con el mismo pueblo, ha cambiado hasta cierto punto. Los principales autores siguen con las tendencias de explorar las

raíces indígenas y las de la cultura mexicana. Pero a la vez surgen otros enfoques temáticos, como el del papel de la mujer ante el machismo o la homosexualidad. Por lo tanto, se puede observar un contenido más universal en la literatura chicana.

Es una literatura producida por escritores chicanos que ha provocado cambios sustanciales en la articulación social de sus comunidades dentro de la sociedad estadounidense, gracias a un esfuerzo por preservar sus orígenes y para forjar un espacio de igualdad y de respeto en su comunidad.

A partir de los años ochenta, las representaciones más destacadas de la literatura chicana son mujeres debido al papel que la mujer tiene dentro de la sociedad mexicano-americana, puesto que en la mayoría de los casos es quien se encarga de transmitir, de manera oral, las tradiciones de generación en generación.

En ese sentido, la temática femenina chicana trata de la liberación de la mujer y la creación de un espacio vital propio en reacción al trato dado por el hombre y a la explotación de un sistema económico opresivo. Por otra parte, como contrapartida, implícitamente emerge la salvaguardia de la tradición oral y la memoria, donde la figura de la madre es también recurrente en la alternancia de símbolos lingüísticos sustentados en un espacio híbrido y marginal: la mujer abnegada que se sacrifica para mantener a su familia y la transmisión de unos valores castrantes para la mujer.

Las escritoras chicanas reexaminan, cuestionan, subvierten y refuerzan los valores de la sociedad patriarcal. Sus narrativas son manifestaciones de las luchas contra múltiples formas de opresión. Las autoras tienen que crearse y en sus obras se representan a sí mismas en los personajes, lo cuales se embarcan en la búsqueda de valores que los identifiquen. En sus obras tratan de establecer una relación directa entre el ser de su interior y la realidad que les rodea.

En esta nueva literatura chicana, el uso del lenguaje y la alternancia de códigos entre el español y el inglés han merecido la atención de numerosos críticos y lingüistas. En la literatura chicana, la sucesión de dichos códigos supone un rasgo distintivo ya que constituye un acto de identidad y un acto de reconocimiento y reivindicación de la identidad femenina chicana.

Se trata de defender la multiplicidad de identidades que caracteriza a la raza chicana. Una de sus reivindicaciones es la búsqueda de un lugar físico suyo propio que le fue arrebatado por los anglos. En opinión de la investigadora Raquel León Jiménez: "A través de su literatura, especialmente mediante aquella que reproduce la lengua empleada por el pueblo chicano, y que consiste en el cambio de códigos entre el español y el inglés, los chicanos están dándose a conocer como un pueblo que quiere expandirse" (León Jiménez, 2000: 37).

La chicana es una literatura que se escribe ya sea en inglés (Rudolfo Anaya, José Antonio Villarreal, Ron Arias, Gary Soto, Ana Castillo, Sandra Cisneros, Dennis Chávez), ya sea en español (Miguel Méndez, Aristeo Brito), o bien usando el inglés y el español indistintamente en diferentes obras (Tomás Rivera, Rolando Hinojosa, Sergio Elizondo).

En la literatura chicana escrita en inglés, el continuo uso del español y de una sintaxis concreta produce un cierto efecto. Es inevitable que este tipo de literatura remita a las experiencias de la comunidad chicana y, en el caso de las obras escritas por mujeres, a la experiencia de la mujer.

Ana Castillo es especialmente conocida por su poesía, que ha tomado la temática femenina desde la circunstancia de ser mujer en una sociedad machista (la chicana) y racista (la angloamericana). Así, denuncia el abandono económico y social femenino y la prepotencia de una religión que propugna la rígida ideología con respecto a los patrones sexuales, visto a través de una relación epistolar entre dos mujeres "hispanas", reelaborando la relación entre los sexos.

Una de las características de la literatura chicana escrita en inglés es la presencia de palabras y frases españolas en el texto. Lo más interesante, sin embargo, es que se usan palabras inglesas modificadas para darles una estructura española. Para los narradores chicanos, la escritura representa un espacio donde es posible cruzar las múltiples fronteras simbólicas, de nacionalidad y de género. De acuerdo con estos narradores, la riqueza de la literatura chicana radica en la multiplicidad de voces, generaciones, temas, ideologías y géneros literarios. El *spanGLISH*, mezcla del español y del inglés, utilizado por gran parte de los narradores, sobre todo los más jóvenes, es un ejemplo de esta tenaz resistencia.

Es importante señalar, asimismo que, en esta búsqueda de identidad, no está solo la lucha del hombre chicano por conseguir la igualdad con el anglo sino también la de la mujer chicana por conseguir la igualdad y el reconocimiento dentro de su propia comunidad patriarcal, para huir así de los estereotipos que su misma cultura les impone.

Justo S. Alarcón menciona en un artículo la necesidad de los primeros autores chicanos por contar las experiencias de la raza oprimida y las suyas propias realizadas dentro del propio grupo (Alarcón, 2004: 137). Fruto de dichos acontecimientos en la literatura chicana aparece dos pares de mentalidades paralelas: opresor – oprimido, dominador – dominado.

Como feministas, estas autoras escriben para oponer las representaciones tradicionales del movimiento chicano con las nuevas tendencias literarias. Sus obras exponen los movimientos cuyas causas no combinan el género, la raza, y la clase social.

Según la profesora de la Universidad de Michigan, Aída Hurtado: “las feministas chicanas buscan exclusiones en un movimiento y disputan desde ese punto de vista” (Hurtado, 1998: 134).

En su opinión, las escritoras feministas chicanas han escrito elocuentemente sobre la condición de las mujeres en sus comunidades. Muchas de ellos incluso se han alineado y participado en varios movimientos políticos. Esta práctica ha infundido su teorización con varias influencias que las hace similares a otras teóricas feministas, pero también diferentes. A diferencia de los miembros de otros movimientos progresistas, muchas feministas chicanas participaron simultáneamente en más de uno de estos movimientos debido a su múltiple pertenencia a grupos estigmatizados de clase, género o sexualidad.

En opinión de Federico Eguíluz Ortiz: “la identificación con un grupo étnico y cultural diferente al de la mayoría se sitúa como una de las causas principales de la aparición de la llamada literatura chicana” (Eguíluz Ortiz, 2000: 99). Defiende que tenemos, pues, una colectividad que comparte una cultura en dos lenguas, cuya literatura utiliza no sólo los referentes socio-culturales más inmediatos, sino también los dos idiomas en que se expresa esa colectividad.

Caracterizada por su intención del uso del lenguaje literario y lo temático, la literatura chicana desborda las fronteras en busca de un lector ávido de retos. Las narrativas exponen conceptos históricos y contemporáneos en pos de una fusión que manifieste un nuevo punto de vista, teniendo como premisas la lengua y la influencia de los marcadores étnicos.

Las escritoras chicanas, en su inmensa mayoría feministas, se han dado a la tarea de explorar nuevos senderos, nuevas estrategias narrativas que critiquen o reconstruyan las representaciones tradicionales de lo femenino desde una perspectiva de género, pero también de clase y de raza, planteando la necesidad de escribir una literatura de mujeres hispanas.

Así, por ejemplo, las novelas de Sandra Cisneros constituyen un muestrario de vidas, o mejor dicho, de fragmentos de vidas de niños y adultos chicanos y de su experiencia de frontera. La experiencia de frontera es, entonces, la experiencia de los límites: geográficos, culturales, sociales, ideológicos, raciales, corporales, reales e imaginarios.

Pero también puede ser, en el caso de escritoras y artistas, la experiencia de la transgresión de dichos límites, de la subversión ante lo prohibido, de la invención y el rescate de una identidad. No se trata, pues en opinión de la escritora Gloria Anzaldúa, de una identidad fija y definitiva ya que la frontera sólo define la división, la separación permanente entre una y otra (Anzaldúa, 1987: 3).

Hablar de frontera, desde la frontera, implica no solamente el referente inmediato de la línea que divide a México de los Estados Unidos, sino todos aquellos factores que afectan la vida personal, familiar y comunitaria de todos quienes han tenido que emigrar pero que conservan lazos culturales, sociales y afectivos con la cultura mexicana.

Para Sandra Cisneros, como para otras autoras chicanas, escribir es contar esta experiencia vivida a flor de piel, hablar de esa identidad desde la ficción, o más bien, desde esa otra frontera que separa la realidad de la ficción, y que abre la posibilidad de experimentar y transgredir otras fronteras, en este caso las literarias.

Si la frontera es límite, las mujeres chicanas son doblemente marginales por ser chicanas y por ser mujeres, y escriben desde esos extremos con la intención de traspasar las fronteras de clase, raza y género. Y una estrategia para hacerlo es la revisión y la reescritura de ciertos mitos culturales que, desde una perspectiva chicana y feminista, proponen una nueva manera de interpretar y reinventar la realidad.

Una de las figuras míticas recuperadas por las escritoras chicanas es “La Malinche”, identificada tradicionalmente como la traidora. Es justamente por este papel subversivo según la escritora chicana Norma Alarcón, que es recuperada por las chicanas como la mujer que es capaz de enfrentarse a otra cultura, de mediar entre diferentes discursos, superando las fronteras impuestas desde afuera y desde dentro (Alarcón, 2003: 183).

Otro de los grandes mitos fundacionales de las escritoras chicanas es el de la “Virgen de Guadalupe”, sometida a una revisión para ser reescrita desde otras perspectivas y eliminando su carácter sublime de madre pura y virginal y transgrediendo así la iconización tradicional de la iglesia católica para transformarse en una figura híbrida.

La escritora Sandra Cisneros, por ejemplo, critica y re-significa estos mitos culturales fuertes con figuras menores pero igualmente representativas de una sociedad como la de los Estados Unidos. De esta manera, Cisneros emprende lo que Gloria Anzaldúa llama “el camino de la mestiza” (Anzaldúa, 1987: 82).

Estas autoras desarrollan una redefinición de la identidad nacional chicana así como en una transformación del discurso de mestizaje para proponer un nuevo sujeto mestizo: la nueva mestiza. Esta mestiza es un sujeto heterogéneo, marginal y de herencia indígena, una mujer de color, lesbiana y habitante de la frontera cuya identidad se construye a partir de sus luchas y de su origen racial, lingüístico e histórico.

LA FIGURA DE ANA CASTILLO COMO REPRESENTANTE DE LA LITERATURA CHICANA FEMENINA

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Ana Castillo (1953 –) es una célebre y distinguida novelista, poeta y ensayista estadounidense de ascendencia mexicana cuyo trabajo se centra en temas como el racismo, la xenofobia o el clasismo reinante en la sociedad estadounidense. Además, es editora de “La Tolteca”, una prestigiosa revista de contenido literario y artístico. Las obras de Castillo han sido objeto de numerosas investigaciones y publicaciones académicas.

Ana Castillo nació en la ciudad de Chicago en el año 1953, hija de Raymond y Rachel Rocha Castillo. Su madre era de origen mexicano y su padre nació en la ciudad de Chicago en 1933. Asistió al instituto “*Jones Commercial High School*” y posteriormente al “*Chicago City College*” donde completó la licenciatura en arte (*BS in Art*). A continuación, recibió un título en educación secundaria por la “*Northeastern Illinois University*”.

Finalmente obtuvo el doctorado en estudios latinoamericanos por la universidad de Chicago en 1979 después de haber enseñado estudios étnicos en el “*Santa Rosa Junior College*” y de servir como escritora residente para el “*Illinois Arts Council*”. También dio clases en el “*Malcom X Junior College*” y más adelante en el “*Sonoma State College*”.

Castillo, que ha escrito más de quince libros y numerosos artículos, es ampliamente considerada como una pensadora clave y una pionera en el campo de la literatura chicana femenina. Al respecto, la propia Castillo afirmó lo siguiente: “veinticinco años después de comenzar a escribir, siento que todavía tengo un mensaje que compartir” (Shea, 2000: 32).

Ha sido ampliamente entrevistada en diversos medios de comunicación como “*National Public Radio*” o “*History Channel*” y fue radio-ensayista de la “*NPR*” en Chicago. También es miembro del Consejo Asesor del nuevo “*American Writers Museum*”, que abrió sus puertas en Chicago el pasado año.

En 2012 la doctora Castillo fue poeta residente en el “*Westminster College*” de Utah y en 2014 ocupó la “*Cátedra Lund-Gil*” en la universidad dominicana “*River Forest*” y formó parte del claustro con el programa de verano “*Bread Loaf Middlesburg College*” en los años 2015 y 2016. También recibió la primera “*Cátedra Sor Juana Inés de la Cruz*” de la “*De Paul University*”, y ocupó el puesto de investigador visitante distinguido “*Martin Luther King*” en el MIT, entre otros puestos docentes a lo largo de su carrera.

CARRERA LITERARIA

Ana Castillo comenzó a escribir como una joven activista en la década de 1970, usando su poesía como forma de protesta social. Como ella misma afirma: “ser de origen mexicano, ser india, ser mujer, pertenecer a la clase trabajadora y posteriormente politizarme en la secundaria, esa era mi dirección. Yo era una poeta protestante chicana, una completa renegada y aún continúo escribiendo de esa manera” (Baker, 1996, 59).

Durante sus años universitarios en Chicago a principios de la década de 1970, Castillo participó activamente en la organización de artistas latinos en un grupo denominado "Asociación de la Hermandad Latina de Artistas" (*Association of Latino Brotherhood of Artists*). Al igual que muchas chicanas en los años inmediatamente posteriores al movimiento nacionalista chicano de la década de 1960, Castillo vio la necesidad de formar alianzas entre los latinos en los Estados Unidos y, por descontado, el arte se convirtió en un medio importante para forjar coaliciones poderosas.

No obstante, Castillo no permitió que esta búsqueda de coaliciones con latinos mitigase su crítica al sexismo. Ella ha sido, y aún sigue siendo, una persona muy influyente en el movimiento feminista chicano, que ha insistido en que el activismo debe considerar las intersecciones de género, raza, clase y sexualidad.

Su libreto "*The Invitation*" (1979) fue una respuesta al sexismo en el movimiento chicano. Ella misma lo llama una crítica aleccionadora de cómo las mujeres fueron "degradadas, incomprendidas, objetivadas y excluidas por la política de aquellos hombres con quienes me había alineado sobre la base de nuestro sometimiento mutuo como latinos en los Estados Unidos" (Castillo, 1994: 121).

"*The Mixquiahuala Letters*" (1986) es una novela epistolar que describe los viajes físicos y mentales a través de México y Estados Unidos de dos amigas, una de ellas chicana y una mujer de origen mixto latino/blanco. Escrito desde el punto de vista de la chicana, representa su desesperación por su incapacidad de sentirse como en casa en México, donde se encuentra repetidamente con hombres que piensan que las mujeres estadounidenses son flojas y parecen no reconocer el deseo de la protagonista de reclamar su herencia mexicana. Esta novela atestigua la importancia de la solidaridad entre las mujeres latinas, la omnisciencia del machismo y el temor de que todas las mujeres se enfrenten, antes o después, a la violencia sexual.

Las obras de Ana Castillo también desafían un conjunto de elementos binarios que han dado forma a la sexualidad latina: virgen/puta, espiritualidad/sexualidad, jerarquía eclesiástica/política de lo cotidiano. Así, su novela "*So Far From God*" (1993) rearticula la religión en una rica mezcla de espiritualidad, sensualidad y política cotidiana.

Por su parte, los ensayos de no ficción critican de manera similar las percepciones hegemónicas sobre los roles femeninos, incluido el de la maternidad. En "*Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*" (1994) critica las concepciones estrechas de la típica familia nuclear y la madre abnegada y llama a todas las personas a hacerse cargo de los niños. En una línea parecida, Castillo ha escrito sobre sus propias experiencias como madre soltera en la revista en línea "*Salon*".

Castillo continúa desafiando a la jerarquía católica en su colección "*Goddess of the Americas*" (1996) editada tan sólo unos años después y que redefine a la Virgen de

Guadalupe desde una serie de perspectivas superpuestas que incluyen: feminista, izquierdista, indígena y erótica.

Su trabajo es, a veces, profundamente sensual y rayando en lo erótico, como sucede en el poema "*Seduced by Natassja Kinski*" (1991), que describe la obsesión del protagonista principal masculino con la famosa actriz alemana después de un encuentro casual de ambos en Chicago.

Junto a otras escritoras latinas de renombre, como Sandra Cisneros, Denise Chávez o Julia Álvarez, Castillo ha ayudado a crear un mercado principal para la ficción y la poesía latina, pero no sin algunas reservas en cuanto al mercado al cual iba dirigido y en el que encontraba el espacio necesario para su difusión. Al igual que muchas escritoras chicanas, Castillo comenzó su carrera con imprentas latinas independientes como "*Arte Público*", "*West End Press*" o "*Bilingual Review Press*" y es ferviente partidaria de las librerías independientes.

PREMIOS Y CONDECORACIONES

Ana Castillo recibió una gran cantidad de premios y de condecoraciones a lo largo de su dilatada carrera, incluyendo el "*American Book Award*" en el año 1987 concedido por la "*Foundation Before Columbus*" por su primera novela "*The Mixquiahuala Letters*". También fue nominada en el año 1999 para el premio "los mejores chicagonenses del siglo", patrocinado por el periódico "*The Sun Times*".

Entre los otros galardones que se le han otorgado en reconocimiento al compromiso de su vida con la excelencia en las artes y las letras se encuentra un premio "*Carl Sandburg*", un "Premio de Libreros Mountains and Plains" (*Mountains and Plains Booksellers Award*) así como diversas becas del "*National Endowment for the Arts*" tanto en ficción como en poesía.

En el año 2013 recibió el "Premio Gloria Anzaldúa" de la "Asociación de Estudios Americanos" (*American Studies Association*) otorgado a un académico independiente. Y en junio de 2015, Castillo recibió el premio "*Lifetime Achievement Award*" de literatura por su contribución literaria a la comunidad latina y a su compromiso con la mejora de las generaciones más jóvenes por la organización "*Latina 50 Plus*" con sede en el Bronx de Nueva York.

En ese mismo año obtuvo un "Premio Literario Lambda" en la categoría de ficción bisexual con su libro "*Give It to Me*" y otro en el año 2017 en la categoría de no ficción bisexual por "*Black Dove: Mama, Mijo and Me*" (Kellogg, 2015: 26).

Su novela "*Sapogoria*" fue un "Libro Notable del Año" (*Notable Book of the Year*) del periódico "*The New York Times*". Otras novelas galardonadas y de gran éxito de ventas

incluyen *"Give It to Me"*, *"So Far From God"*, *"The Guardian"* y *"Peel My Love Like an Onion"*.

"Massacre of the Dreamers", su colección de ensayos clásicos galardonada, celebró su vigésimo aniversario con una edición actualizada lanzada en el año 2014 y su galardonada novela en verso *"Watercolor Women, Opaque Men"* fue relanzada en otoño de 2016 en una nueva edición de lujo por la *"Northwestern University Press"*.

CONCLUSIONES

Uno de los géneros literarios con más auge en los Estados Unidos en la actualidad es el género de la literatura chicana. Esta literatura emerge de un singular fenómeno creado por la yuxtaposición de la cultura tradicional y dominante anglosajona y las tradiciones latino-americanas y habla nítidamente sobre este conflicto de identidad cultural entre ambas tradiciones.

Ana Catillo ha escrito y publicado en todos los géneros literarios. Empezó como poeta política, poeta chicana y luego continuó con los ensayos hablando de la mujer mestiza, de la humanidad o del colectivo LGTBIQ⁴. Mientras escribía poesía se dio pronto cuenta de que no todo el mundo leía poesía y, como sentía que tenía un mensaje que transmitir, comenzó a escribir prosa, cuentos y novelas.

Fue la propia Castillo quien acuñó y utilizó la palabra *"Xicanisma"* como término alternativo para el feminismo chicano. Como activista durante los años setenta y ochenta, Castillo se había desencantado con el estatus quo feminista blanco y quería ofrecer un medio alternativo para que las latinas se vieran a sí mismas en el movimiento de liberación de las mujeres.

Aunque el feminismo chicano había sido recogido y diseccionado recientemente por la academia, Castillo sintió que había sido presa de abstracciones teóricas. Así pues, quería reclamar el feminismo chicano y llevarlo a cabo al lugar de trabajo, reuniones sociales, cocinas, dormitorios, y la sociedad en general.

Castillo escribe sobre la pubertad, su relación romántica con una conocida feminista a quien nunca nombra públicamente, y sobre el encarcelamiento y posterior recuperación de su único hijo de la adicción con las drogas. También toca temas personales como sus propias experiencias con el asalto sexual que sufrió y que se vio reflejado en sus obras posteriores en las que se refleja la amargura que le produjo este hecho en su exposición del acto sexual con hombres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

4 LGTBIQ es la sigla compuesta por las iniciales de las palabras Lesbianas, Gais, Transexuales, Bisexuales, Intersexual y Queer.

- Alarcón, J.S., *La Búsqueda de la Identidad en la Literatura Chicana*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- Alarcón, N., *Chicana's Feminist Literature*, New York, Women of Color Press, 2003.
- Anzaldúa, G., *Borderlands / La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- Baker, S., *Ana Castillo: The Protest Poet Goes Mainstream*, New York, Publishers Weekly, 12 de Agosto de 1996.
- Barretto, J.C., *Literatura Chicana: A Bibliography of Creative and Critical Mexican American Writings*, San Francisco, City College of San Francisco Press, 1998.
- Castillo, A., *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1994.
- Castillo-Speed, L., *Latina: Women's Voices from the Borderlands*, New York, Touchstone Books, 1995.
- Cortés Koloffon, A., "El Spanglish: La Frontera del Idioma", *La Jornada Semanal*, nº 657, 2007.
- Eguíluz Ortiz, F., *Algunas Reflexiones para Entender la Literatura Chicana*, Granada, Comanes, 2000.
- Heyck, D.L., *Barrios and Borderlands*, New York, Routledge, 1994.
- Hing, B.O., *To Be an American: Cultural Pluralism and the Rhetoric of Assimilation*, New York, New York University Press, 1997.
- Hurtado, A., "Sitios y Lenguas". *Hypathia* 13, 1998.
- Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1995.
- Kellogg, C., "Lambda Literary Awards laud best gay, lesbian and transgender books", *Los Angeles Times*, 2 de junio de 2015.
- León Jiménez, R., *Textos sobre el Desarrollo del Movimiento Chicano*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2000.
- Limón, J.E., "Stereotyping and Chicano Resistance", *Aztlán*, vol. 4.2, 1973.
- Lionnet, F., *Postcolonial Representations*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- Lomnitz-Adler, C., *Cultura e Ideología en el Espacio Nacional Mexicano*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1995.
- McWilliams, C., *Al Norte de México: El Conflicto entre Anglos e Hispanos*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1968.
- Ortego, P.D., "Fables of Identity: Stereotype and Caricature of Chicanos", *The Journal of Ethnic Studies*, vol. 1.1, 1973.
- Rosaldo, R., *Cultura y Verdad: Nueva Propuesta de Análisis Social*, México, Grijalbo, 1991.
- Rosales, J., "A Sojourn of Desire: Chicano Literature", *Aztlán*, vol. 26.2, 2001.

Rothenberg, P., *Race, Class and Gender in the United States*, New Jersey, Worth Publishers, 2001.

Shea, R.H., *No silence for this dreamer: The stories of Ana Castillo*, New York, Poets and Writers, 2000.

Stavans, I., *La Condición Hispánica*, Ciudad de México, Harper Collins, 1999.

Vázquez, C., "La Mujer Chicana y la Importancia de su Espacio", *Horizontes* 39, 1997.

Zavella, P., "The Problematic Relationship of Feminism and Chicana Studies", *Women's Studies* 17, 1989.

Zinn, H., *A People's History of the United States*, Harlow, Longman, 2003.

VISIÓN DE LA MUJER EN LOS SERMONES DEL LOCO AMARO

VISION OF THE WOMAN IN THE SERMONS BY CRAZY AMARO

Inmaculada Caro Rodríguez
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

La visión de la mujer adquiere ambivalencia en la obra *Sermones del Célebre Loco del Hospital de Inocentes de San Cosme y San Damian: Vulgo Casa de San Márcos de la Ciudad de Sevilla*, dando como resultado una variedad de estereotipos que parten de una visión tradicional propia de la Sevilla del XVII hasta alcanzar una perspectiva mucho más innovadora en consonancia con la igualdad de género.

PALABRAS CLAVES:

mujer, sermones, loco, estereotipos.

ABSTRACT:

The vision of the woman acquires ambivalence in the work *Sermones del Célebre Loco del Hospital de Inocentes de San Cosme y San Damian: Vulgo Casa de San Márcos de la Ciudad de Sevilla*, resulting in a variety of stereotypes that start from a traditional vision of Seville in the XVII century until reaching a much more innovative perspective as regards gender equality.

KEY WORD:

woman, sermons, crazy, stereotypes.



CONTEXTO LO LÚDICO, EL HOSPITAL Y EL SERMÓN

La obra *Sermones del Célebre Loco del Hospital de Inocentes de San Cosme y San Damian: Vulgo Casa de San Márcos de la Ciudad de Sevilla* debe ser entendida dentro de la estructura del sermón y también dentro del entorno personal que rodeaba al protagonista, es decir, el Hospital de los San Cosme y San Damián por ser Amaro un paciente de dicho centro. Hay que destacar que este hospital sufrió algunas modificaciones producidas por la reducción de edificios hospitalarios que se llevó a cabo en 1587 y que causó que se hiciera un cambio de gestión de centros sanitarios, dado lo incontrolable que resultaba tener diversos centros mal gestionados (Recio, 2002: 2). No obstante, dicho cambio no impidió el descuido en los centros sanitarios donde muchos de los pacientes no recibían la atención adecuada por la contante desidia a la que estaban sometidos y acababan muriendo. En el caso concreto del hospital citado anteriormente, los internos tenían distinta procedencia, pues algunos descendían de familias que contaban con recursos económicos suficientes para poder permitirse la estancia de los mismos, frente a los que permanecían allí recogidos, porque constituían un peligro para mantener el orden público. Luc Torres, sin embargo, considera que frente al drama de la situación de los pacientes, esta obra es muy peculiar, puesto que se hace hincapié en el aspecto lúdico y humorístico; de hecho, considera toda la obra como una transcripción de las bromas que contaba este personaje cada vez que tenía la oportunidad de salir (Torres, 2014; 831). Otro aspecto interesante y novedoso que se puede apreciar frente a la rígida estructura que se presupone en un sermón, cuya comunicación tiene un marcado carácter unidireccional, es que los discursos que pronuncia Amaro tienen un carácter con una gran vinculación al diálogo con tintes satíricos morales que han sido estudiados tanto por Menéndez Pelayo como por Mijail Bajtín. Es muy probable que el carácter humorístico del contenido de las intervenciones de Amaro contribuyera a que no fuera considerado un peligro público y se le permitiera seguir saliendo del centro donde estaba acogido y seguir con su actividad; este rasgo lo trata precisamente Manuel Conde Díaz que resalta la nula peligrosidad de dicho personaje.

INTRODUCCIÓN A LA OBRA

Amaro Rodríguez era un paciente del Hospital de los San Cosme y San Damián, conocido popularmente como Casa de los locos o de los inocentes, llegó a convertirse en uno de los personajes más populares de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII. Se dio a conocer por sus charlas espontáneas en las calles que se convirtieron en muy populares, puesto que causaban un gran impacto debido a que encerraban mucha verdad bajo una aparente locura. Posteriormente, los contenidos de dichas charlas recibieron la forma de sermón. Es cierto que, efectivamente, daba charlas criticando a todos los sectores sociales con el objetivo de obtener limosna. Dichas críticas causaron

un gran escándalo por la rígida moral que imperaba en aquella época. Sin embargo, la calidad y el humor que suscitaban sus disertaciones llegaron a hacer que acabaran en lengua escrita recibiendo el nombre de sermones, aunque nunca obtuvieron el permiso oficial para que fueran publicados. A través de ellos se combina el uso de la sátira y la ironía que ponen de manifiesto la hipocresía y la doble moral de muchos sectores de la Iglesia. El humor es el rasgo predominante en todo lo que trata y el hecho de no cumplir los convencionalismos de la estructura de un sermón unida a la condición imprescindible en una sociedad barroca que era “la condición de conformidad con la fe y con la moralidad cristiana” (Del Campo, 2008: 52) convierten a estos sermones en atípicos y sobresalientes frente a la tradición. Actualmente, estos textos constituyen un gran ejemplo dentro de la llamada “literatura del loco” como señala Rogelio Reyes Cano (1992: 2).

En lo que respecta a la mujer, se parte de una fuerte crítica a la misma, puesto que se la acusa de ser la causante directa de la locura del protagonista de esta obra, debido a la infidelidad de esta con un miembro de la Iglesia. En cualquier caso, la figura de la esposa de Amaro se toma como punto de partida para establecer estereotipos femeninos para los que se utilizan frecuentemente diferentes nombres que se aplican a varias Vírgenes dentro del catolicismo. Las fuentes que utiliza para argumentar su veracidad son inventadas; por ejemplo: un capítulo 23 atribuido a diversas avocaciones de la Virgen y a varios santos. Igualmente, se mencionan textos bíblicos de manera cómica haciendo alusión a personajes y a distintas situaciones de dichos textos, eso sí, bajo el prisma de Amaro, cuya presunta locura está dentro de la estulticia sin alcanzar lo patológico. A lo largo de esta obra la mujer se toma como punto de partida y desde ahí surgen diversas críticas constructivas y destructivas que se centran fundamentalmente en la mujer y el clero. Dentro de los estereotipos femeninos que se presentan en la obra, pueden establecerse dos grandes grupos: por una parte, las que tienen un origen divino o están conectadas con la religiosidad y por otra, las que únicamente tienen conexión con el aspecto laico.

El público de este pregonero es fortuito, porque corresponde a los hombres y mujeres que quieren escucharle movidos por la curiosidad y la capacidad humorística de tratar diversos temas cotidianos de forma teatral. Él trata a sus oyentes con plena igualdad, pues se refiere a ellos como “fieles y fieles” (Rodríguez, 2015: 42) incluso hay ocasiones en las que insulta a algunos miembros del público con calificativos para los hombres como “cernícalo”; “cornudo” (Rodríguez, 2015: 64) o expresiones como “la madre que lo parió” (Rodríguez, 2015: 95). A las mujeres del público que se burlan de él las insulta calificándolas de “blasfemas” (Rodríguez, 2015: 84) y, en ocasiones, con expresiones como “el mayor insulto que tuvo Christo en su muerte fue veros a vosotras” (Rodríguez, 2015: 42).



CLASIFICACIÓN DE LAS MUJERES MEDIANTE NOMBRES DE VÍRGENES

La esposa del protagonista se encuentra dentro del prototipo de mujer infiel al haber mantenido relaciones con un fraile; hecho que según su versión lo lleva a la indigencia. El alto número de relaciones extramatrimoniales dio como resultado que se hiciera mucho énfasis en la honra como un componente esencial a nivel religioso y profano. Este asunto era considerado un agravio digno de análisis por parte de la Inquisición que intervenía dándole permiso al marido de acabar con la vida de su esposa (Sánchez, 2008: 9). A pesar de esto, era más frecuente que se les obligara a vivir juntos, siempre y cuando no hubiera más escándalos por asuntos semejantes. De ese modo, se les condenaba igualmente a vivir de las apariencias. La literatura de la época se hace eco de todo tipo de enredos en lo referente al adulterio a través de las obras de Calderón y Lope de Vega. No obstante, la mujer de Amaro, a pesar de su infidelidad, se asemeja más a Eva. Durante la obra, se la acusa de la caída de Adán, aspecto que concuerda con la misoginia medieval, pero con la peculiaridad de que sitúa la acción en Sevilla, concretamente en “la calle Culebra” (calle de la Serpiente o actual calle Sierpes) (Rodríguez, 2015: 34) que ella es el diablo y la calle donde se desarrolla la trama sería equiparable al infierno. El motivo de la caída de Adán parece haber sido propiciado por la insistencia de Eva al animarle a quebrantar la voluntad de Dios, como ocurre también en el Génesis, pero con la diferencia de que, en esta ocasión, la recompensa consiste en convertirse en canónigo de la iglesia del Salvador. Posteriormente, descubrió que había sido engañado y “se vio de zapatero de viejo y echándolo del paraíso dijo el niño de la bola: salvador Mundi exi foras” (Rodríguez, 2015: 35).

Aparte de Eva, se encuentra lo que se podría denominar de mujer letal y se pone como ejemplo a Nuestra Señora de los Reyes, puesto que se comenta que San Fernando la usó como espada en la conquista de Sevilla (Rodríguez, 2015: 46). Sin embargo, considera que es mucho peor la infidelidad por ser una humillación y desgracia permanente. Llama la atención los términos que, según los preceptos eclesiásticos serían calificados de blasfemos al referirse a la Virgen, porque es precisamente una divinidad la que causa muertes. Frente a la mujer infiel que, según la obra, representaría el escalafón más bajo en el que una mujer puede caer, este es el primer sermón en el que se muestra su antítesis al contraponer la imagen de la mujer perfecta a través de Nuestra Señora del Rosario por considerarla superior a todas las demás mujeres. Ella es la fuente de inspiración de la mayoría de los sermones. El motivo de que sea su musa frente a otra divinidad pudiera deberse a lo que expone Esther Fernández de Paz en *Religiosidad popular andaluza*, pues expresa que el pueblo andaluz en general, y especialmente el sevillano, tiene tendencia a identificarse con la Virgen más que con Jesús por tener una visión de este último como un ser autoritario. El rosario asociado a la virgen es “una

de las formas más características de la devoción mariana en Sevilla” (Fernández de la Paz, 2000: 192). Además, las promesas que conlleva el rosario anuncian recompensas a todos los que lo recen. Quizás, por eso, Amaro quiera que le ayude en su venganza a los frailes, colectivo principal de crítica en sus sermones, por estar uno de ellos implicados en su situación familiar.

De igual modo, Nuestra Señora de la Paz ocupa un papel importante dentro de la perfección femenina al nombrarla para reclamar el silencio de todos los que le interrumpen. También puede considerarse que simboliza a la mujer que se mantiene discreta y conciliadora ante cualquier conflicto que pueda surgir. Al igual que sucede con Nuestra Señora de las Aguas que se menciona para que purifique las malas acciones que se producen. Otro rasgo destacable es presentar a María Magdalena como modelo de mujer perfecta alegando que ella, junto con el resto de las mujeres que acompañaban a Jesús, se dedicaba a rezar el rosario y oír misa. Esto último concuerda a la perfección con el estilo de vida idóneo para las mujeres del siglo XVII. La inclusión de María Magdalena entre las mujeres perfectas junto con San Pedro que actúa como “la perfecta viuda desconsolada” (Rodríguez, 2015: 55) supone una circunstancia innovadora. Más aún, el propio Amaro se considera una viuda por su situación de desamparo en el tema amoroso, lo cual constituye una circunstancia atípica.

Resulta paradójico que se niegue a tomar a la Virgen María como modelo de virtud al poner en entredicho su virginidad por no contemplar con claridad su relación con el Espíritu Santo. Se podría calificar como una mujer de dudosa reputación. Así lo explica cuando llama al Espíritu Santo “cernícalo” (Rodríguez, 2015: 60), pues lo considera como el embaucador que intenta hacer a una dama honrada partícipe de un pecado. La mención de este ejemplo puede ser una forma de ilustrar su situación personal y apelar al favor del público que se para a escuchar sus sermones con el objetivo de que se solidarice con él. El beneficio de la duda que le otorga a la Virgen María da como resultado que le recomiende a unos gallegos rezar tres Avemarías para que se rediman y sigan el camino marcado por los cánones religiosos y sociales (Rodríguez, 2015: 77). De esta forma usurpa el trabajo eclesiástico, pues la labor de encargar rezos no es propia de un seglar. Igualmente, tampoco tiene capacidad de dar normas de conducta y, aún así, toma el papel de un párroco dirigiéndose a sus feligreses en tono agresivo o crítico. Cada vez que esto ocurre, venera a la Virgen María, pese a las dudas que mostró con anterioridad acerca de ella, como mujer perfecta y se refiere a la Iglesia con el calificativo de “madre”: “pues mando bajo pena de sesenta ducados que no vendáis en toda la cuaresma, o sigáis el orden de Nuestra Madre la Iglesia en el día de ceniza, por que la haya: Memento homo, quia pulvis es que con pólvora reventéis” (Rodríguez, 2015: 90). El uso de un registro en lengua latina inventada puede interpretarse como una forma de burlarse del clero. Las monjas cuentan con



una mención especial y se sitúan en una posición similar a la Virgen María; las llama “esposas del cordero” (Rodríguez, 2015: 104) destacando sus cualidades excepcionales que, pese formar parte de la jerarquía eclesiástica, son víctimas de su ingenuidad.

CLASIFICACIÓN DE MUJERES NO CONECTADAS CON LO DIVINO

En contraposición a la identificación de la mujer con los distintos nombres de vírgenes, se establece paralelamente una descripción del resto de las mujeres carentes de rasgos que puedan ponerse en relación con la divinidad. Primeramente, se encuentran las mujeres del público a las que critica siempre y cuando observa que le hacen algún tipo de burla, menosprecio o se aburren. De esto último siempre las considera culpables y las asemeja a Circe por ser las causantes del sueño en los hombres: “pero no parece sino que estas señoras le han dado leche de burra con adormideras” (Rodríguez 2015, 123). Como contraste, se encuentran las mujeres nobles piadosas como la condesa de Montijo que en ocasiones le da limosna.

El hecho de considerarla como un modelo a seguir viene determinado precisamente por haberse apiadado de él. Como contraposición, se encuentran las vendedoras que se personalizan a través del personaje de Rita, a la que califica de “puta” (Rodríguez, 2015: 140). Dicha mujer vende mondongo en el Arenal y constituye un pretexto para criticar al resto de las vendedoras calificándolas como “desolladas” (Rodríguez, 2015: 142). De acuerdo con los comentarios de éste, la citada vendedora le hizo predicar durante una hora para después no obtener ningún beneficio. Es especialmente duro con ella al no poder soportar el hecho de haber sido nuevamente engañado por una mujer. Dicha actitud recuerda los abusos clericales de utilizar la religión como método para amedrentar y controlar a las masas. Critica que venda carne en fechas inapropiadas por ser vísperas de días sagrados; Sin embargo, era habitual la transgresión de esta norma, pese a estar prohibido.

Por último, hay que destacar a las samaritanas; de ellas ofrece una imagen contraria al texto bíblico, pues al pueblo samaritano se le presenta como caritativo y piadoso. Cita el famoso capítulo 23 que aplica en este caso a Santo Tomás e identifica a los samaritanos con el demonio. Esto es muy contrario a lo que predicaba Jesús en la parábola del Buen Samaritano, puesto que lo ponía como ejemplo a seguir y digno de admiración por sus acciones caritativas. A la mujer samaritana la denomina promiscua por tener seis maridos. Sin embargo, le da la oportunidad de arrepentirse para salvarse y tomar la senda de lo que se considera correcto. A los samaritanos les desea el mismo castigo que el infringido a Santa Catalina, la cual murió decapitada.

CONCLUSIONES

Los sermones del Loco Amaro constituyen una interesante mezcla de religiosidad y laicismo de forma arbitraria llegando incluso a romper con el orden establecido en lo que respecta a los cánones de la Iglesia al atribuir defectos a la propia Virgen María, referente para el catolicismo. A su vez, pese a que en ocasiones se critica a la mujer, es importante destacar que se hace hincapié en unir a hombres y mujeres sin darle prioridad a unos sobre otros, siendo sorprendente la identificación que realiza de sí mismo y de San Pedro como mujeres. Estos son matices absolutamente impensables y contrarios a la moralidad eclesial que tenía normas muy estrictas en lo referente a la bondad, la maldad y a la diferenciación estricta entre hombres y mujeres. A pesar de que Amaro hace distinciones referidas a varios tipos de mujeres, se llegan a apreciar rasgos diferentes que presagian nuevas actitudes que se alejan de la misoginia propia de la sociedad sevillana de ese periodo y lo acercan a momentos en el tiempo más cercanos al actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Castilla, María. "La teatralidad en los Sermones del loco Amaro". *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, pp. 113-128, 1995.
- Conde Díaz, Manuel. "Un delirio socialmente viable en la Sevilla del siglo XVII". *Intersubjetivo. Revista de psicoterapia psicoanalítica y salud*, 7 (2), pp. 247-257, 2005.
- Del Campo Tejedor, Alberto. *Elogio de la locura sevillana. Necios, inocentes y bufones en la ciudad de la Gracia (Siglos XV-XIX)*. Madrid: Mitáforas, 2008, pp. 51-60.
- Estepa Pinilla, Luis "Función de la parodia en los Sermones predicables del loco Amaro". En: *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992), vol. 2, *La parodia. El viaje imaginario*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 105-110, 1994.
- Fernández de Paz, Ether. "Religiosidad popular andaluza: Testimonio de un patrimonio que nos identifica". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, pp. 192-199.
- López Alonso, Carmen. *Locura y sociedad en Sevilla: Historia del Hospital de los Inocentes (1436?-1840)*. Sevilla, Diputación provincial, 1988.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: Gredos, 2008.
- Recio Mir, A. "La reducción de hospitales sevillanos de 1587: repercusiones artísticas y burocracia constructiva", en *Laboratorio de Arte* (Sevilla), pp. 39-57, 2000.
- Reyes Cano, Rogelio. "Los 'sermones' de Amaro Rodríguez, un ejemplo de la literatura del 'loco' en la Sevilla del Siglo de Oro". *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Vol. 3, Tomo 2, 1992.



Rodríguez, Amaro. *Sermones del Célebre Loco del Hospital de Inocentes de San Cosme y San Damian: Vulgo Casa de San Márcos de la Ciudad de Sevilla*. Londres: Fb&c Limited, 2015.

Torres, Luc. "El loco Amaro ¿trasunto del obispillo de San Nicolás? En: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Venecia, 2014.

Todorov, T. *Mijail Bajtín: el principio dialógico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.

TEATRO, FRASEOLOGÍA Y PAREMIOLOGÍA EN LA CLASE DE E/LE: TRA(D)ICIÓN DE BETH ESCUDÉ I GALLÈS

THEATER, PHRASEOLOGY AND PAREMIOLOGY IN THE SPANISH LANGUAGE CLASSROOM: TRA(D)ICIÓN BY BETH ESCUDÉ I GALLÈS

Coral García Rodríguez
Universidad de Florencia

RESUMEN:

El teatro es una herramienta fundamental en relación con la enseñanza/aprendizaje de la fraseología y la paremiología, en un enfoque dirigido a la acción que da sentido al proyecto llevado a cabo en clase. La paremiología y la fraseología, a su vez, son portadoras de connotaciones sociológicas que se remiten a una cultura específica, susceptible de ser estudiada desde un punto de vista contrastivo (español/italiano).

PALABRAS CLAVES:

teatro, Beth Escudé I Gallès, paremiología, fraseología, didáctica.

ABSTRACT:

Theater is a very important instrument in connection with the teaching and learning of phraseology and paremiology, within the context of an action-oriented approach which makes the project suitable for the classroom. Paremiology and pharesology are, moreover, transmitters of sociological connotations drawing on a specific culture appropriate for study from a contrastive (Spanish/Italian) point of view.

KEY WORD:

theatre, Beth Escudé I Gallès, paremiology, phraseology, teaching.



Desde de los años 80 del siglo XX hasta nuestros días (con los trabajos teóricos para el español de Zuluaga, Corpas Pastor, Penadés Martínez y García Page, entre otros), ha ido aumentando de manera exponencial el estudio sistematizado y regularizado de la fraseología y la paremiología, colmándose así la que era una laguna significativa por parte de la lingüística y, por consiguiente, de los manuales de español para extranjeros (Ruiz Gurillo, 2000). A su vez el *Marco común europeo de referencia para las lenguas* corrobora explícitamente la necesidad de incluir su estudio en el nivel C2, y de manera no explícita en otros niveles inferiores (Ruiz Martínez, 2005: 569-570), mientras que las publicaciones sobre la enseñanza de la fraseología han florecido vigorosamente en los inicios del siglo XXI. En este ámbito de revitalización de los estudios fraseológicos y paremiológicos, hay que mencionar sin duda la extraordinaria labor del refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes, que a partir de 2005, bajo la coordinación de Julia Sevilla Muñoz y María Teresa Zurdo, recoge refranes y frases proverbiales de fuentes orales y escritas. Su consulta resulta de gran utilidad para docentes, discentes y traductores, tanto por la información aportada para cada refrán, como por la presentación de “equivalentes” paremiológicos en nada menos que dieciocho lenguas (incluidos el latín y el griego antiguo).

Es en este marco de renovado interés por la fraseología y la paremiología en el que se incluye nuestra propuesta didáctica, destinada a estudiantes universitarios italianos de los grados de Humanidades. Nuestra pretensión es demostrar que la literatura es una herramienta de importancia fundamental en los cursos de lengua española, en un enfoque por tareas o dirigido a la acción que otorga sentido al proyecto llevado a cabo en las clases, en el que, además, la pertenencia a un grupo y el carácter lúdico se convierten en elementos clave para potenciar la motivación, aspecto básico destacado por la Psicología Cognitiva y la Psicología de la Motivación (Santos Sánchez, 2010: 12-13). El teatro, además, es un género literario en el que resulta muy productiva la imitación (que no reproducción) de la lengua hablada, y por tanto suele ser susceptible de recoger unidades fraseológicas de distinto tipo (colocaciones, locuciones, paremias)¹ que se remiten a una cultura y mentalidad específicas, lo que no niega la posibilidad de que, al mismo tiempo, puedan tener una validez universal, como demuestra la Semántica Cognitiva. La paremiología posee el atractivo de ser portadora de connotaciones sociológicas de interés para la fraseología contrastiva y los cursos de lengua y cultura para extranjeros; no se trata sin más de “vocabulario”, sino que constituye un elemento pragmático y sociocultural que enriquece los contenidos y el desarrollo mismo de las clases de E/LE. Desde nuestro punto de vista, utilizar textos

1 En este estudio dedicado a la didáctica de expresiones idiomáticas del español hemos denominado “paremias” a aquellas estructuras recogidas como “refranes” o “frases proverbiales” en el Refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes; y “unidades fraseológicas” al resto de expresiones presentes en la pieza *Tra(d)ición*.

literarios con este propósito enriquece la propuesta didáctica, ya que poseen un valor añadido del que carecen los fragmentos creados *ad hoc*, sin que eso suponga negar importancia a este tipo de actividades presentes en los manuales recientes de español (es más, dichos ejercicios son muy útiles como base o como complemento de refuerzo para el aprendizaje de los fraseologismos por parte del discente). En el continuum que va desde la oralidad a la escrituralidad, el escalón extremo, el lenguaje literario, recoge en sí mismo el primer peldaño de la escalera, y le otorga un peso transcendental; o lo que es lo mismo, la lengua hablada y la lengua escrita están más interrelacionadas de lo que se suele admitir en el ámbito de la enseñanza/aprendizaje de idiomas extranjeros. Recordemos entonces que la fraseología no está anclada en exclusiva en una modalidad oral de la lengua, sino que hace apto de presencia en diversas tipologías de lenguaje que forman parte de la vida diaria de los nativos y de los estudiantes y expertos de la lengua, esto es, el lenguaje periodístico, publicitario, político y también literario, lo cual implica interpretar los refranes desde una perspectiva textual (Penadés Martínez, 2006). Y no olvidemos que “en todas las lenguas lo ontológico y lo cultural están mezclados con diferentes grados y matices” (De Dios Luque Durán –Manjón Pozas, 2002), lo cual refuerza aún más la importancia del estudio de la fraseología y la paremiología desde una perspectiva intercultural.

Si, como decíamos, la fraseología suele hacer acto de presencia en las obras dramáticas, en el caso de *Tra(d)ición*, de Beth Escudé I Gallès, se erige en protagonista absoluta de la pieza, ya que este breve monólogo está estructurado en forma de cadena de expresiones idiomáticas (con predominio de paremias), o lo que es lo mismo, de ellas depende radicalmente su creatividad y sus cualidades literarias.

El texto parte en el momento mismo en el que la protagonista, Cristina, está empezando a escribir su diario, señalando la fecha: martes y trece (más adelante sabremos que escribe desde un barco al que de todos modos se alude en la acotación de apertura con la indicación “Sonido del mar”). Ya la primera frase resulta útil para la presentación de un *culturema*² interesante: la superstición de que los martes y trece son días de mala suerte. Si para los españoles se trata de una superstición adquirida por tradición, para los italianos el equivalente es, como se sabe, el viernes, lo cual de alguna manera permite entender a los discentes tanto la existencia de semejanzas (porque existe un día de *malaugurio*), como, si se quiere, la relatividad de dichas creencias, en una óptica de contraste entre culturas. Tras el ritual “Querido diario”, comienza la mencionada concatenación de unidades fraseológicas que no se detiene, como el oleaje, hasta llegar a un desenlace en el que irónicamente se afirma que “aunque bien podría seguir escribiendo hoy, lo dejaré para mañana” (Escudé I Gallès, 2013: 397), con

2 También podrían considerarse “culturemas” otras referencias culturales presentes en el mismo texto: “Soñar con campanas”, “Contar ovejas” y el eslogan convertido en frase recurrente “El cliente siempre tiene razón”. Sobre la teoría de los *culturemas*, véase Blanco Santos, 1998: 27-35.



la referencia evidente al proverbio “No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy”, existente también en italiano. El título anuncia en una sola palabra (que adopta un doble sentido por el paréntesis otorgado a la “d”) que se va a “traicionar la tradición”, es decir, que se van a trastocar todas las expresiones presentadas en la pieza (para decirlo fraseológicamente, “se le da la vuelta a la tortilla”). De hecho, la protagonista rompe con el pasado y las creencias propias de su cultura, persiguiendo un sueño y un lugar donde las referencias a las que se remiten las UFS utilizadas sean exactamente las contrarias. Tras dejar al marido mientras dormía, la protagonista confiesa que “No sabía dónde ir ni cómo, pero como es martes y trece, he decidido embarcarme” (Escudé I Gallès, 2013: 396). La decisión de coger un barco, entonces, la toma llevando la contraria a la pemia “En martes ni te cases ni te embarques”. Y de hecho se ironiza con el añadido siguiente, que recoge también el culturema citado anteriormente: “Yo me casé un jueves 28 y fíjate cómo me ha ido, querido diario” (Escudé I Gallès, 2013: 396).

La protagonista evoca el día anterior en el que “me acosté sin saber una cosa más. Ni siquiera una”, retratando una vida infeliz en la que “Donde hay amor, hay dolor”; “quien bien te quiere te hará llorar”, ideas que en un principio intenta acatar: “Me sequé las lágrimas e intenté dormirme a su lado contando ovejas”. Pero “No funcionó. Conté entonces cocodrilos, pero no dejaba de pensar en la causa de la poca credibilidad de sus lágrimas. Y de las mías. Tampoco conseguía conciliar el sueño” (Escudé I Gallès, 2013: 395). Las razones tradicionales no le sirven, se cuestiona el significado fraseológico a veces desconocido para los propios hablantes (poniendo de relieve la “arbitrariedad” de su combinación, subrayando su carácter opaco), y su determinación va creciendo según fallan las ideas concebidas vehiculadas por los modismos, a los que se recurre para constatar de inmediato su invalidez: “Me levanté y comí un poco del melón que quedaba en la nevera. El melón no fue ni oro, ni plata, pero tampoco me mató³. Me sentó de maravilla y me recosté en el sofá” (Escudé I Gallès, 2013: 395). El párrafo siguiente se construye de nuevo a partir de UFS consolidadas que hacen referencia a actitudes que deberían ayudarte a prosperar: “He madrugado mucho y, contra todo pronóstico, ha amanecido más temprano, he tenido un largo día por delante. Largo como un día sin paz”⁴ (Escudé I Gallès, 2013: 395). Pero igual que existe “No por mucho madrugar, amanece más temprano”, en el patrimonio lingüístico del español contamos

3 Nótese que aquí el lector nativo puede evocar dos pemiias: “El melón, por la mañana es oro, a mediodía plata, por la noche mata” y “Lo que no mata, engorda”.

4 Se trata de un cruce intencionado de la autora, ya que el refrán en cuestión es “Largo como un día sin pan”. La desautomatización adquiere por tanto un valor creativo y literario, en busca de la complicidad del lector.

con su opuesto: “Al que madruga Dios le ayuda”⁵. La autora apela al conocimiento del lector ideal que conoce los dos refranes, como si la misma tradición hubiese decidido llevarse la contraria. Y más adelante recurrirá al segundo, uniéndolo a otro en el que también aparece la mención a Dios que, como sabemos, es frecuente en la fraseología española, incluyendo, al lado de conocidos proverbios de la lengua española, un verso de Antonio Machado⁶ muy repetido, en ocasiones sin saber su procedencia, y que aparece, así, equiparado a las paremias: “Quien habla sola no espera hablar a Dios un día porque, entre otras cosas, Dios me ha apretado y me ha ahogado siempre y no me ha ayudado nunca, ni siquiera hoy. Y eso que me he pegado un buen madrugón” (Escudé I Gallès, 2013: 396).

La paz no existe porque la protagonista se siente distante del marido, del que, después de mirarle mientras duerme, afirma “¡Qué poco hermoso me ha parecido este hombre tan peludo!” (Escudé I Gallès, 2013: 395). Así, Cristina manifiesta de nuevo su inconformidad con determinados presupuestos tradicionales, al negar que el vello pueda ser símbolo de atractivo masculino, y rechazando al mismo tiempo el dicho “el hombre y el oso cuanto más feo más hermoso”⁷; y se reafirma en su convencimiento de seguir adelante: “pese a tener boca, no me he equivocado. En otros tiempos hubiera titubeado” (Escudé I Gallès, 2013: 395-396). Y de la expresión con referencia a la boca (sustantivo recurrente en muchos modismos españoles), surgen en cadena las frases sucesivas referidas a su esposo, de nuevo desautomatizadas para que puedan adquirir un sentido apropiado al contexto de la historia narrada: “Ha dicho “mu”. Que es como callar. Quien calla, no otorga. Puede que, simplemente, esté dormido. Como un tronco o como un leño o como un lirón; cada cual sabrá cómo qué duerme” (Escudé I Gallès, 2013: 396). En la última unidad fraseológica entonces la autora nos proporciona tres variantes para hacer referencia al universal de “dormir profundamente”⁸, que nos sirve como ejemplo paradigmático para señalar la variabilidad fraseológica, lo que contradice la estabilidad o fijación tradicionalmente atribuidas a este tipo de unidades (Zuluaga, 1980).

5 Eso mismo ocurre, por ejemplo, con el refrán “Aunque la mona se vista de seda, mona se queda” y “El hábito no hace al monje”, que cuentan con antónimos como “Viste bien a una mona y parecerá una señora”, y “El hábito hace al monje” (véase el Refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes).

6 “Quien habla solo espera hablar a Dios un día”, del poema “Retrato”, musicalizado por Joan Manuel Serrat, que los alumnos pueden escuchar en youtube. Si el profesor lo considera pertinente, también se puede realizar un comentario de texto.

7 La publicidad ya lo había hecho años antes, en un spot de productos para el afeitado: “El hombre y el oso cuanto más feo... peor para él”.

8 M.T. Toniolo (2008) señala, para el español de Córdoba (Argentina), diversas expresiones que corresponden al hiperónimo “dormir profundamente” (la mayor parte compartidas por el español de España), entre ellas las citadas en esta pieza.



Refrán a refrán, Escudé I Gallès construye el monólogo de una rebelión irrevocable de la protagonista (corroborada por la repetición de “Me voy”), que merece la pena citar para apreciar las asociaciones que la llevan a sacar a colación una fraseología interiorizada en su vocabulario mental, como si de cerezas se tratara:

Del dicho al hecho hay poco trecho, y he empezado a recoger mis cosas. La maleta estaba en el altillo y encontrarla podía provocar tanto ruido como el que producen las nueces. Así que he cogido el saco de la ropa sucia, el que utilizo para ir a la tintorería. El de los trapos sucios que nunca lavo en casa sino en la comisaría. Lo he llenado con todo lo que he encontrado de valor. Todo, lo de más valor, que es lo de más precio, lo mío y lo suyo, avariciosamente. El saco no se ha roto. Le he quitado hasta lo bailao (Escudé I Gallès, 2013: 396).

La referencia a lavar los trapos sucios en la comisaría, nos hace pensar que el abandono del marido tiene motivaciones muy serias, quizá los malos tratos (a los que también se refiere otra paremia que veremos en la cita sucesiva). De ahí que el hecho de marcharse suponga por un lado un acto de valentía y por otro dé lugar a comportamientos de indefensión:

No sabía a dónde ir, pero he pensado que más valía bueno por conocer que malo conocido. He sido tan infeliz con él como un zapato con niño nuevo. El saber si ocupa lugar y no quiero saber más de ti. Antes de irme, le he susurrado al oído: “Azote y mordedura duele más tiempo que mientras dura”, y he añadido “con esto y un bizcocho, hasta nunca”. Y he salido (Escudé I Gallès, 2013: 396).

Una vez alcanzado el barco de la libertad, desde allí se anhela encontrar un mundo diferente, rechazando toda vinculación con el entorno en la que ha estado inmersa hasta el momento de la fuga:

Lo que tengo claro es que adonde fuere no haré lo que viere; miraré a quién hago el bien y detenidamente los dientes del caballo que me regalen; decidiré por anticipado de qué agua beberé; repicaré e iré a la procesión⁹ Iré donde, firmemente, se llame mataperros a quien sólo mató a uno; donde no se asesine a pájaros con la mitad de los tiros; donde más valga que vuelen cientos que aprisionar uno en la mano; un lugar que tenga un monte plagado de orégano donde llueva al gusto de todos. Donde tener la negra, trabajar como un negro o verlo todo negro sean inolvidables experiencias. Donde lo mejor sea amigo de lo bueno. Donde quien algo quiera, le cueste un poco menos. Donde el cliente no tenga la razón; donde quien pague no mande, sea patrón o sea marinero; donde el que parta y reparta se lleve lo mismo que el resto; donde podamos aguantar velas entre varios palos. Un lugar donde de

9 El Centro Virtual Cervantes recoge el refrán “No se puede estar en misa y repicando”, que cuenta con variantes como “No se puede repicar y andar en la procesión”, que es la que maneja aquí la autora (la referencia a “la procesión” evoca en el nativo, a su vez, la frase proverbial “La procesión va por dentro”). Nótese que esta expresión se remite a las campanas que repicaban en otro párrafo anterior de la pieza teatral: “Esta mañana me han despertado las campanas. Han sonado cinco veces. Las he oído y he sabido de dónde: de la Ermita de Santa Eulalia, como siempre” (Escudé I Gallés, 2013: 395). Detrás de estas líneas se esconden las expresiones populares “Don din, don din, suenan las campanas de San Martín”, “Din dan, din dan, responden las de San Julián”; “Donde dan, dan; donde dan, dan, dicen las campanas al sacristán”.

verdad en todas partes se puedan cocer habas, y degustarlas¹⁰; donde no se llame tonto a quien se le da pan; donde el ingenio se agudice sin hambre; donde no haga falta llorar para mamar... (Escudé I Gallès, 2013: 396-397).

Como resulta evidente, la autora ha llevado a cabo un creativo proceso de desautomatización a la máxima potencia, de gran utilidad didáctica precisamente porque, a través de la negación de los modismos, el discente entenderá en toda su extensión el significado y contenido cultural que transmiten. De algún modo esta obra pone de manifiesto una creencia extendida que debemos manejar con cautela: que sobre todo las pemiias reflejan un mundo tradicional con el que hay que romper, que dicho caudal léxico transmite valores caducos, o al menos puestos en discusión por determinados sectores de la sociedad. Si por un lado el hablante nativo recurre a ellas para confirmar los hechos de la vida (la denominada “sabiduría popular”), por el otro contradecirlas supone dar el primer paso para cambiar el mundo y rebelarse contra el *status quo*.

El monólogo que hemos comentado se puede insertar en un proyecto que abarque todo el año académico, en el que se proponga a los estudiantes una lectura dramatizada, donde se engloben otros textos de teatro breve susceptibles de ser reagrupados bajo un hilo conductor que los dote de sentido. Además, en la Laurea Magistrale existen cursos centrados en la traducción dramática, con lo cual se puede plantear la opción de realizar una versión italiana de los mismos, que podría llevarse a las tablas, dentro o fuera de la universidad. En estos casos, entonces, los discentes saben que están trabajando con obras que después tendrán vida en un espectáculo, las cuales también se pueden utilizar para aprender y potenciar determinados contenidos, en función del nivel de los alumnos (en el proyecto pueden participar estudiantes de distintos niveles de lengua, según su potencial, lo cual resulta más enriquecedor de lo que se pueda pensar *a priori*): culturemas, lenguaje no verbal, pronunciación y entonación, lenguaje coloquial y juvenil, registros idiomáticos, fórmulas ritualizadas, usos del pretérito perfecto, oraciones subordinadas... y en el caso de la pieza que nos ocupa, fraseología y paremiología. Además de aprender estas metáforas culturales y conceptuales propias de los nativos, se puede ahondar en cuestiones teóricas (entre otras cosas porque el contexto universitario no solo lo permite sino que lo requiere), haciendo reflexionar a los discentes sobre las características morfosintácticas de las mismas, y abordando el tema desde el punto de vista de la enseñanza del español como lengua extranjera, ya que muchos de ellos serán a su vez profesores de español cuando terminen sus estudios. Y tengamos en cuenta que, en ciertos casos, existe una tipología de alumnado que al terminar la licenciatura elegirá la fraseología y la traducción de textos dramáticos

10 En este caso más que negar se quiere reforzar que sea cierto lo que afirma el refrán. Y el añadido sucesivo confirma esa idea. Se despoja entonces a la pemiia de su valor metafórico, y pasa a ser entendida literalmente.

como argumento de tesis, con lo cual se amplía el espectro de estudio con la necesidad de encontrar los equivalentes fraseológicos y paremiológicos en lengua italiana, a pesar de las consabidas dificultades (Richart Marset, 2008).

El hecho de partir de obras de teatro breves para presentar la paremiología y la fraseología resulta más “coherente” y más atractivo para el alumnado, a nuestro entender, que partir en exclusiva de ejercicios propuestos en los manuales de E/LE¹¹, donde en algunas ocasiones falta una verdadera justificación de por qué se presentan unas u otras unidades, más allá de los criterios funcionales o de frecuencia de uso que sin duda son relevantes pero no imprescindibles, sobre todo en cursos avanzados y en especial para italianos. Pero eso no quiere decir que no puedan tenerse en cuenta, es cierto precisamente lo contrario. Además de realizar las actividades circunscritas de los manuales, se puede recurrir a materiales específicos publicados en años más recientes por expertos de la materia, que las mismas editoriales presentan como complemento o de estudio individual¹², decidiendo cuándo utilizarlos en clase o si es el caso de proponerlos como actividad fuera del aula, siempre en función del contexto concreto en el que se muevan profesores y alumnos, y del proyecto que se esté llevando a cabo. Como sostiene Santos Gargallo (1999: 45, 82), con frecuencia se olvida desde el ámbito teórico que dicho “contexto docente” puede ser radicalmente distinto a partir de la conformación del alumnado y de su lengua nativa, y del país y de la institución en que se produzca el proceso de enseñanza/aprendizaje (en nuestro caso, la universidad en la rama de Lenguas, Literaturas y Estudios interculturales). Dicha diversidad enriquece y otorga importancia al papel del docente, una figura que hay que reivindicar y dotar de relevancia. Desequilibrar la balanza hacia el profesor o hacia el alumno desvirtúa y empobrece el proceso de enseñanza/aprendizaje de una lengua extranjera, donde la figura del docente nativo adquiere una relevancia primordial: es necesario darle la posibilidad de que potencie su creatividad, a partir de sus conocimientos teóricos y prácticos, para que realmente se puedan conseguir unos objetivos concretos, en un ambiente determinado que nadie conoce como el mismo interesado.

Una vez justificada la pertinencia del uso del teatro como punto de partida en cursos universitarios, pasamos a señalar algunas actividades posibles en relación con el nivel de lengua y el interés personal de los docentes y discentes, que pueden alargarse a otros aspectos de la enseñanza-aprendizaje que no sean ya “solamente” la fraseología y la paremiología. En ciertos casos toda la clase puede realizar determinados ejercicios, mientras que las otras propuestas se pueden presentar para que los discentes elijan libremente centrarse en un aspecto concreto, y luego compartan sus resultados con toda

11 Para un panorama del tratamiento de la fraseología en algunos métodos de español para extranjeros, véase Ferreira de Andrade (2006).

12 Por ejemplo, las propuestas de Ruiz Gurillo (2000), Dante (2003), Vranic (2004), Prieto (2006) y Luque Toro (2012).

la clase (con dos posibilidades: exposición oral o carga del material en la plataforma moodle):

1. Identificación de las paremias presentes en el texto, y comentario relacionado con “la filosofía de vida” que presentan.
2. Identificación de otras expresiones idiomáticas.
3. Clasificación de las paremias por campos semánticos, funciones comunicativas o por criterios cognitivos, añadiendo otras recogidas en Internet para que el trabajo resulte productivo.
4. Búsqueda en el Centro Virtual Cervantes de las paremias en cuestión, para comprobar el significado y la frecuencia de uso, así como la idea a la que hacen referencia.
5. Ampliar el mundo: búsqueda de UFS en general que puedan evocar ese otro lugar que busca la protagonista de la historia.
6. Recogida de otras UFS donde aparezcan algunos sustantivos presentes en las expresiones encontradas en el texto, que remiten a campos semánticos muy productivos: “perro”, “pájaro” (zoomorfismo); “negro” (colores); “pan”, “bizcocho” (comida), “boca” (somatismos). Recopilación de ejercicios para su estudio¹³.
7. Identificación de las UFS como panhispánicas o búsqueda de variantes (fraseología geolectal). Esta actividad resulta especialmente gratificante para alumnos de otros países de lengua española que están matriculados en la universidad; o para aquellos que se sientan más atraídos por el español de América.
8. Fraseología contrastiva o intercultural: traducir las UFS y paremias al italiano. Si hay alumnos no italianos, búsqueda de equivalentes en otras lenguas nativas y puesta en común de los resultados.
9. Búsqueda de material en la prensa, en canciones y en cortometrajes, series de televisión, películas o publicidad donde aparezcan las paremias y UFS tomadas en consideración. Cómo se usan, si aparece o no desautomatización.
10. Búsqueda de UFS en otros géneros literarios: poesía y prosa. Cómo se usan, si se produce o no desautomatización.
11. Elaboración de ejercicios a partir de las paremias localizadas en la obra dramática, tanto por parte del profesor como por parte de los alumnos, que después se cargan en la plataforma moodle para su realización por toda la clase durante el

13 Por ejemplo, en el apéndice del volumen de Sciutto (2003: 123-152), viendo qué somatismos forman parte también del español peninsular y/o de otros países de lengua española, si en el curso existen alumnos interesados y competentes para llevar a cabo dicha confrontación. En otro estudio, la misma autora ha presentado un contraste entre somatismos argentinos e italianos. También Moreno Pereira (2006) se ocupa de la enseñanza de los somatismos desde un enfoque cognitivo.

- periodo de silencio lectivo (en nuestro caso, meses de enero y febrero).
12. Textos periodísticos que analicen el tema de las relaciones de pareja y de los malos tratos presentado en el texto.
 13. Visionado y análisis de *El orden de las cosas*, corto contra la violencia de género de los hermanos Esteban Alenda.
 14. Trabajo sobre los malos tratos en Europa y exposición oral en clase.
 15. Escritura: redacción sobre el argumento de la obra.
 16. Lectura de otras obras de teatro breve que planteen el tema de la violencia de género (por ejemplo, *Falsas denuncias*, de Lidia Falcón, *Invisibles*, de Aizpea Goenaga, *La niña tumbada*, de Antonia Bueno, *Tu sangre sobre la arena*, de Juana Escabias).
 17. Escritura creativa: elaborar un texto en el que aparezcan algunas de las UFS encontradas en la pieza teatral u otras nuevas. Por ejemplo, con los colores. En el texto hay expresiones con el color “negro”, que se puede cambiar por el “rosa” (“verlo todo de color de rosa”).
 18. Escritura creativa, continuación de la historia, libremente o siguiendo las pautas siguientes: a) narrando el día siguiente, “Miércoles 14, Querido diario”; b) con el día que marca el final del viaje; c) con una fecha cualquiera del futuro.
 19. Oraciones subordinadas de relativo en las paremias y recopilación de otros ejemplos con dicha estructura sintáctica.
 20. Uso del pretérito perfecto en la pieza que comentamos.

Para terminar, comentaremos brevemente el “universo mental o social” al que hacen referencia las paremias y las unidades fraseológicas presentes en el monólogo objeto de nuestro estudio, del que sucesivamente ofrecemos el listado, indicando la frecuencia de uso indicada por el Refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes¹⁴.

En primer lugar, tenemos que señalar que las paremias consideradas “en desuso” o “poco usadas” presentes en la pieza *Tra(d)ición* son escasas, la inmensa mayoría pertenecen a los grados “de uso actual” o “muy usadas”. Las primeras hacen referencia a la comida, al sufrimiento por amor (en este caso en una relación marcada por los malos tratos) y al culto católico, lo que nos lleva a afirmar que su pérdida está relacionada con cambios en la sociedad actual en términos de “progreso” (bienestar y mentalidad). De todos modos, la referencia a la carestía se mantiene en proverbios de uso actual (“El hambre agudiza el ingenio” y “El que no llora no mama”) y en unidades fraseológicas (“Largo como un día sin pan”) que remiten a un mundo difícil y desilusionante,

14 Nótese que no todos los hablantes nativos de español compartirán el grado de frecuencia asignado por el CVC, lo que nos lleva a recordar la importancia del idiolecto. En nuestro listado aparecen dos paremias que consideramos en desuso, no recogidas en el Refranero multilingüe.

con la intención de “abrir los ojos” al destinatario, función primordial del refranero, entendido como compendio de sabiduría popular y experiencia de vida: “El que parte y reparte se lleva la mejor parte” (pero se advierte también que “La avaricia rompe el saco”), “Donde hay patrón no manda marinero”, “En todas partes cuecen habas” (que se puede relacionar con expresión fraseológica “Mucho ruido y pocas nueces”), “No todo el monte es orégano”, “Nunca llueve a gusto de todos”, “Más vale malo conocido que bueno por conocer” (la referencia al “conocimiento”, en un sentido positivo, la encontramos tanto en el refrán poco usado “A la cama no te irás sin saber una cosa más”, como en “El saber no ocupa lugar”, de uso actual), “Por un perro que maté, mataperros me llamaron”, “Cada palo aguante su vela”.

En esa línea de “negatividad” que subraya la imposibilidad de cambiar las cosas, se puede incluir la paremia muy usada “No por mucho madrugar amanece más temprano”, que se contradice, como hemos visto, con su variante más “optimista”: “Al que madruga Dios le ayuda” (y, por tanto, “No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy”, porque “El que algo quiere algo le cuesta”), expresión que incluye la referencia a Dios, presente en otras frases proverbiales del español como “Dios aprieta pero no ahoga”. La superstición del “martes y trece” como día de mala suerte sigue vigente, ya que forma parte de las paremias “muy usadas” (“En martes ni te cases ni te embarques”), pero intuimos que más que creer en ella se utiliza con una finalidad lúdica, con el intento por parte del emisor de establecer una complicidad con el interlocutor al hacer referencia a un tópico conocido por ambos (como ocurre precisamente en *Tra(d)ición*).

Si el refranero por un lado parece incitar a hablar porque “Quien calla otorga”, se admite también que “El que tiene boca se equivoca”, y que “Del dicho al hecho hay gran trecho” y “Nunca digas de esta agua no beberé”. No olvidemos que existe una expresión muy usada en español, que no aparece en la pieza teatral que comentamos, que nos recuerda que “En boca callada no entran moscas”, o dicho fraseológicamente “No decir ni mu”, “No decir esta boca es mía”. Esa misma recomendación a la prudencia está presente en “Más vale pájaro en mano que ciento volando”, “Los trapos sucios se lavan en casa”, “Adonde fueres haz lo que vieres”, proponiendo a pesar de todo una línea de conducta amable en la vida: “A caballo regalado no le mires el diente” y “Haz el bien y no mires a quién”.

Si las unidades fraseológicas “Tener la negra”, “Trabajar como un negro”, “Verlo todo negro” insisten en esta visión descorazonada de la vida, la protagonista de la pieza teatral busca un mundo que le permita ser feliz “como un niño con zapatos nuevos”, y así poder exclamar “¡Que me quiten lo bailao!” al final de su metafórico trayecto en barco, con el cual pretende recuperar las riendas de su propia existencia.

El texto de Beth Escudé se separa de manera evidente de otros textos teatrales que abordan el tema de los malos tratos, ya que sugiere la existencia del problema

sin entrar de lleno en sus entresijos. Podemos afirmar que consigue mantener una distancia aséptica a través de la fraseología, la cual le permite no solo desmontar una tradición de sometimiento, sino proponer la posibilidad de un futuro en libertad, en el que primen los buenos sentimientos y la solidaridad. Y lo hace, además, de manera lúdica, sin despertar la angustia en el lector/espectador, convenciéndole de que hacer tabla rasa de las frases hechas es seguramente un buen principio para empezar a vivir con dignidad.

LISTADO DE PAREMIAS

POCO USADAS O EN DESUSO

1. A la cama no te irás sin saber una cosa más (poco usado)
2. Donde hay amor hay dolor (desuso)
3. Quien bien te quiere te hará llorar (poco usado)
4. El melón, por la mañana es oro, a mediodía, plata, por la noche, mata (en desuso)
5. No se puede estar en misa y repicando (poco usado)
6. Dame pan, y dime tonto (poco usado)

MUY USADAS O DE USO ACTUAL

7. No por mucho madrugar amanece más temprano (muy usado)
8. El hombre y el oso cuanto más feo más hermoso (de uso actual)
9. Lo que no mata, engorda (de uso actual)
10. El que tiene boca, se equivoca (de uso actual)
11. Quien calla otorga (de uso actual)
12. Dios aprieta, pero no ahoga (de uso actual)
13. Al que madruga Dios le ayuda (de uso actual)
14. Del dicho al hecho hay gran trecho (muy usado)
15. Los trapos sucios se lavan en casa (de uso actual)
16. La avaricia rompe el saco (de uso actual)
17. Más vale malo conocido que bueno por conocer (de uso actual)
18. El saber no ocupa lugar (de uso actual)
19. En martes ni te cases ni te embarques (muy usado)
20. Adonde fueres haz lo que vieres (de uso actual)
21. Haz bien y no mires a quién (de uso actual)
22. A caballo regalado no le mires el diente (muy usado)

23. Nunca digas de esta agua no beberé (de uso actual)
24. Por un perro que maté, mataperros me llamaron (de uso actual)
25. Más vale pájaro en mano que ciento volando (de uso actual)
26. No todo el monte es orégano (de uso actual)
27. Nunca llueve a gusto de todos (muy usado)
28. El que algo quiere algo le cuesta (de uso actual)
29. Donde hay patrón no manda marinero (de uso actual)
30. El que parte y reparte se queda con la mejor parte (muy usado)
31. Cada palo aguante su vela (de uso actual)
32. En todas partes cuecen habas (muy usado)
33. El hambre agudiza el ingenio (de uso actual)
34. El que no llora no mama (de uso actual)
35. No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy (muy usado)

NO APARECEN EN EL REFRANERO MULTILINGÜE

36. Azote y mordedura mientras duele dura
37. Con esto y un bizcocho, hasta mañana a las ocho

LISTADO DE UNIDADES FRASEOLÓGICAS

38. Largo como un día sin pan
39. Lágrimas de cocodrilo
40. No decir ni mu / No decir esta boca es mía
41. Dormir como un tronco/un leño/un lirón
42. Mucho ruido y pocas nueces
43. Echar/caer en saco roto
44. Que me quiten lo bailao
45. Como un niño con zapatos nuevos
46. Tener la negra
47. Trabajar como un negro
48. Verlo todo negro
49. De lo bueno lo mejor
50. Matar dos pájaros de un tiro

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dante, A., ¡Es pan comido! Expresiones fijas clasificadas en funciones comunicativas, Madrid, Edinumen, 2003.
- De Dios Luque Durán, J. –Manjón Pozas, F. J., “Claves culturales del diseño de lenguas: fundamentos de tipología fraseológica”, *Estudios de Lingüística del español* (Elies), 16, 2002. <[http:// elies.rediris.es/elies16/Claves.html](http://elies.rediris.es/elies16/Claves.html)>
- Escudè I Gallès, B., “Tra(d)ición”, Gutiérrez Carbajo, F., *Teatro breve actual*, Barcelona, Castalia, 2013, 395-397.
- Ferreira de Andrade, M.S., “Expresiones idiomáticas en manuales didácticos de E/LE: una propuesta de valoración del lenguaje figurado”, *Actas del I Congreso Virtual E/ ELE. La enseñanza del español en el siglo XXI*, 2006.
- Luque Toro, L. *Manual práctico de usos de la fraseología española*, Madrid, Verbum, 2012.
- Moreno Pereira, S., “Las unidades fraseológicas en el aula de E/LE: una aproximación cognitiva”, *Actas del I Congreso Virtual E/LE. La enseñanza del español en el siglo XXI*, 2006.
- Penadés Martínez, I., “El valor discursivo de los refranes”, *ELUA. Estudios de Lingüística*, 20, 2006, 287-304.
- Prieto, M., *Hablando en plata. Modismos y metáforas culturales*, Madrid, Edinumen, 2006.
- Richardt Marset, M., “Las unidades fraseológicas y su resistencia a la traducción”, *Foro de profesores de E/LE*, 4, 2008, 1-10.
- Ruiz Gurillo, L., “Un enfoque didáctico de la fraseología española para extranjeros (1)”, *Espéculo*. 2000. <[https:// pendientedemigracion.ucm.es /info/.../ele/fraseolo.html](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/.../ele/fraseolo.html)>
- _____ *Ejercicios de fraseología*, Madrid, Arco/Libros, 2002.
- Ruiz Martínez, A.M., “Las unidades fraseológicas vinculadas con las funciones pragmáticas del nivel Plataforma y del nivel Umbral en el Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación”, en *ASELE. Actas XVI*, 2005, 569-579.
- Santos Gargallo, I., *Lingüística aplicada a la enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- Santos Sánchez, D., *Teatro y enseñanza de lenguas*, Madrid, Arco/Libros, 2010.
- Sciutto, V., *Elementos somáticos en la fraseología del español de Argentina*, Roma, Aracne, 2006.
- Toniolo, M. T., “Las ufs y sus mecanismos de configuración”. *Actas XI Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística*. 2008, 1-10. http://www.fhuc.unl.edu.ar/sal/ejes_tematicos_analisis_de_estructuras_linguisticas/toniolo.pdf
- Vranic, G., *Hablar por los codos. Frases para un español cotidiano*, Madrid, Edelsa, 2004.
- Zuluaga, A., *Introducción al estudio de las palabras fijas*, Frankfurt, Peter D. Lang-Verlag, 1980.

LA EXPERIENCIA TRAUMÁTICA Y LA VIOLENCIA SEXUAL: LAS LÁGRIMAS DEL DESIERTO DE HALIMA BASHIR

THE TRAUMATIC EXPERIENCE AND SEXUAL VIOLENCE IN HALIMA
BASHIR'S TEARS OF THE DESERT

Abdullah Mohammad Al.Amar
Universidad de Jordania

RESUMEN:

El objetivo principal de este trabajo se centra en el análisis de la experiencia traumática de la escritora sudanesa Halima Bashir en su obra autobiográfica *Las lágrimas del desierto*. A la hora de analizar la obra hemos tenido en cuenta los postulados del trauma para entender la función de la memoria como herramienta a partir de la cual la memoria individual de Halima se convierte en memoria colectiva para los sudaneses oprimidos en Darfur. La obra de Halima, aunque se centra en la experiencia de violación de un individuo, implica un mensaje político y un testimonio histórico de las atrocidades en Darfur.

PALABRAS CLAVES:

Trauma, Memoria, Violencia sexual, Halima Bashir, *Las lágrimas del desierto*.

ABSTRACT:

This paper applies trauma theory to *Tears of the Desert*, an autobiography written by the Sudanese author Halima Bashir. It examines the traumatic experience of the protagonist Halima Bashir who has been raped during Darfur conflict. In applying the aforementioned theory, this paper shows how the traumatic memory of Halima stands as a collective memory for the oppressed Sudanese in Darfur. Halima's work, although focusing on the rape experience of an individual, implies a political message that many Sudanese were subjected to physical and psychological traumas as they were bearing witness to the conflict in Darfur.

KEY WORD:

Trauma, Memory, Sexual violence, Halima Bashir, *Tears of the Desert*.



MEMORIA, TRAUMA Y VIOLENCIA SEXUAL

Nuestro cerebro tiene la capacidad de guardar información incluso sin tener conciencia de ello. Pero eso no significa que la memoria sea un fiel reflejo de los hechos reales pues la realidad no es única e indisoluble. Lo que tenemos en nuestra memoria no son más que fragmentos o recuerdos relacionados con el tiempo y el espacio. Diane Ackerman afirma en su obra *Magia y misterio de la mente* (2005:97) que la memoria es imprescindible para sostener nuestra identidad personal y es la suma de nuestros recuerdos que nos proporcionan un sentido privado y continuo del yo. Cambiar de memoria, es cambiar de identidad.

La memoria individual forma parte de nuestra conciencia y constituye la base de nuestra identidad. Por eso, quien ha perdido su memoria ha perdido su identidad. Esta constatación puede trasladarse a las entidades colectivas, incluyendo la nación. De ahí se comprende la importancia de la memoria para las discusiones sobre la identidad de un pueblo. Según Assmann (1999) la memoria individual se convierte en memoria colectiva y cultural si cumple con las tres dimensiones: relación con la identidad personal, relación con la historia y relación con la nación.

Es preciso señalar que, una de las nuevas tendencias en las investigaciones sobre la memoria realizadas en los últimos años, es la sustitución progresiva de un enfoque psico-cognitivo, que centraliza el interés en las características específicas de la memoria individual, por otro de naturaleza cultural que se ocupa de la memoria colectiva.

Castañeda Hernández en su artículo sobre trauma y ficción (2013:118) afirma que el arte y la literatura están saturados de memorias fragmentadas, inconclusas y proscritas, recuerdos obsesivos y perturbadores, que remueven el sopor colectivo y regresan para recordarse incisivamente. En muchas ocasiones, estas remembranzas obsesivas no pueden superarse y se transforman en traumas.

El término trauma es una palabra muy antigua cuya etimología proviene del griego antiguo con el significado de herida. En medicina, trauma significa: Herida o lesión local que se produce por una violencia exterior, sea de origen físico o psíquico. Desde un punto de vista psicológico significa: Emoción vivida con tal intensidad que impide al sujeto reaccionar adecuadamente, marca su personalidad y la sensibiliza ante hechos de la misma naturaleza. El trauma hace referencia tanto al choque emocional intenso, ocurrido en un cierto momento, como a la impresión o huella que ese choque deja en el inconsciente¹.

Este término comenzó a ser utilizado de forma sistemática en el ámbito de la investigación científica en los estudios en los que el padre fundador del psicoanálisis

1 Ver Diccionario Espasa Medicina, Facultad de Medicina de la Universidad de Navarra, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1999, p.1212.

Sigmund Freud, analizaba los trastornos psíquicos que podía sufrir una persona como consecuencia de un acontecimiento negativo para su evolución psicológica natural. Todo trauma, por tanto, nace de una experiencia suficientemente impactante como para dejar huella en quien la ha vivido (Zapatero 2011:381).

Según Freud, el trauma se caracteriza por la sustitución de la realidad exterior por la psíquica y la consecuente falta de cualquier tipo de relación con el tiempo. Siguiendo esta definición, el relato se desarrolla como una dialéctica entre la dimensión de la conciencia y la esfera del inconsciente, situándose en aquel lugar intermedio donde los límites entre mundo interior y exterior se hacen borrosos.

Como consecuencia de las investigaciones de medicina realizadas durante el siglo XIX que condujeron a estudiar el impacto de las emociones, el daño deja de ser entendido como la ruptura de un tejido y entra a convertirse en una herida del tejido nervioso, es decir, una lesión que no es visible y de la que solo se perciben sus síntomas, conductas desconcertantes y memorias involuntarias y disociadas. Durante esta época aparece el término memoria traumática para hacer referencia a la manera en que el cuerpo recuerda, involuntariamente, eventos de particular intensidad y dificultad emocional².

El impacto de los hechos traumáticos que tienen sobre las personas está condicionado por diferentes factores que determinarán la experiencia fenomenológica asociada al recuerdo del suceso vivido. En algunos casos, estos sucesos pueden dar lugar a un trastorno de estrés post-traumático, que se caracteriza por la tendencia en las personas que la sufren a la re-experimentación (vivencias intrusivas como recuerdos del acontecimiento y sueños sobre el mismo o sensación de estar ocurriendo de nuevo), la evitación (esfuerzos por evitar pensamientos, sentimientos, recuerdos, lugares o personas relacionados con el suceso) y la hiperactivación (dificultad para dormir, irritabilidad o explosiones de rabia).

El hecho de considerar la memoria como el ámbito donde coinciden experiencia e imaginación y que la imaginación no es más que la memoria fermentada, nos lleva a pensar que los novelistas se alimentan, según palabras de Luis Mateo Díez (2001: 35) “de la memoria, de la experiencia y de la imaginación, y por ahí fluimos hacia la palabra”. Este es el caso de la obra autobiográfica de la escritora sudanesa Halima Bashir, titulada *Las lágrimas del desierto*, cuyo tema principal es la violencia sexual contra las mujeres en el conflicto de Darfur

Si buscamos la raíz etimológica de la palabra *violencia* encontramos que se remite al concepto de *fuerza*. La violencia implica siempre el uso de la fuerza para producir

2 Ver Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, trad. Jeffrey Mehlman (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976) y Allan Young, “Suffering and the Origins of Traumatic Memory,” en *Daedalus. Social Suffering*, ed. Arthur Kleinman. Joan Kleinman (Cambridge: American Academy of the Arts and Sciences, 1996).

daño, puede hablarse de violencia política, económica o social, en un sentido amplio. En todos los casos, el uso de la fuerza remite al concepto de poder (Whaley: 2001).

Según establece la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer (Naciones Unidas, 1993) en el artículo 1: *violencia contra la mujer* se entiende todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada.

La violencia contra la mujer es considerada como una violación de los derechos humanos de las mujeres y constituye, sin lugar a dudas, una forma de discriminación por motivos de género. El Panel Canadiense sobre Violencia contra la Mujer (1993) afirmó en la introducción de su informe que:

Es indudablemente claro que las mujeres no se hallarán libres de violencia hasta que exista igualdad, y la igualdad no se conseguirá hasta que la violencia y la amenaza de la violencia desaparezcan de las vidas de las mujeres.

Antes de analizar la experiencia traumática de Halima Bashir presentada en *Las lágrimas del desierto*, vamos a arrojar luz sobre la vida de la autora y el valor de su libro.

LA BIOGRAFÍA DE HALIMA BASHIR A TRAVÉS DE *LAS LÁGRIMAS DEL DESIERTO*.

Quien ha sufrido una vivencia traumática siente la necesidad de narrarla a los demás para poder intentar dotarla de sentido a través de su propio relato. Este es el caso de Halima Bashir, la autora de *Las lágrimas del desierto*, que ha afirmado en más de una ocasión que ella escribe porque siente la necesidad de hacerlo dado que la memoria colectiva se nutre de diversas interpretaciones individuales del pasado. Ella cree que la literatura autobiográfica y la creación de ficciones a partir de la propia experiencia son formas de liberación personal y pueden servir en ocasiones de instrumento contra el olvido.

Halima Bashir es médica, escritora y activista sudanesa que ha sido víctima y testigo de numerosos actos de barbarie en Darfur. Se ha manifestado en contra del gobierno de Jartum con una muestra de los hechos contundente de la tragedia. Su libro titulado *Tears of the Desert* (Las lágrimas del desierto) fue considerado como el primer libro de memorias escrito sobre una mujer atrapada en la guerra en Darfur hablando sincera y francamente de su experiencia traumática sobre violación, un tema tabú en la sociedad árabe conservadora³.

3 La obra de Halima Bashir ganó el premio de Anna Politkovskaya en 2010 destinado a reconocer la labor de mujeres defensoras de los derechos humanos y otorgado por la organización de derechos humanos Reach All Women in War.

Quien lee su obra autobiográfica se da cuenta de que dos accidentes han marcado su infancia y le han dejado huella para siempre. En primer lugar, su circuncisión cuando tenía ocho años. Es decir, otro nombre más elegante, para lo que es: Mutilación Genital femenina⁴. Por creencias culturales y no religiosas⁵, las niñas de algunos países africanos antes de los diez años suelen ser “cortadas” en tres diferentes niveles. A lo largo de las páginas (169-175) de su obra Halima denuncia estas prácticas salvajes que van desde eliminar el clítoris hasta cortar los labios vaginales con instrumentos contaminados, sin anestesia y a manos de ancianos sin experiencia médica alguna.

El segundo obstáculo que tenía que afrontar era el racismo. En la escuela se dio cuenta por primera vez de que no le gustaba a la gente porque tenía la piel oscura, partiendo de que los negros son vistos por los árabes, que dominaron el poder en el país, como una raza inferior. “Es por el color de nuestra piel, es porque somos negros”, dijo. “Incluso en la escuela nos dan apodos y hacen bromas acerca de nosotros”.

Luego, fue enviada a la Universidad de Jartum para estudiar medicina convirtiéndose cinco años más tarde en primera médica de su tribu. En el campus universitario se observa una falta de tensión racial que se había sentido en otros lugares, comentó en sus memorias (2008:166) “En esas primeras semanas me enamoré de la universidad. Adoraba su ambiente de libertad y respeto. Nadie miraba a nadie por su color de piel, su tribu o su estatus en la sociedad”.

A los veinticuatro años de edad regresó a su tribu y comenzó a ejercer medicina en un hospital. Pero poco después, una nube oscura descendió sobre Halima y su gente. Las milicias árabes Janjaweed comenzaron a atacar a las tribus de zaghawa, invariablemente, con el apoyo del ejército y la fuerza aérea de Sudán. Al principio, Halima trató de no involucrarse, no obstante se metió en problemas con las autoridades al decirle a un reportero que el gobierno debía ayudar a toda la gente de Darfur, independientemente de su tribu.

Como castigo fue trasladada a Mazkhabad, una aldea en el remoto norte de Darfur, poniéndola a cargo de una clínica. Ahí es donde ella vio y experimentó, de primera mano, las atrocidades del conflicto de Darfur cuando en enero de 2004 las milicias Janjaweed atacaron la aldea donde trabajaba, con pandillas violando a decenas de escolares, algunas de las niñas no tenían más de ocho años.

4 Se define como una amplia variedad de prácticas que suponen la extirpación total o parcial de los genitales externos o su alteración por motivos culturales u otras razones que no son de índole médica. Miles de niñas mueren en Sudán y en otros países africanos por complicaciones durante este acto salvaje. Otras muchas sufren el resto de sus vidas por infecciones urinarias, infertilidad, dolor intenso al momento de tener relaciones sexuales y, peor aún, el momento del parto que lleva a la muerte a miles de mujeres o recién nacidos.

5 La circuncisión femenina no fue mencionada en el Corán en ningún momento por eso la mayoría de los teólogos musulmanes consideran la circuncisión femenina como una práctica innecesaria o contraria al islam verdadero.

Asqueada y horrorizada por lo que había visto, las imágenes de las niñas llorando histéricamente y las miradas de humillación de sus padres, Halima tomó la decisión de hablar a una organización benéfica de las Naciones Unidas sobre lo que sucedió, bajo la condición de anonimato. Poco después la policía secreta vino a por ella.

Halima fue encarcelada e interrogada, sometida a torturas espantosas y violaciones en grupo. Arriesgando su vida, escapó y huyó a su pueblo natal. Pasó los primeros meses en casa recuperándose lentamente de su terrible experiencia traumática. Sin embargo, la pesadilla parecía seguirla, su padre fue abatido a tiros ante sus ojos, mientras que su pueblo se convirtió en una ruina humeante, una visión del infierno. Finalmente, consiguió escapar del infierno de Darfur. Actualmente vive en Londres con su marido y su hijo.

A pesar del peligro, y las luchas de la vida en un nuevo país, Halima sigue hablando sobre el genocidio que ocurre en Darfur. Por otro lado, ha dado testimonio contra el actual presidente de Sudán, Omar Al-Bashir, ante la Corte Penal Internacional, que la acusó en 2009 por crímenes contra la humanidad.

Las lágrimas del desierto es, sin duda, un buen ejemplo de la estrecha vinculación entre el trauma y la autobiografía, uno de los textos que con más rigor reconstruye, basándose en vivencias propias de su autora, las atrocidades cometidas en Darfur que pueden ascender a crímenes de guerra y crímenes contra la humanidad.

LA EXPERIENCIA TRAUMÁTICA EN LAS LÁGRIMAS DEL DESIERTO:

La obra autobiográfica de Halima Bashir se estructura en cuatro partes: Novela, Memoria, Historia y Testimonio, desde tres tiempos distintos: la infancia, días de la universidad y el episodio de dos violaciones en el conflicto de Darfur. Pero la obra de Bashir es mucho más que un thriller policíaco o una denuncia de la dictadura del actual presidente de Sudán, Omar Al-Bashir. *Las lágrimas del desierto* se puede catalogar dentro de lo que Anne Whitehead ha denominado la “narrativa del trauma”.

Whitehead expone su argumento de que la ficción posmoderna ofrece la flexibilidad y la libertad narrativa para expresar esta “experiencia retrasada” del trauma, pero propone que el realismo literario tradicional no es suficiente para expresarla. Asimismo, Whitehead sugiere que las formas narrativas más experimentales del posmodernismo son las que logran comunicar la irrealidad, es decir, la temporalidad desplazada del trauma a la vez que se expresan los hechos de la historia. Dice textualmente (2004:82):

Trauma fiction emerges out of postmodernist fiction and shares its tendency to bring conventional narrative techniques to their limit. In testing formal boundaries, trauma fiction seeks to foreground the nature and limitations of narrative and to convey the damaging and distorting impact of the traumatic event.

Las lágrimas del desierto es, desde esta perspectiva, un intento narrativo de recuperar, desde el momento presente, un pasado de violencia, barbarie y dolor. Pero este pasado no pertenece exclusivamente a Halima sino también al pueblo de Darfur. Partiendo de este análisis se entiende la función de la memoria como herramienta a partir de la cual se reconstruyen nuevas identidades socioculturales y en donde las experiencias traumáticas pueden convertirse en estímulos generadores de obras literarias que nos cuenta lo vivido.

LaCapra en su valioso libro *Politics, and the novel* (1987) ha afirmado que el psicoanálisis es una herramienta indispensable para la historiografía, pues no solo ofrece un enfoque teórico fundamentado, sino que aporta una teoría crítica de la experiencia traumática, de gran utilidad para el manejo de los textos literarios y culturales, de manera que los conceptos básicos del psicoanálisis son adecuados para llevar a cabo un análisis historiográfico. Puntualiza que existe una diferencia entre trauma histórico y trauma estructural, y propone que lo que permite la elaboración del trauma y el conocimiento del pasado es el contexto histórico del origen del trauma.

Al leer la experiencia traumática de la autora expuesta a lo largo de *Las lágrimas del desierto* se puede sacar una serie de alteraciones que caracterizan los desórdenes de estrés postraumático sufridos por la autora, que ha sido víctima, testigo y superviviente de pensamientos extraños, pesadillas repetitivas, verbalización exagerada del episodio traumático o expresión de culpa de supervivencia. Estas respuestas postraumáticas siguen una serie de fases conocidas por el psicoanálisis (vid. Fernández: 1998) vamos a examinar estas fases en la obra⁶:

1. Fase de expresión emocional: se ve en las primeras páginas como Halima expresa de forma clara y rotunda su miedo, ira, tristeza. Se trata de una reacción de alarma que interrumpe las actividades diarias (2008:76-77):

Nunca olvidaré las caras de los hombres que me violaron... Que miedo tengo cada vez que veo las cicatrices que me recuerdan lo que pasó conmigo en aquella noche horrible... Me escondí en casa sin ganas de nada... Sentí que yo era la única mujer que había experimentado ese tipo de cosas, pero luego me enteré de otras historias, otras peores

2. Fase de negación: Halima ignora las consecuencias de la experiencia traumática, olvida problemas importantes en su vida, está emocionalmente insensible y la vida pierde el valor hasta el punto de pensar en suicidarse (2008:259-160): “Voy a aceptar la muerte pero no la violación a manos de estos diablos. Ojalá pudiera matarme yo misma, antes de ser violada. ...a veces, deseo estar muerta... Mi vida se había acabado”.

6 La obra de Halima Bashir está escrita en inglés y todavía no está traducida al castellano. La traducción de las citas mencionadas en este trabajo es mía.

3. Fase de intrusión: se caracteriza por la aparición y repetición constante de ideas, imágenes y sentimientos no deseados relacionados con el acontecimiento traumático (2008:264):

No puedo olvidar ni un momento las caras de los violadores...Lo que he sufrido supera la imaginación humana y va a acompañarme para siempre... Yo sabía lo que me esperaba: la violación y la muerte.

4. Fase de adaptación: proceso de asimilación y acomodación de nuestros pensamientos y emociones que incluye la comunicación y la relación con nuestros familiares y amigos (2008:261):

He tomado la decisión que no voy a sufrir en silencio, como tantas mujeres de mi cultura. Ya estoy hablando sobre mi terrible experiencia en un intento de ayudar tanto a las mujeres de mi país como a otras víctimas de la violencia sexual en el mundo.

5. Fase de resolución: la persona ha restaurado su equilibrio y su coherencia para poder volver a su vida y sus actividades habituales (2008:263):

He vuelto a la vida...ya valoro las cosas de una forma diferente...El proceso de escribir mis memorias me ayudaría a llegar a un acuerdo con mi conciencia y con mi terrible experiencia.... Más importante aún, quería decirle al mundo entero sobre lo que estaba pasando, especialmente las atrocidades cometidas contra las niñas.

Pues, ella ha llegado a la integración gradual del trauma en su memoria. El hecho de escribir sus recuerdos y hablar con personas que le apoyan y que empatizan con ella le permite dar sentido a la experiencia traumática, aprender estrategias de afrontamiento y ganar control sobre sus emociones.

Las técnicas estilísticas utilizadas por Bashir expresan los efectos del trauma. La manera fragmentada en que la autora presenta la cronología del relato refleja la ruptura con la temporalidad lineal que causa la experiencia traumática. Por ejemplo, ella empieza su historia desde el final hablando de su capacidad de superar la violación y tortura y luego vuelve a su infancia contando su experiencia con la circuncisión a los ocho años. De vez en cuando vuelve a las dificultades de la universidad y a los sueños de la infancia. Pero cuando narra su dolorosa experiencia con la violación pierde el orden lógico y se confunde lo real con lo imaginario.

Muchos autores como Herman (1992) y Van der Kolk (1996) afirman que los recuerdos traumáticos se presentan fragmentados, asociados a sensaciones intensas (olfativas, auditivas, táctiles...), y muy visuales, aunque suelen resultar difíciles de expresar de forma narrativa. Esto fue aplicado en el caso de nuestra autora, que no pudo narrar los hechos de una manera lineal porque no estos fueron recibidos ni comprendidos en

el momento en que se sucedieron, por lo tanto, la memoria ya no puede recuperar los recuerdos en un orden lógico.

Otra técnica empleada por la escritora en esta narración es el uso frecuente de las elipsis para hacer el efecto traumático más intenso y llamativo. Por ejemplo, la autora esconde y camufla muchos detalles de lo que sufrió cuando fue encarcelada e interrogada, sometida a torturas espantosas y violaciones en grupo. Como lector, podemos figurarnos de qué manera se efectuó la encarcelación, y como pudo aguantar tanta brutalidad y barbaries, basándonos en nuestra propia imaginación.

Se puede hablar de otras técnicas utilizadas por Halima en su obra autobiográfica como la repetición del acontecimiento traumático. Esta repetición hace referencia directa a lo inconsciente. La autora ha confesado en más de una ocasión que, quien ha experimentado una experiencia traumática como la suya, no se deja olvidar.

La experiencia que vive Halima, la protagonista *Las lágrimas del desierto*, al ser testigo del episodio de violaciones contra las niñas de la escuela, y luego víctima de violación y tortura, se convierte en trauma histórico, pues ese hecho está profundamente relacionado con la dictadura del presidente de Sudán, Omar Al-Bashir, la notoria milicia Janjaweed y la sociedad árabe patriarcal. Para entender la experiencia traumática de Halima Bashir es muy preciso entender el escenario de su obra, es decir, el conflicto de Darfur⁷.

Si volvemos al origen de la crisis de Darfur, se destaca que los rebeldes acusan a las autoridades de Jartum de favorecer económicamente a las comunidades árabes del norte, en detrimento de esta desértica región habitada por numerosas tribus de raza negra como fur, zaghawa y masalit, así como de ejercer una fuerte represión sobre ellas condenándolas al subdesarrollo.

Por esta razón los rebeldes decidieron atentar contra los intereses gubernamentales, para obligar al gobierno central a acabar con su “marginación histórica”. Para responder a estos ataques, el gobierno decidió armar a los Janjaweed, un grupo de milicianos formados por miembros de las tribus Baggara de los Abbala (criadores de camellos de etnia árabe) y les dio carta blanca para sofocar la rebelión de las tribus africanas en la región. Sin embargo, no ha habido una sola condena en Darfur por violación contra las mujeres y niñas desplazadas, aunque públicamente el gobierno ha negado su apoyo a los Janjaweed. El inicio del conflicto suele situarse en febrero de 2003.

7 Para leer más sobre el conflicto de Darfur se recomiendan: Amnistía Internacional, Sudán, Darfur: “Too many people killed for no reason” (Índice AI: AFR 54/008/2004), 3 de febrero de 2004. Douglas H. Johnson, *The Root Causes of Sudan’s Civil Wars*, The International African Institute, James Currey, Oxford, 2003, p. 140. Amnistía Internacional, Sudán: A merced de los homicidas. Destrucción de pueblos en Darfur (Índice AI: AFR 54/072/2004), 2 de julio de 2004 <http://web.amnesty.org/library/index/eslAFR540722004?open&of=esl-SDN>.

Según Amnistía Internacional (2004), los ataques han ocasionado el desplazamiento de 1,2 millones de personas como mínimo. Al menos un millón se han convertido en desplazados internos y se han visto obligados a trasladarse a las inmediaciones de ciudades o pueblos grandes de Darfur, mientras que más de 170.000 han cruzado la frontera con Chad y se han refugiado en este país. Se han matado a más de 30.000 personas y se han violado a miles de mujeres y niñas.

La misma Amnistía Internacional ha afirmado que la violación y demás formas de violencia sexual no son una mera consecuencia del conflicto o del comportamiento de tropas indisciplinadas, sino que los testimonios recogidos por esta organización indican que se están utilizando como arma de guerra con el fin de humillar, castigar, controlar, atemorizar y desplazar a las mujeres y a sus comunidades.

No es posible separar entre la historia personal narrada en *Las lágrimas del desierto* a través de la experiencia traumática y la historia colectiva del pueblo sudanés, particularmente el de Darfur. En palabras de Cathy Caruth, en su obra *Trauma: explorations in memory* (1995:24): “La historia, como el trauma, nunca es simplemente individual, la historia es precisamente la manera en que nos vemos implicados con los traumas de los otros”⁸.

Según los postulados de la teoría del trauma, el término ‘trauma’ alude a la acción posterior de carácter repetitivo que tiene lugar en la vida del individuo más que al momento inicial que da origen a la experiencia traumática (Castañeda Hernández 2013:123). De ahí, que el objetivo de la obra autobiográfica de Halima no sea el de describir los sucesos catastróficos de la dictadura del presidente de Sudan o las barbaridades de las milicias Janjaweed que son tan conocidos y de dominio público, sino que le interesa más mostrar el impacto psicológico de estos en las víctimas (sin duda, ella es una de las víctimas) e incluso, en el lector. Podemos dar el ejemplo de la violación de las niñas (2008:255-256):

En enero de 2004 las milicias Janjaweed apoyadas por los soldados del gobierno atacaron a una aldea que está situada en el norte de Darfur donde trabajaba y violaron a más de cuarenta niñas. No eran más que unas niñas inocentes, sus edades oscilaban entre ocho y trece años. Estaba trabajando en una pequeña clínica allí. Traté a la mayoría de ellas, cerca de trece niñas. Estaban en estado de shock, psicológicamente estaban profundamente dañadas, sangraban y lloraban histéricamente sin parar. Que dolorosas eran las miradas de humillación de sus padres... Fue una tragedia. Al pensar en un hecho atroz como este, lo primero que vino a mi mente fue que las personas que cometen este delito no son normales

Es preciso señalar que el lector no tiene acceso al hecho real, al trauma histórico, sino a la recuperación mnemónica realizada por Halima. Es decir, que lo real es inasequible y a veces impenetrable e incommunicable, y que solo podemos aproximarnos a través

8 La traducción del texto es de Castañeda Hernández en su trabajo *Trauma y ficción* (2013: 122).

de lo simbólico. Como mencionamos anteriormente, la narración del trauma es una narración postergada que puede recuperarse por medio de la escritura.

A lo largo de su obra autobiográfica, Halima pone a la vista el daño psicológico causado por el abuso, el racismo y la venganza. Por la forma en que se caracteriza este daño, el cual solo es reconocido años después gracias a los reportajes de Amnistía Internacional basados en testimonios de las víctimas, que llevó a acusar al presidente de Sudán en 2009 por genocidio y crímenes contra la humanidad en Darfur.

El hecho de ser víctima, testigo y superviviente del genocidio de Darfur, ha obligado a Halima a alzar la voz y contar lo vivido, convirtiendo el testimonio personal en un documento de valor universal, capaz de iluminar determinados aspectos de la historia tradicionalmente condenados al olvido o a la deformación.

Según Dulong (2004:98), el testimonio histórico es este fenómeno contemporáneo en el cual, los supervivientes de las tragedias masivas publican para el gran público lo que ellos han vivido, a veces para denunciar tal responsabilidad, más frecuentemente, para recordar a los desaparecidos, y siempre para que los ciudadanos tomen conciencia de lo que ha pasado y se movilicen contra el regreso de la barbarie.

Al escribir su testimonio, Halima Bashir se enfrenta a la peligrosa tarea de recuperar los acontecimientos históricos vividos muchos años atrás y de representarlos frente a su lector, poniendo en evidencia la memoria como proceso. La voz narrativa no nos cuenta los hechos que transcurren durante el tiempo del evento traumático, sino cinco años después. Como especifica Cathy Caruth (1995: 164): “el testigo traumatizado regresa compulsivamente a la imagen no asimilada del trauma pues la experiencia nunca fue completamente experimentada cuando ocurrió”.

Vivir una experiencia traumática, como la de Halima Bashir, es sin duda una situación que modifica la vida de una persona y, sin quitar gravedad y horror de estas experiencias, no se puede olvidar que en situaciones extremas el ser humano tiene la oportunidad para tomar conciencia y reestructurar la forma de entender el mundo, que se traduce en un momento idóneo para construir nuevos sistemas de valores. El trauma se convierte a veces en un elemento de identidad y equilibrio, a través del cual el sujeto vuelve a pensar en sí mismo y en su realidad.

Por otro lado, un acontecimiento traumático puede convertirse en hecho generador de escritura, que puede adoptar un valor catártico para quien lo ha sufrido. Para quien ha sido testigo de situaciones convulsas, recordar puede convertirse en una especie de terapia con la que liberar e intentar asimilar todo lo vivido. De hecho, Jean François Chiantaretto (1995:24) ha llegado a afirmar que los textos autobiográficos admiten una lectura desde prismas psicoanalíticos y, como tal, pueden convertirse en elementos

al servicio de la cura de un sujeto cuya identidad se muestra escindida o sometida a continuas crisis.

Lo que hace de la historia de Bashir una historia diferente, es su respuesta después de sufrir una experiencia traumática tan fuerte como la violación. La violación para la gran parte de las mujeres violadas en las sociedades conservadoras sigue siendo un tema tabú, en la mayoría de los casos las mujeres se ven estigmatizadas, en lugar de recibir el reconocimiento y la ayuda fundamental que necesitan para poder rehacer sus vidas. Por el contrario, para ella, la mejor forma para afrontar una experiencia traumática es hablar y compartirla con los demás, no sentirse despreciable, culpable, avergonzada ni colérica.

La voz narrativa de *Las lágrimas del desierto* explora las memorias del pasado desde una perspectiva adulta y más madura, décadas después de su experiencia traumática con la mutilación genital femenina y años después de su experiencia traumática con la violación. Con esta distancia temporal consigue tener un acercamiento hacia los recuerdos de los acontecimientos traumáticos que ella, Halima, no fue capaz de comprender en su momento (2008:172-173):

Recuerdo ese momento como si fuera ayer... Cuanto más pensaba acerca de esto, más me sentía enojada y engañada de alguna manera. Mi familia y mi tribu se habían aprovechado de mi inocente infancia robando algo precioso que me pertenecía. Pero no hay vuelta atrás ahora. Lo que se había hecho no podía ser deshecho. Lo único que me prometí a mí misma es que si alguna vez tenía una hija, yo nunca dejaría que nadie robase su condición de mujer

A lo largo de su obra se ve claramente como el trauma regresa para ser revivido en el presente y la narración explora los efectos del trauma que quedan después del evento mismo. Por ejemplo cuando nos narra su experiencia personal con la violación dice (2008:262-264):

Los tres vinieron otra vez a por mí con uniformes del ejército muy sucios. Cuando se acercan a mí, veo la maldad y el deseo en los ojos. Uno de ellos agarra un puñado de mi pelo, me pisa el cuello con la bota y me aplasta el pecho contra el suelo... Mientras el segundo, me agarra por las piernas. Veo el destello de un cuchillo... El día siguiente ocurre lo mismo, hombres diferentes. Tortura y violación, todos los días, la tortura y la violación... Tres de ellos se turnaron para violarme. Una vez que el tercero había terminado, empezaron de nuevo. Y mientras lo hace, me quemaban con cigarrillos y me cortan con cuchillas... Me violaron hasta que perdí el conocimiento...

Después de narrar su experiencia traumática, Halima consigue darnos su respuesta frente al evento, presentando un nuevo punto de vista sobre este trauma histórico (2008:261-263):

Nunca olvidaré las caras de los hombres que me violaron. Sentí que yo era la única mujer que había experimentado ese tipo de cosas, pero luego me enteré de otras historias, otras peores. Hay cientos de miles de otras historias más dolorosas que la mía... Con este libro, es como si yo estuviera contando la historia de las mujeres de Darfur y fuera a seguir hablando... Eso es lo único que puedo dar a mi pueblo...

El proceso de escribir mis memorias me ayudaría a llegar a un acuerdo con mi conciencia y con mi terrible experiencia...

CONCLUSIONES

Las lágrimas del desierto es un buen ejemplo de la evidente vinculación que existe entre los textos autobiográficos y la vivencia de sucesos traumáticos. Estos sucesos pueden convertirse en estímulos generadores de obras literarias en las que el autor dé cuenta de lo vivido.

Halima Bashir pretende, a través de su obra autobiográfica, reconcebir lo traumático de su experiencia, especialmente su violación, para lograr un equilibrio entre la memoria y el olvido, lo individual y lo colectivo, entre lo verdadero y lo ficticio.

Para la autora, la necesidad primera fue narrar su experiencia traumática, que se convirtió en una forma de liberación y terapia, mientras la intención de «dejar un testimonio» surgió después. Ella no pretende ocultar o negar su pasado doloroso y traumático ya que forma parte inseparable de su identidad, en otras palabras, ella es lo que ha sufrido.

Es muy difícil clasificar la narración en *Las lágrimas del desierto* como historia real ni como ficción en sentido estricto debido a que el acontecimiento traumático no se presenta plenamente en el momento de ocurrir, y la persona nunca acaba de entender o ver lo que realmente pasó. A pesar de ello, como lectores no nos importa el hecho en sí mismo sino el significado que el hecho ha asumido en la historia subjetiva.

Para Halima el hecho de ser víctima, testigo y superviviente del conflicto de Darfur le otorga mérito para alzar la voz y contar lo vivido, convirtiendo el testimonio personal en un documento de valor universal capaz de atraer la atención del mundo y comprometerse a poner fin a este conflicto en curso.

A partir de la primera página de esta obra la autora escudriña, a través de su experiencia traumática, la memoria colectiva de los sudaneses y particularmente a la gente de Darfur para exponer el recuerdo de un pasado lleno de violencia, horror y dolor y, a la vez, establecer el presente inmediato. Según la afirmación de Anita Rupprecht (2002:50): “La autobiografía puede llegar a transformarse en un elemento necesario para la cultura, la política y la memoria de una sociedad”.

BIBLIOGRAFÍA:

- Ackerman, Diane. (2005). *Magia y misterio de la mente*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Amnistía Internacional, Sudan, Darfur: “Too many people killed for no reason” (Índice AI: AFR 54/008/2004), 3 de febrero de 2004

-: "Rape as a Weapon of War", July 19, 2004 at <http://www.Amnesty.org/en/library/info/AFR54/076/2004>
- Assmann, Aleida. (1999). *espacios de memoria: formas y transformaciones de la memoria cultural*. Múnich: C. H. Beck.
- Bashir, H. (2008): *Tear of Desert*, Hodder and Stoughton Ltd, London.
- Canadian Panel on Violence Against Women (1993) *changing the landscape: ending violence –Achieving equity*.Ottawa: Ministry of Supply and Service.
- Caruth, C. *Introductions. Trauma: Explorations in Memory*. De Caruth. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. Pp 1-12 y 151-157.
- Castañeda Hernández, María del Carmen. *Trauma y ficción: Una misma noche de Leopoldo Brizurla*. *Lingüística y Literatura*. n.º 63, 2013, 117-127.
- Caruth, Cathy. (1995). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- Chiantaretto, Jean François. *De l'acte autobiographique*. París: Champ Vallon, 1995, pp. 24-42.
- Díez, Luis Mateo. (2001). *La mano del sueño*. (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria). Madrid: Real Academia Española.
- Douglas H. Johnson (2003), *The Root Causes of Sudan's Civil Wars*, The International African Institute, James Currey, Oxford, p. 140
- Dulong, Renaud. «La implicación de la sensibilidad corporal en el testimonio histórico». *Revista de Antropología Social*, 2004, n.º 13, p98.
- Fernández, P.; Alcaide, R.; Ramos, N. Universidad de Málaga. Ponencia de las I Jornadas Andaluzas sobre abusos y violencia sexual. Sevilla, 1998
- Göran Boudry (2009): *La violencia del siglo XXI. Nuevas dimensiones de la guerra*, ISBN 978-84-9781-501-7, págs. 185-214
- Herman, J. L. (1992): *Trauma and recovery*. New York: Basic Books.
- Instituto Científico y Tecnológico de la Universidad de Navarra, *Diccionario Espasa Medicina*, Facultad de Medicina de la Universidad de Navarra, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1999.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004.
- Keefe, Alice A, (1993): «Rapes of women, wars of men» en *Semeia* no. 61: 79-97.
- LaCapra, Dominick. (1987). *Politics, and the novel*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- . (2005). *escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.

- Le Goff, Jacques. (1991). *el orden de la memoria. el tiempo como imaginario*. Barcelona /Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Marianne Mollmann (2008): *Violación en tiempos de guerra: Política Exterior*, Vol. 22, No. 123(Mayo/Junio 2008), pp. 173-181.
- Medicus Mundi Andalucía (2008): *Mutilación genital femenina. Más que un problema de salud*. Granada: Medicus Mundi Andalucía
- Naciones Unidas, *la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer*, Nueva York, 20 de diciembre de 1993, (A/RES/48/104)
-, *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. 10 de diciembre de 1948.
-, *Estudio a fondo sobre todas las formas de violencia contra la mujer*. Informe del Secretario General, 6 de julio de 2006 (A/61/122/Add.1).
- Rupprecht, Anita. «Making the difference: postcolonial theory and the politics of memory». En Campbell, Jan; Harbord, Janet (eds.). *Temporalities, autobiography and everyday life*. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 50.
- Sebag.p (2002): *La pérdida de la inocencia*. En: *Las mutilaciones genitales femeninas*. Marta O'Kelly y Maite Serrano (coord.) *Salud y derechos sexuales y reproductivos*. Federación de Planificación Familiar de España; cuaderno nº 4: 9-12
- Serrano (coord.) *Salud y derechos sexuales y reproductivos*. Federación de Planificación Familiar de España, 2002; cuaderno nº 4: 9-12.
- Villellas Ariño, María. *La violencia sexual como arma de guerra*. Quaderns de Construcción de Pau N° 15. Escola de Cultura de Pau. Barcelona, Septiembre de 2010.
- Ward, Jeanne and Marsh, Mendy (2006): *Sexual Violence Against Women and Girls in War and Its Aftermath: Realities, Responses, and Required Resurces*, Fondo de Naciones Unidas para la Población.
- Whaley Sánchez (2001): *Violencia Intrafamiliar, Causas Biológicas, psicológicas, comunicacionales e interaccionales*. Plaza y Valdés S.A. de C.V. Editores. México.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004.
- Van der Kolk,B.A.(1996): *Trauma and memory*. En B.A. Van der Kolk, N.C. McFarlane y L. Wesaeth (Eds.): *Traumatic Stress*. Nueva York: Guilford.
- Zapatero, Juan Sánchez: *Escritura autobiográfica y traumas colectivos: De la experiencia personal al compromiso universal*. *Revista de Literatura*, 2011, julio-diciembre, vol. LXXIII, n.146, pp. 379-406, ISSN: 0034-849X1980.

LA ESCRITURA COMO MÉTODO DE REIVINDICACIÓN SOCIAL: EL CASO DE HEATHCLIFF EN WUTHERING HEIGHTS

WRITING AS A METHOD OF SOCIAL CLAIM: THE CASE OF HEATHCLIFF IN
WUTHERING HEIGHTS

Ana Pérez Porras
Universidad de Jaén

RESUMEN:

Emily Brontë retrata la realidad social del siglo XIX y demuestra su conocimiento jurídico en *Wuthering Heights* (1847). El propósito de este artículo es explicar el principal conflicto social de la novela: Heathcliff se rebela contra la sociedad capitalista y amparándose en el marco de la legalidad vigente logra apropiarse de las propiedades de la novela con el propósito de alcanzar el estatus social del que nunca ha disfrutado.

PALABRAS CLAVES:

Trauma, Emily Brontë, *Wuthering Heights*, legal issues, Heathcliff, conflicto social

ABSTRACT:

Emily Brontë portrays the social reality of the 19th century and demonstrates her legal knowledge in *Wuthering Heights* (1847). The purpose of this article is to explain the main social conflict of the novel: Heathcliff revolts against the capitalist society that has dared to exclude him and sheltering himself within the framework of the current legality manages to appropriate the two properties of the novel with the purpose of achieving the social status of which he has never enjoyed.

KEY WORD:

Emily Brontë, *Wuthering Heights*, asuntos legales, Heathcliff, social conflict

Emily Brontë, deseosa por transmitir sus inquietudes literarias, se enfrentó a un mundo en el que la literatura no era asunto de mujeres. Recordemos que la mujer en la época victoriana debía delimitarse a ser el famoso *Angel in the House*¹, puesto que el mínimo intento por cultivar su intelecto más allá de las habituales tareas domésticas violaba el estricto orden de la naturaleza. Desde su publicación en 1847, *Wuthering Heights* logró captar la atención de la crítica²; se consideró una novela desagradable, ruda, de personajes diabólicos, pasiones violentas y destructivas, cruel y, por ende, inmoral (Pajares Infante, 2007: 56). Quizás, debido al desconocimiento o a la falta de interés por comprender el sistema legal del Diecinueve, y el correspondiente al periodo en el que se desarrolla la historia de *Wuthering Heights* (1757-1803), un gran número de críticos e investigadores no ha sabido valorar en su justa medida la cuestión de la herencia y los entresijos legales de la novela, y se han encargado de fomentar y mitificar la figura de Brontë como una escritora ausente y aislada del momento histórico que le tocó vivir. Actualmente, tanto Emily como Charlotte Brontë son reconocidas como mitos literarios y han pasado a la historia como dos referentes indiscutibles de la época victoriana:

As critics have often recognised, the two most famous Brontë novels have become established not just as literary classics but as what might be called modern myths. Both *Jane Eyre* and *Wuthering Heights* have burst their generic boundaries and found their way into mass culture through Hollywood, stage versions, televisions and even pop music (Miller, 2002: 9).

Desde su publicación por primera vez en diciembre de 1847 bajo el pseudónimo de Ellis Bell, la crítica ha optado por las más diversas posturas para analizar la única novela de Emily Jane Brontë. Así, un lector interesado en la obra tiene la oportunidad de familiarizarse con diversas críticas que no se detienen a analizar la novela desde una perspectiva social. La crítica del momento no supo valorar *Wuthering Heights* como un reflejo social del siglo XIX; una obra en la que somos testigos de conflictos legales, diferencias culturales y sociales de sus personajes. Además de este legado cultural, el lector contemporáneo no es capaz de entender los entresijos legales de la novela. En este artículo se pretende demostrar cómo Heathcliff logra adueñarse de las dos propiedades existentes con el propósito de alcanzar el estatus social del que nunca ha disfrutado. En este artículo, me detendré a analizar algunos asuntos legales con el propósito de que el lector pueda entender el comportamiento de Heathcliff³,

1 El término *Angel in the House* hace referencia a la obra principal del poeta Coventry Patmore (1823-96), titulada *The Angel in the House*.

2 Véase Kindelán Echevarría (1987).

3 A mi juicio, tanto ediciones monolingües y traducciones deberían incluir un estudio crítico previo, explicando los entresijos legales de la novela. Sin estas aclaraciones, el lector contemporáneo no será capaz de entender el trasfondo legal de la novela.



un niño huérfano, que representaría a la clase trabajadora explotada. Precisamente, Brontë critica la excesiva importancia que se le concedía al estatus social en la época victoriana. Para la metodología de este trabajo me he detenido a analizar con profundidad desde el capítulo 10 hasta el 34 de la novela que se centran en el principal conflicto legal y social. Además, ha sido imprescindible consultar monografías sobre la época victoriana, como la de Mitchell (1996) o diccionarios jurídicos especializados como el Alcaraz Varó y Hugues (2005).

EL CONFLICTO SOCIAL EN *WUTHERING HEIGHTS*

Antes de analizar el conflicto social en *Wuthering Heights* es imprescindible detenerse en la estructura piramidal de la sociedad victoriana y en la importancia de la misma, con el fin de entender esta realidad social. Se puede afirmar que la Inglaterra victoriana está dividida en grupos diferenciados “In early Victorian Britain class distinctions were relatively clear-cut” (Mitchell, 1988: 167). De todos ellos, la aristocracia, la clase social más influyente junto con la realeza, es la que domina y controla el poder político, económico y cultural del país. Esta clase social superior estaba compuesta por la aristocracia y alta burguesía “The elite or upper classes did not work for money. They included the aristocracy and the gentry. Their income came from inherited land or investment (Mitchell, 2006: 18). Como afirma Thompson, “England remained, down to 1914, or more precisely until 1922, not merely an aristocratic country, but a country of a landed aristocracy” (1963: 1). Esta “landed aristocracy” la componían viejas familias dueñas de grandes extensiones de tierra que disfrutaban por lo general de miles de acres que recibían los hijos primogénitos tras el fallecimiento del padre. Los aristócratas y la nobleza formaron una clase terrateniente hereditaria, cuyos ingresos provenían del alquiler de sus propiedades (Mitchell, 2006: 21). En segundo destaca el grupo conocido como *gentry* se emplea para designar a aquellas personas que poseen, en comparación con la aristocracia, extensiones inferiores de tierra:

Within their ranks the gentry (...) embraced landowners of very different levels of wealth and status, from the humble country gentlemen and members of learned professions to the titled owners of several thousands of acres. But for all of them a degree of wealth, particularly inherited wealth, conferred respectability and, combined with ancient origins and long connection with one locality, ensured a certain social status and claim to deference” (1978: 108).

En este sistema piramidal se observa que el nivel inferior se encuentra representado por la clase media, que en el campo recibe el nombre de *yeomen* o *gentleman farmers*. Brontë describe en su novela un conflicto social entre dos generaciones: los Linton y los Earnshaw durante 25 años. La muerte de Mr. Earnshaw en octubre de 1777 marca el inicio de esta rivalidad, ya que tras este desagradable suceso, Hindley regresa a la casa

de *Wuthering Heights* decidido a conseguir separar a su hermana de Heathcliff. Como consecuencia de este hecho, se empiezan a producir una serie de enfrentamientos entre Heathcliff y el resto de los personajes. Una enemistad que continuará en sucesivas generaciones por parte de las dos familias y a los que solo la muerte del propio Heathcliff en mayo de 1802 pone fin⁴. Además, debemos destacar el hecho de que la historia de la novela comienza en el año 1801 para ir retrocediendo en el tiempo conforme avanza la narración. *Wuthering Heights* se publica en 1847 dentro de la época victoriana que abarca desde el año 1837, fecha en la que la princesa Victoria accede al trono de Inglaterra, hasta la muerte de la reina en el año 1901.

Brontë retrata de manera fidedigna la sociedad clasista de su época y se detiene a explorar las clases sociales del siglo XIX. En primer lugar desde un punto de vista social, la familia Linton ocupa un lugar superior en la escala al ser miembros de la *gentry*, la alta burguesía, que según Evans pueden definirse como “the people who had less land than the landed aristocracy” (Pool, 1993: 113) En segundo lugar, encontramos una familia socialmente inferior a los Linton: “The Earnshaws at the Heights are gentlefolk, but they are remnant of the peculiarity English class of yeomen, and yeomen, unliques squires, work their own soil” (Eagleton, 1995: 4). A través de las dos familias representadas por los Earnshaw, de *Wuthering Heights*, y los Linton, de *Thrushcross Grange*, morada que según Solá Parera, “simboliza la serenidad de la vida civilizada” (2005: 115). Williams señala las diferencias que se establecen entre ellas: “It is certainly clear that the contrast between the Heights and the Grange is a conscious contrast between two kinds of life: an exposed unaccommodated wrenching of living from the heath, and a sheltered refined civilised and rentier settlement of the valley” (1970: 65).

Otros críticos como Figes defienden que la dualidad existente entre las casas⁵ radica en la oposición entre naturaleza y civilización, que a su vez se basa en las diferencias que se observan entre el modelo de civilización y cultura que exponen los Linton y la carencia de esta en *Wuthering Heights*: “The conflict of values is between nature and civilisation, the two polarities being represented by the two houses and

4 El lector debe ubicar la novela en el espacio físico adecuado, además de conocer los parámetros temporales en los que se desarrolla la historia. El detallado ensayo *The Structure of Wuthering Heights* (1926) de Charles Percy Sanger nos indica que la historia de la novela abarca las cuatro últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años de XIX. La primera fecha a la que el lector se puede remitir es la de 1757, fecha del nacimiento de Hindley, y la última, 1803, año en el que debe tener lugar la feliz unión de Catherine Linton con su primo Hareton Earnshaw, un acontecimiento con el que se pone fin a más de dos décadas de enfrentamientos entre los habitantes de *Wuthering Heights* y *Thrushcross Grange*.

5 La autora representa unos valores propios de grupos sociales determinados que se evidencia en la relación de antítesis social entre *Wuthering Heights* y *Thrushcross Grange*. Lord David Cecil en su ensayo sobre *Wuthering Heights* (1934) centra su estudio en estas dos propiedades enfatizando la perfecta simetría que existe entre ellas. No se debe olvidar que estas dos casas simbolizan una clara oposición entre el hogar de los Earnshaw y la familia Linton. Cecil (1934) concibe *Wuthering Heights* como un universo de pares de contrarios, como hombre-naturaleza, bien-mal, amor-odio, mundo de la tormenta-mundo de la calma o vida-muerte. También Cecil (1934) resalta una perfecta simetría en las dos casas donde se desarrolla la acción: *Wuthering Heights* (the land of storm) y *Thrushcross Grange* (the land of calm) (Cecil, 1934, citado en Petit, 1973: 96).

their inhabitants, Wuthering Heights representing nature and Thrushcross Grange civilisation” (1850: 141). Brontë representa en su obra valores propios de grupos sociales determinados y muestra una antítesis social entre las dos casas, Wuthering Heights y Thrushcross Grange. Thrushcross Grange es un símbolo de la civilización, lujo y seguridad, mundo por el que Catherine se siente atraída. Leavis señala que: “deliberately built on the opposition between Wuthering Heights and Thrushcross Grange, two different cultures of which the latter inevitable supersedes the former” (1969: 99). Catherine Earnshaw necesita huir del ambiente hostil de Wuthering Heights y sus limitaciones sociales hacen que decida contraer matrimonio con Edgard Linton: “She has divided feelings between the passionate natural Heathcliff, on the other hand, and the cultivated and rather delicate Edgar, on the other” (Bhattacharyya, 2007: 33). El conflicto social se origina cuando la joven afirma que le degradaría casarse con él en el capítulo 9, ignorando por completo que Heathcliff la está escuchando: “It would degrade me to marry Heathcliff, (...)” (9, 179). Tras su fallecimiento Heathcliff luchará por apropiarse de las dos moradas: Wuthering Heights y Thushcross Grange y trazará un plan meditado en el tiempo: contraerá matrimonio con Isabella y de este modo sentirá que consume parte de su venganza hacia Edgar Linton, quien le ha arrebatado a Catherine.

HEATHCLIFF

En estos dos apartados me detendré a explicar la evolución de Heathcliff en primer lugar, el periodo de su infancia y en segundo lugar cómo logra apropiarse de las dos casas de la novela con el propósito de alcanzar el estatus social del que nunca ha disfrutado escudándose en el marco de la legalidad vigente de la época.

LA ORFANDAD

Sabemos que Heathcliff llega a Wuthering Heights en 1771 recogido por Mr. Earnshaw de las calles de Liverpool. Al carecer del apellido de la familia que lo adopta, Heathcliff se mantiene ajeno al núcleo familiar de los Earnshaw y al margen de una sociedad donde las relaciones sociales y familiares son determinantes. Como afirma Eagleton: “Because his birth is unknown, Heathcliff is a purely atomised individual, free of genealogical ties in a novel where genealogical relations are of crucial thematic and structural importance (1975: 103). En 1847 cerca de tres mil de emigrantes irlandeses aparecieron en el puerto de Liverpool. Es importante pues recordar que durante varios años la ciudad de Liverpool estuvo abarrotada de miles de personas de origen irlandés que vagaban por sus calles en busca de un poco de sustento, de manera especial niños, que sin un hogar donde dormir o descansar y con un hambre atroz, mendigaban por las calles de la ciudad, tal y como afirma Mitchell “When potato blights destroyed the

chief Irish food croop, vast numbers of hungry laborers fled to England (as well as across the Atlantic to Boston and New York and Philadelphia (1996: 5).

Dos años antes de la publicación de *Wuthering Heights* (1845) Branwell Brontë viajó a Liverpool, donde habría presenciado el comienzo de esta inmigración. *The Great Famine* aún no había comenzado en el momento de la visita de Branwell, pero indudablemente, se encontraría un buen número de desamparados rondando la ciudad, la mayoría de ellos irlandeses⁶. Unos pocos meses después del regreso de Branwell, Emily Brontë comenzó a escribir *Wuthering Heights* novela en la que Heathcliff, es recogido por el viejo Earnshaw, hambriento en las calles de Liverpool (Eagleton, 1995: sin número de página), una situación similar a la que hemos descrito.

En *Wuthering Heights*, Nelly, nos explica las condiciones en las que el señor Earnshaw encuentra a Heathcliff, reflejando una vez más la difícil situación que en aquellos momentos soportaban los miembros del grupo socialmente más pobre y desfavorecido: “The master tried to explain the matter; but he was really half dead with fatigue, and all that I could make out, amongst her scolding, was a tale of his seeing it starving, and houseless, and as good as dumb, in the streets of Liverpool, where he picked it up and inquired for its owner” (4, 57). Por tanto, y aunque no se menciona el lugar de procedencia de Heathcliff, el lector puede situarlo en cualquiera de las grandes ciudades industriales del XIX en las que representaría a un grupo social determinado, el de la clase obrera cuyos miembros se enfrentaban a unas precarias condiciones de vida. Independientemente de este origen incierto, Heathcliff se empeña en alcanzar un nivel social respetable, en especial tras el trato vejatorio que recibe en manos de Hindley. El comportamiento tiránico de Hindley convierte la vida familiar de *Wuthering Heights* en un régimen autoritario. Tras el fallecimiento de los señores Earnshaw, los personajes de *Wuthering Heights* mostrarán toda una variedad de conflictos y deseos insatisfechos. Hindley es un adicto al alcohol, pésimo padre y hermano, Heathcliff tiene un origen familiar desconocido, trata con crueldad a su esposa y a su hijo, convirtiéndose en mal padre y esposo. Este afán por alcanzar lo que no le pertenece en la esfera social lo convierte en una persona cuya ambición carece de límites impuestos. Tal y como hemos comentado desde su infancia Hindley no puede soportar que su padre prefiera a Heathcliff “Hindley cannot tolerate his father’s preference for the ‘gypsy’ foundling that Mr. Earnshaw brings back from Liverpool. In retaliation, he destroys the intimate relationship between Heathcliff and Cathy, demoting him from foster brother to servant” (Martín Alegre, 2006: 10). Posteriormente, Heathcliff, durante su periodo de ausencia de tres años y medio, será capaz ascender

6 La situación de estas víctimas quedaría reflejada en revistas de aquella época como el *Illustrated London News*.

económica, social y culturalmente (aunque el lector desconoce la manera en que lo ha hecho).

HEATHCLIFF Y LA HERENCIA DE LOS LINTON

Brontë deja entrever distintos aspectos legales a tener en cuenta relacionados con el matrimonio y que el lector actual puede pasar por alto si no tiene constancia de ellos. Mr. Linton asegura sus bienes inmuebles con la continuidad dinástica de Edgar, su único varón y a quien lega sus bienes raíces con carácter vitalicio. Para poder entender el traspaso de la propiedad terrenal, es imprescindible consultar monografías especializadas como la de Mitchell (1996) en la que el autor explica que se heredaba mediante el derecho de primogenitura:

Landed estates were almost always protected by wills or deeds requiring them to be passed to the eldest son (a system known as *primogeniture*). In addition, there were often further deeds of *entail*⁷, which restricted what a landowner could do with the property he inherited. Entail ensured that the estate would be passed on intact to the next generation (1996: 34).

Percy Sanger (1926) explica en su ensayo el concepto de *estate-tail* o herencia vinculada⁸. Precisamente, gracias a esta herencia vinculada, la propiedad de Mr. Linton pasaría a su hijo Edgar Linton y tras el fallecimiento de este a su hija Isabella en lugar de Cathy Linton. Como explica Ward, a falta de un heredero masculino, el usufructo vitalicio pasará a la mujer en la cadena sucesoria. Edgar Linton sin descendencia masculina es consciente de la naturaleza del *entail* de su padre y se encuentra en un estado de shock:

As an entail general, in default of male progeny, the life interest would descend to females in line. Edgar, without male progeny, is clearly aware of the nature of the Linton entail and is just as ‘appalled’ at the prospect of the life interest passing to Isabella and her son Linton in tail; meaning that it will, in the absence of any separate estate provision, in effect pass to the stewardship of Isabella’s prospective husband (Ward, 2012: 59)

Aunque el propósito de Edgar Linton es que se continúe con la cadena sucesoria familiar, desgraciadamente, no tiene descendencia masculina, sino una hija, Catherine Linton y por este motivo la herencia se complica. En el caso de que Edgar Linton no llegue a tener un heredero masculino, su hija queda relegada a un segundo plano en

7 “Condición impuesta al titular de determinados bienes raíces para que la sucesión siga una determinada línea, por ejemplo, sólo los primogénitos, sólo los varones, sólo las mujeres” (Alcaraz Varó y Hugues, 2005: 237).

8 “Herencia o propiedad con derecho de sucesión limitado a la línea de los varones sólo *-tail male-* o de las mujeres solo, *-tail female-*” (Alcaraz Varó y Hugues, 2005: 244).

favor de Isabella Linton, quien posee lo que se reconoce como *life interest*⁹, un usufructo cuyo derecho vitalicio sobre el mismo inmueble está limitado a sus descendientes. Ante esta aclaración el lector entenderá el meditado plan de Heathcliff que consiste en que Cathy conozca a su primo Linton y contraigan matrimonio poco antes de que Edgar Linton fallezca, así logrará apropiarse de toda la fortuna que le pertenece a Cathy y a los Linton.

'My design is as honest as possible. I'll inform you of its whole scope,' he said. 'That the two cousins may fall in love, and get married. I'm acting generously to your master: his young chit has no expectations, and should she second my wishes she'll be provided for at once as joint successor with Linton.' 'If Linton died,' I answered, 'and his life is quite uncertain, Catherine would be the heir' (21, 344).

En la época en la que se desarrolla *Wuthering Heights* (1777-1802) y hasta finales de siglo XIX, el matrimonio entre primos era legal y ocurría con frecuencia, por este motivo, Linton Heathcliff afirma le confiesa a Cathy "'Papa wants us to be married,' he continued, after sipping some of the liquid. 'And he knows your papa wouldn't let us marry now; and he's afraid of my dying if we wait; so we are to be married in the morning, and you are to stay here all night; and, if you do as he wishes, you shall return home next day, and take me with you.'" (27, 436). Antes de morir, Edgar se plantea la posibilidad de modificar su testamento puesto que sabe que en cuanto fallezca Isabella, todos los bienes recaerían en su hijo Linton Heathcliff. Edgar Linton sabe que no le queda mucho tiempo de vida y Heathcliff aprovecha esta situación para agilizar todos los trámites y conseguir que su hijo y Cathy contraigan matrimonio antes de que fallezca este, con el propósito de adueñarse de Thrushcross Grange y así poder arrebatarse a Edgar todas sus posesiones. Desgraciadamente, Cathy ha sido secuestrada en *Wuthering Heights* y no tiene otra opción que aceptar la propuesta de matrimonio; sacramento que para Stone "was for centuries one of the most common mechanisms for the transfer and redistribution of property and capital" (1977: 22); así, tras este enlace Linton Heathcliff se convertiría en el único individuo con derecho absoluto para controlar los bienes muebles que su mujer aporta a este enlace. Edgar Linton se plantea modificar su testamento, con el propósito de aclarar en este que únicamente su hija Cathy y los herederos de esta puedan disfrutar legalmente de sus posesiones. Edgar intenta salvar la herencia familiar y evitar por todos los medios posibles que estas terminen a disposición de Heathcliff. Ante esta difícil situación, piensa que lo más acertado es acudir a un fiduciario, por lo que manda llamar al abogado, como nos informa una vez más Nelly: However, he felt that his will had better be altered: instead of leaving Catherine's fortune at her own disposal, he determined to put it in the hands of trustees for her use during life, and for her children, if she

9 Usufructo vitalicio.

had any, after her. By that means, it could not fall to Mr. Heathcliff should Linton die (28, 452). Desgraciadamente, Heathcliff soborna al abogado para que no acuda y Linton fallece; en palabras de Ward “English property law was written to help men like Heathcliff consolidate estates. It is why the strict settlement was created, and the legal mortgage, and its equity of redemption¹⁰” (2012: 61).

Brontë da muestra del amplio conocimiento jurídico que posee al hacer uso en su novela del *trustee* o fideicomisario. El concepto de fideicomiso¹¹ se rige por el principio de acuerdo al cual “although a person could not hold property, it could be held for his or her benefit by a trustee” (Vicus, 1977: 7) y según explica Mitchell la propiedad que un menor heredaba se ponía en manos de los fideicomisarios (1996: 108). El propósito de Edgar Linton es proteger los intereses de su hija Cathy y de los futuros herederos de esta aunque desafortunadamente el abogado que espera nunca llega a tiempo para firmar el fideicomiso: “He had sold himself to Mr. Wuthering Heights Heathcliff: that was the cause of his delay in obeying my master’s summons (28, 454-55). Fortunately, no thought of worldly affairs crossed the latter’s mind, to disturb him, after his daughter’s arrival” (28, 454-55). En el momento en el que Edgar Linton fallece no ha nacido ningún primogénito varón; por este motivo, los bienes comprendidos por la casa familiar y las tierras pasan inmediatamente a Linton Heathcliff, su sobrino y esposo de su hija, que a partir de ese momento es el nuevo arrendatario y dueño de Thrushcross Grange¹². Es destacable mencionar que tampoco se ha firmado ningún tipo de capitulaciones matrimoniales en el momento en el que Cathy y Linton contraen matrimonio, por ese motivo, todas las posesiones que Cathy aporta a su matrimonio pasan a su esposo Linton. Tras el fallecimiento de Linton Heathcliff, el estado civil de viudez del que goza Cathy le hace recuperar sus derechos legales y se la reconoce como una *femme sole*¹³. Al enviudar Cathy Heathcliff se encuentra con derecho absoluto para percibir con carácter vitalicio lo que se conoce como *dowry*, que según Mitchell eran frecuentes

10 “Derecho de rescate o redención. Si el acreedor hipotecario –mortgagee- ejerce su derecho a forzar la venta de la propiedad por impago, el derecho legal del deudor sobre la propiedad se transfiere, mediante la operación de *overreaching*, al dinero producto de la venta; de esta manera se protege el derecho del deudor al mismo tiempo que se garantiza que la propiedad traspasada esté libre de cargas o *charges/encumbrances*” (Alcaraz Varó y Hugues, 2005: 242).

11 “El trust como conjunto de bienes que constituyen un patrimonio afecto a un fin determinado por voluntad de la persona que lo constituye, es una de las instituciones jurídicas más características del derecho inglés; en un *trust* el fideicomisario –trustee- es el dueño jurídico de los bienes del fideicomisario, mientras que el *beneficiary*, es el dueño en equidad o administración” (Alcaraz Varó y Hugues 2005: 504).

12 En cuanto a los bienes muebles que Cathy hereda como propiedad de su padre para quien su mujer representa una mera adquisición, al igual que ya ocurriera en la relación de sus padres, en la que Isabella no es más que un simple bien tangible para Heathcliff.

13 Bienes dotales (Alcaraz Varó y Hugues, 2005: 22). El concepto proviene de una costumbre feudal normanda y prevaleció durante los períodos en los que el matrimonio limitaba los derechos de la mujer. *Feme Sole* (mujer soltera) se refiere a una mujer que nunca estuvo casada, divorciada, viuda o una mujer que no dependa legalmente de su marido en el caso de que un fideicomiso, un acuerdo prematrimonial o una decisión judicial haya invalidado la subordinación a su marido (Encyclopaedia Britannica, sin número de página).

en las entre las personas adineradas: “Dowries were customary among well- to-do people. The money (referred to as a woman’s *portion*) was often the amount which a bride would otherwise inherit; it was settled on her when she married instead of coming to her after her parents died” (Mitchell, 1996: 106). Debemos tener en cuenta que en la fecha de publicación de *Wuthering Heights* en 1847 ya lleva trece años aprobada y en vigor la *Dower Act* of 1833, “(...) dower in England was restricted to realty still owned by the husband at his death and not devised by his will. It could also be barred by a declaration in his will or by deed” (Encyclopaedia Britannica, sin número de página), ley que a efectos de la propiedad vulnera la protección legal de cualquier mujer viuda, al conceder al marido la posibilidad de suprimir, mediante documento jurídico, la previa costumbre de legar a la esposa la proporción de los bienes que le correspondan tras su muerte. No obstante, aunque cuando fallece Linton Heathcliff en 1801 todavía no se ha aprobado esta nueva ley, Emily Brontë hace uso de ella para que Heathcliff pueda conseguir los bienes de los Linton. Indiscutiblemente, el villano demuestra una vez más saber conseguir el máximo partido de situaciones extremas y amparándose en el marco legal, logra apropiarse de Thrushcross Grange gracias al testamento que deja escrito su hijo Linton:

Heathcliff went up once, to show her Linton’s will. He had bequeathed the whole of his, and what had been her, moveable property, to his father: the poor creature was threatened, or coaxed, into that act during her week’s absence, when his uncle died. The lands, being a minor, he could not meddle with. However, Mr. Heathcliff has claimed and kept them in his wife’s right and his also: I suppose legally; at any rate, Catherine, destitute of cash and friends, cannot disturb his possession (30, 471).

El lector debe conocer que Heathcliff sabe cómo hacer uso del sistema legal para que su hijo pueda disponer de los bienes que ha obtenido gracias su prima Cathy. De esta manera, mediante el tipo de testamento (*will of personalty*¹⁴), que le hace firmar a Linton Heathcliff, Cathy pierde su derecho sobre todos los bienes muebles que ha aportado a su matrimonio. De acuerdo al Derecho consuetudinario que regula el enlace matrimonial de Heathcliff e Isabella, Heathcliff tiene derecho al usufructo de los bienes raíces tras el fallecimiento de su esposa. Es destacable mencionar que Isabella nunca disfruta en vida de los bienes raíces pertenecientes a su familia; precisamente por este motivo, legalmente Heathcliff no puede reclamar ningún derecho vitalicio sobre Thrushcross Grange. No obstante, sabe que Cathy ha quedado huérfana y aprovecha esta ocasión e para apropiarse de la morada. “‘Let him dare to force you,’ I cried. ‘There’s law in the land, thank God! there is; though we be in an out-of-the way place. I’d inform if he were my own son: and it’s felony without benefit of clergy!’” (27, 438). Heathcliff se venga injustamente por el maltrato recibido en el pasado, tal y como manifiesta en el

14 Aunque Linton Heathcliff es menor podía antes del año 1838 testar un *will of personalty* en el que ejercía su derecho sobre sus bienes muebles.

capítulo VII: “I’m trying to settle how I shall pay Hindley back. I don’t care how long I wait, if I can only do it at last”. Sin embargo por muy déspota que en ocasiones sea Heathcliff, Brontë nos muestra un ser malévolo, resentido pero a través de la evolución entendemos parte de sus acciones, según Kettle: “Heathcliff retains our sympathy throughout the dreadful section of the book because instinctively we recognise a moral justice in what he has done to his oppressor and because, though he is inhuman, we understand why he is inhuman. Obviously we do not approve of what he does, but we understand it” (1951: 92). Con la muerte repentina de Heathcliff, Hareton recupera su privilegio hereditario y gracias a la ayuda de Cathy, progresa en su educación. Brontë nos invita a contemplar este feliz futuro de esta nueva generación como afirma “(...) the reader is invited to contemplate a happier future, with Hareton having presumably inherited the fee and the equitable interest, and Catherine having inherited the life interest in the Linton estate” (Ward, 2012: 61). En esta tercera generación (Cathy-Hareton), Brontë nos muestra una relación de paz; sin embargo, en la anterior (Catherine-Heathcliff) encontramos una relación de agresividad, originada por una sociedad superficial. En 1803 debe tener lugar la feliz unión de Catherine Linton con su primo Hareton Earnshaw, un acontecimiento con el que Brontë pone fin a más de dos décadas de enfrentamientos entre los habitantes de *Wuthering Heights* y Thrushcross Grange.

CONCLUSIONES

Brontë era consciente de los conflictos e intereses expuestos por distintos grupos sociales: “Emily Brontë undoubtedly recognised the permanent antipathy of interests between the ruling classes, each tribe, sect, party and gender struggling for power within the violent natural and social orders (Davies, 1994: 240). Esta explicación es útil para interpretar *Wuthering Heights* como una crítica social, en donde el comportamiento de Heathcliff es un reflejo de la realidad vivida en aquellos años. El lector debe tener presente el contexto histórico-social de la Inglaterra victoriana del siglo XIX para poder entender la actitud de Heathcliff, quien se rebela contra la sociedad clasista que se ha atrevido a excluirle. En este estudio hemos pretendido hacer un recorrido por el principal conflicto social de la novela. Con el propósito de que Heathcliff pueda demostrar su triunfo, Brontë muestra distintos procedimientos legales de la época. Para entenderlos el lector debe conocer el contexto y consultar ediciones críticas anotadas. Heathcliff no logra únicamente mofarse del sistema de clases que lo humilla sino que además se apropia de todos los bienes de los Linton. Como lectores, no podemos llegar a aceptar su comportamiento con su hijo o con la joven Cathy, pero en ocasiones se convierte en el héroe que lucha por un amor imposible en un contexto hostil, y esto nos impide condenarle. Tras su fallecimiento el orden se restaura en la segunda generación

puesto que la relación de Cathy y Hareton se basa en una relación de paz y armonía, lejos de cualquier conflicto social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcaraz Varó, E.; Hugues, B. *Diccionario de términos jurídicos. Inglés- español, Spanish-English*. 8th ed. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 2005.
- Barnard L. & R. *A Brontë Encyclopedia*, Blackwell, West Sussex, 2013.
- Bhattacharyya, J., *Emily Brontë's Wuthering Heights (The atlantic critical studies)*, Nueva Delhi (India), Atlantic Publisher & Distributors, 2007.
- Blackstone, Sir William (1803): *Commentaries on the Laws of England, in Four Books*. London: 14th ed. London; Chicago: University of Chicago Press.
- Brontë, E. y Brontë, A. *Wuthering heights. A novel, by Ellis Bell. In three volumes* (3 vols.), Londres, Thomas Cautley Newby, 1847.
- Cecil, David. *Early Victorian Novelists*, London, Constable & Company Ltd., 1934.
- Davies, S., *Emily Brontë: Heretic*, London, The Women's Press, 1994.
- Eagleton T., *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontes*, London, The Macmillan Press Ltd, 1975.
- Eagleton T., *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*, London, Verso, 1995.
- Eagleton T., *The English Novel: An Introduction*, Australia, Blackwell Publishing, 2005.
- Encyclopaedia Britannica: <<https://www.britannica.com/>>
- Kettle, Arnold (1951): *An Introduction to the English Novel*. 2 vols. London: Hutchinson University Library. Vol. 1, 130-145.
- Kindelán Echevarría, M.P., *La recepción de la obra literaria de Emily Brontë: aproximaciones contrastadas en torno a la novela Wuthering Heights (Tesis Doctoral)*, Universidad Complutense, Madrid, 1987.
- Kindelán Echevarría, M.P., *Introducción*. En Kindelán, P., (Ed.), *Cumbres Borrascosas*, Madrid, Cátedra 1989, pp. 9-110.
- Figes, Eva. *Sex and Subterfuge: Women Writers to 1850*. New York. Persea Books, 1988.
- Kettle, A., *An Introduction to the English Novel*. 2 vols. London: Hurchinson University Library, I, 1951, pp. 130-145.
- Leavis F.R and Q.D., "A Fresh Approach to Wuthering Heights". *Lectures in America*, New York, Pantheon Books, 1969, pp. 84- 152.
- Martín Alegre, S. *Heathcliff's blurred mirror image: Hareton Earnshaw and the reproduction of patriarchal masculinity in Wuthering Heights*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. Internet. 05-01-2018. <<https://goo.gl/qLJFN8>>.



- Menéndez Rodríguez, N., *Emily Brontë (1818-1848) y la novela gótica*, Madrid, Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, 2004.
- Miller L. *The Brontë Myth*, New York, Alfred A. Knopf, 2002.
- Miller, W. L. "Primogeniture, entails, and endowments in English classical economics". *History of Political Economy* 12:4 (1980): 558-581.
- Mingay, G.E., *The Gentry. The Rise and Fall of a Ruling Class*. New York: Longman, 1978.
- Mitchell, S. (ed). *Victorian Britain. An Encyclopedia*. London:St. James Press,1988.
- Mitchell, S. *Daily Life in Victorian England*. London: Greenwood Press, 1996.
- Paddock, L. & Rollyson, C., *The Brontës. A to Z: the essential reference to their lives and work*, New York, Facts On File, 2003.
- Petit, J.P., *Emily Brontë: a critical anthology*, Harmondsworth, Reino Unido, Penguin Education, 1973.
- Pajares Infante, E. "Traducción y censura: Cumbres borrascosas en la dictadura franquista". Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro. Bilbao, Universidad del País Vasco, Universidad de León, 2007, pp. 49- 104. Internet. 21-01-2018. <<https://goo.gl/1JYUos>>.
- Pérez Porras, A., "Emily Brontë y *Wuthering Heights*: la verdadera historia detrás del mito", *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 20 (2017), pp.80-92. Internet. 12-01-2018. <<https://goo.gl/3guRSe>>.
- Pérez Porras, A., "El conocimiento jurídico de Emily Jane Brontë". *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia, Servicio de Publicaciones y Estadística. Consejería de Educación y Universidades, 2016, pp.575-590.
- Pool, D. *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew. From Fox Hunting to Whist-the Facts of Daily Life in 19th-Century England*. New York: Simon & Schuster, 1993.
- Sanger, C.P., *The structure of Wuthering Heights*. London: The Hogarth Press, 1926.
- Solá Parera, D., *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en *Wide Sargasso Sea* y *Foe**, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2005. Internet. 21-01-2018. <<https://goo.gl/gwkCkF>>.
- Spear, H., *Wuthering Heights by Emily Brontë*, London, MacMillan Education LTD, 1985.
- Stone, L., *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- Thompson, F.M.L., *English Landed Society in Nineteenth-Century*, London, Routledge & Kegan Paul, 1963.
- Varguese, L.M., "[Stylistic Analysis of Emily Brontë's Wuthering Heights](#)". *IOSR Journal of Humanities And Social Science*, 2012, pp. 46-50. Internet. 05-01-2018.

<https://goo.gl/rR3V6e>.

Vicinus, Martha., *A Widening sphere: changing roles of Victorian women*. London: Methuen & Co., Ltd., 1977.

Ward, I., *Law and the Brontës*, United Kingdom, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 48-70.

Williams, Raymond: *The English Novel from Dickens to Lawrence*, Chatto & Windus, London, 1970.

PETRA DELICADO: IDENTITÀ E RUOLI DI GENERE NELLA SERIE DI ALICIA GIMÉNEZ BARTLETT

PETRA DELICADO: GENDER IDENTITY AND ROLES IN ALICIA GIMÉNEZ
BARTLETT'S SERIES

Mariadonata Angela Tirone
Universidad de Salamanca

RIASSUNTO:

Questo lavoro esamina Petra Delicado (protagonista della serie poliziesca di Alicia Giménez Bartlett) come personaggio che rappresenta un processo dinamico di autorealizzazione del binomio identitario donna-detective. L'obiettivo sarà delineare quale identità rispecchia Delicado rispetto alle ideologie femministe e quale ruolo occupa in quanto donna nella società contemporanea di finzione e nel Giallo.

PAROLE CHIAVE:

Petra Delicado, ispettrice, identità di genere, Giallo.

ABSTRACT:

This essay intends to examine Petra Delicado (protagonist of Alicia Giménez Bartlett's detective novel series) as a character representing a dynamic process of self-realization of the woman-detective identity duo. It aims at defining Delicado's identity beside feminist ideologies and the role she occupies as a woman in fictional contemporary society and in detective novel.

KEY WORD:

Petra Delicado, female inspector, gender identity, detective novel.

INTRODUZIONE

Quando si parla di Giallo la prima reazione è quella di associare il genere a dei personaggi e contesti maschili dove l'inserimento delle donne come investigatrici protagoniste all'interno del genere risulta essere un elemento di controversia fra i critici. Alcuni, infatti, ne sottolineano l'incompatibilità per la presenza di elementi come la violenza e di atteggiamenti spesso maschilisti in opere appartenenti al ramo dell'*hard-boiled*, oppure per la frequente assenza di tali personaggi nel Giallo in generale. Altri, come Glenwood Irons, vedono la sostituzione di un investigatore uomo con una donna solo come una questione di "gender-bending; instead of feminizing the mystery, the mystery creates a 'tough gal', or a woman who embodies values and characteristics of a masculine society" (Irons, 1992: 134). Infine, c'è chi, come Klein, è arrivato ad affermarne l'inevitabilità perché, contrariamente alle apparenze, condividono qualcosa di molto importante: "women and mysteries go together because of their parallel social standing. While women have historically been considered second-class citizens, the mystery novel has been thought of as second-class fiction" (Klein, 1995: 4).

Storicamente, è l'epoca vittoriana che restituisce le prime narrazioni poliziesche (attraverso il modello anglosassone del Giallo classico o deduttivo) con delle donne come investigatrici e soprattutto come protagoniste.

La prima scrittrice a inserire una detective donna all'interno di narrazioni poliziesche è stata Anna Katherine Greene, la quale dà vita a Amelia Butterworth, che fa da assistente all'investigatore protagonista (in *The Leavenworth Case* del 1878 e *A Strange Disappearance* del 1880). Tuttavia, a Green si deve attribuire il merito di aver creato la prima detective donna della storia protagonista di un Giallo, Violet Strange, che appare nel romanzo *The Golden Slippers* (1915). Ciononostante, la più famosa rimane la britannica Miss Marple, nata dalla penna di Agatha Christie che esordisce in *La morte nel villaggio* del 1930.

Dopo le iniziatrici vittoriane, la proliferazione delle narrazioni criminali e di donne detective inizia a essere significativa a partire dagli anni Settanta. Il modello che ha fatto da pioniere, il Giallo deduttivo, amplia i propri orizzonti narrativi verso altri stili che potrebbero raccogliersi sotto le definizioni proposte da Gavin: "«cozy», «hard-boiled», «forensic» and «humanist»" (Gavin, 2010: 258). In generale è possibile riscontrare il prevalere dei modelli *hard-boiled*, il *police procedural* e il sempre più frequente fenomeno dell'ibridismo¹ del Giallo con altri generi letterari (fantascienza, romanzo storico, *horror*, psicologico, il *legal*, ecc.).

1 Con il termine ibridismo (o contaminazione), in narrativa, si è soliti riferirsi a un artificio narrativo tipicamente postmoderno consistente nell'intreccio, combinazione, fusione e dislocazione di elementi di diversa provenienza (caratteristici di un determinato genere piuttosto che di un altro) nella composizione di un'opera letteraria.



Per quanto riguarda le protagoniste, il panorama narrativo si presenta estremamente composito: sono popolari le anziane signore che si diletano nell'investigazione amatoriale (come la celebre *Signora in giallo*, Jessica Fletcher); si moltiplicano le dure investigatrici private ispirate al modello *hard-boiled* (come Lauren Laurano della statunitense Sandra Scoppettone); cresce esponenzialmente il numero delle donne nelle forze di polizia statale (Petra Delicado di Alicia Giménez Bartlett è ispettrice della *Policía Nacional*) e il rispettivo fenomeno dell'introduzione di coppie investigative miste (come la coppia di *Guardias Civiles* Rubén Bevilacqua e Virginia Chamorro di Lorenzo Silva); infine, aumentano anche le professioniste di altri ambiti accademici che si dedicano a investigare come antropologhe (Temperance Brennan di Kathy Reichs) e dottoresse (Kay Scarpetta di Patricia Cornwell), avvocatesse (Rebecka Martinsson di Ana Larsson), giudici (Gabriela Aldama di Elisa Beni), insegnanti (come Camilla Baudino di Margherita Oggero), ecc. Tutto ciò è indicatore di come la tradizione femminile del Giallo si stia rinnovando e crescendo sempre di più, tanto che gli anni Ottanta e Novanta ne rappresentano l'Età d'Oro con un numero di investigatrici di finzione e scrittrici altissimo e, oggi, in continuo aumento.

Attualmente, per tracciare una caratterizzazione del Giallo scritto e protagonizzato da donne è possibile riscontrare la presenza di alcuni elementi ricorrenti: la maggior parte delle investigatrici sono donne forti e sicure di sé (con un carattere molto simile al detective *hard-boiled* americano degli anni Quaranta), spesso single o divorziate – anche se ciò non significa che non hanno delle relazioni anche se instabili e/o di solo sesso –, così come ci sono anche casi frequenti di investigatrici omosessuali.

È necessario sottolineare, però, che negli ultimi decenni, la donna investigatrice del XXI secolo non rimane chiusa nel personaggio di donna dura e mascolina a tutti i costi, ma cominciano ad affiorare caratteristiche più vicine a ciò che per convenzione si attribuisce all'essere donna come l'empatia e il bisogno di maternità.

In generale, le investigatrici vengono spesso rappresentate come personaggi realistici e molto credibili dato che è molto profondo il rapporto che hanno con la società in cui vengono inserite: cercano di rettificare gli errori e le ingiustizie sociali, sono colte e dibattono di tematiche socialmente significative come la politica, questioni etniche, di genere, di classe sociale e di senso dell'onore. A tal fine, molte scrittrici si sono quasi sacrificate pur di affrontare determinate questioni dalla prospettiva gino-centrica². Da ciò, quindi, è facile dedurre che il punto di vista preferito per la narrazione è quello della stessa protagonista e quindi in prima persona.

2 Una prospettiva gino-centrica implica un ripensamento della realtà e della storia dal punto di vista della donna, situandola al centro della narrazione, del dialogo e della azione. Non si tratta di lottare contro l'androcentrismo per imporre il pensiero delle donne, ma dar loro maggiore visibilità attraverso la riflessione secondo il loro punto di vista. Per uno studio più approfondito si consiglia di consultare *The creation of patriarchy* (1986) di Gerda Lerner.

Questo tipo di prospettiva è necessaria non solo per collocare la donna al centro dell'attenzione narrativa e palesare la dimensione interiore e riflessiva della stessa e il suo rapporto con il sistema patriarcale in cui è inserita, ma anche per dare eventualmente voce alle varie ideologie e teorie femministe. Tuttavia, il fenomeno dell'ibridazione che ha coinvolto e sconvolto il Giallo sembra interessare anche le stesse idee femministe espresse all'interno delle narrazioni poliziesche scritte e protagonizzate da donne: per quanto conservino alcune caratteristiche tipicamente femministe³, non lo sono del tutto perché presentano elementi appartenenti al pre-femminismo⁴ o al post-femminismo⁵. In questi casi, il fine di tali narrazioni non è avanzare rivendicazioni, ma dare semplicemente importanza alla figura della donna pur rimanendo inalterato l'universo simbolico e di valori tradizionali, dove le donne occupano posizioni subalterne o inferiori.

Alla luce di quanto appena detto, si tenterà di stabilire dove bisogna collocare il personaggio di Alicia Giménez Bartlett, Petra Delicado, e quindi delineare quale identità e ruolo di genere l'ispettrice rappresenta all'interno della serie.

IL CASO DELL'ISPETTRICE PETRA DELICADO

Petra Delicado è un personaggio di finzione nato dalla penna della scrittrice spagnola Alicia Giménez Bartlett che ne ha fatto la protagonista di una serie di romanzi di genere poliziesco nelle vesti di ispettrice di polizia.

Giménez Bartlett si avvicina al Giallo quasi per caso, per provare un'esperienza diversa; la stessa autrice dirà: "Me permitía escribir según mi modo de pensar. Soy observadora y me gusta añadir elementos de crítica social, pero como escribir novela social hoy en día es pecado, lo suplo con la negra" (Obiols, 2000: 39).

Per la prima volta, dopo anni (si deve ricordare Bárbara Arenas protagonista di *Picadura Mortal* scritta da Lourdes Ortiz nel 1979) ritorna in Spagna un'investigatrice che è addirittura protagonista di una serie poliziesca. Alicia Giménez Bartlett giustifica questa scelta dicendo: "Quería un personaje que fuera mujer y que tuviera

3 Narrazione in prima persona; attenzione per l'introspezione psicologica; importanza data a temi specifici come l'uguaglianza di genere, i diritti sulle scelte sessuali e riproduttive, la parità di ruoli nel contesto familiare e lavorativo, la violenza sessuale, ecc.

4 Sistema basato sulla sottomissione della donna e relegazione della stessa nel ruolo di madre e donna dedita esclusivamente alla cura e all'andamento della casa e della famiglia.

5 Il termine post-femminismo, in generale, si riferisce a una corrente che nasce come reazione e superamento della seconda ondata di femminismo (radicale), negli anni Ottanta negli Stati Uniti. È il binomio uguaglianza/diversità di genere che viene colpito e ridefinito che, d'accordo con Chung-Ying, si traduce in "plantea[r] los argumentos plurivocales del feminismo, ofreciendo nuevas formas de entender la diferencia como identidad, según la clase, la raza o la cultura", e inoltre, "la denuncia del universalismo feminista [y] la defensa de la vida privada como más enriquecedora que la dedicación al activismo feminista" (Chung Ying, 2010, 598).



protagonismo. Porque la mujer en la novela negra o es la víctima, que aparece muerta en la primera página, o es la ayudante de alguien”⁶.

L’ispettrice Delicado debutta nel panorama letterario del Giallo spagnolo (o nell’accezione iberica di *novela negra*) nel 1996 con *Ritos de muerte*⁷, romanzo capostipite della serie –composta da altri dieci romanzi⁸– nel quale Giménez Bartlett presenta la sua ispettrice con una caratterizzazione ben definita: una quarantenne emersa da poco da una crisi esistenziale –due matrimoni falliti, un lavoro da avvocato che non la appagava–, che la porterà a entrare in polizia con il grado di ispettrice, dove le è stata affidata la gestione degli archivi fino al caso delle violenze ai danni di alcune giovani donne, che fa da tematica principale del primo romanzo della serie.

Ricoprendo un tale ruolo viene spontaneo chiedersi com’è e come si comporta una donna in un contesto che generalmente viene associato all’uomo, al patriarcato e al maschilismo.

Sin da subito Petra, nella sua condizione di poliziotta è molto sottovalutata ed è lei stessa a farlo presente:

Pese a mi brillante formación como abogada y mis estudios policiales en la Academia, nunca se me habían encargado casos de relumbrón. Estaba considerada “una intelectual”; además era mujer y sólo me faltaba la etnia negra o gitana para completar el cuadro de marginalidad (Giménez Bartlett, 1996: 11).

La ragione è da ricondurre a ciò che Romero López (2017: 31) definisce “afán paternalista y proteccionista, propio del sistema patriarcal, [que] supuso que al comienzo muchas tareas policiales les estuvieran vetadas a las mujeres, y que incluso se las relegara a puestos de oficina”. Questo «zelo», infatti, si avverte già quando il Commissario di polizia la chiama per affidarle il suo primo caso, dove la protagonista considera:

Seguramente el pobre pensaba que estaba descomponiendo algún cuadro familiar: yo sentada junto a mi esposo viendo la televisión, o ayudando con las matemáticas a mi hijo pequeño [...]. Nadie en mi trabajo sabía nada de mi vida privada. Me parecía una condición indispensable para no perder el respeto general [...]. Quizá todos aquellos años mis superiores habían creído estar haciéndome un favor. Metida en un servicio que no

6 Consultazione disponibile nel blog ufficiale della scrittrice: http://www.aliciagimenezbartlett.es/es/Sus_Obras/

7 L’ispettrice di polizia Petra Delicado lavora nel *Servicio de Documentación* di un commissariato di Barcellona. Un giorno, il Commissario capo la chiama in ufficio, le presenta quello che sarà il suo vice, Fermín Garzón –un viceispettore appena trasferito da Salamanca–, e affida loro un caso di violenza ai danni di una minorenne, poi seguito da altri tre stupri che ne fanno un caso di violenza seriale il cui unico indizio sarà un marchio a forma di fiore che il violentatore imprime nel braccio delle sue vittime.

8 A *Ritos de Muerte* seguiranno altri romanzi come *Día de Perros* (1997), *Mensajeros de la oscuridad* (1999), *Muertos de papel* (2000), *Serpientes en el paraíso* (2002), *Un barco cargado de arroz* (2004), *Nido vacío* (2007), *El silencio de los claustros* (2009), *Nadie quiere saber* (2013), la raccolta di racconti brevi *Crímenes que no olvidaré* (2015) e *Mi querido asesino en serie* (2017).

requería «salir a la calle», con horario fijo y preservada de los delitos y su fealdad. Buen puesto para una mujer (Giménez Bartlett, 1996: 13-14).

Contrariamente a ciò, il personaggio di Petra Delicado sembra un'investigatrice proveniente direttamente dalla scuola dell'*hard-boiled* americano. Secondo Jeffrey Oxford si individuano

five characteristics of the hard-boiled that are present in all of the Petra Delicado novels. The series - with the exception of *Serpientes en el paraíso*, where the murder occurs in an upper-class Barcelona suburb - is entirely centered in an urban environment, Barcelona, although occasionally there is a portion of the investigation that carries Petra and Fermín to the outlying areas [...]. Petra is as well, in all of the novels, one part of a detective duo, although in the three most recent works that duo expands to include other police women whom Petra mentors in the profession [...]. The narrative stance, a third characteristic of the hard-boiled, of Giménez Bartlett's fiction is always a first-person narration. And the hero, Petra, definitely qualifies as lonely and middle-aged. The role of violence seems never to be a principal focus of the work, as is required for a full-fledged hard-boiled novel, but is quite present in many of Giménez Bartlett's Works and plays a notable role in the development of Petra and Fermin's relationship with the various suspects and the resolution of the crime. [...] Hard-boiled authors are generally credited with relegating importance to the use of the vernacular, foul language, and hyperbole. Giménez Bartlett's works only gradually reveal over the course of the series an ever-increasing development of that aspect, until the reader finally learns [...] that Petra does indeed blaspheme (Oxford, 2010: 97-99).

Petra Delicado, infatti, sin dall'inizio della serie appare come una donna dura, forte e tenace e lo dimostra svariate volte, soprattutto durante gli interrogatori. In *Ritos de muerte* sembra esserci una "aparente actitud de aunarse a la organización patriarcal de la policía [que] se refleja en la falta de empatía que tiene Petra por las jóvenes víctimas de violación: no le conmueve su situación y las trata sin compasión" (Tisnado, 2011: 4). Nel primo romanzo della serie, infatti, nel momento in cui interroga la prima vittima, riflette: "la víctima y su madre, una mujer bastante miserable con grasa maloliente impregnada en la ropa, que se enjugaba los ojos todo el tiempo. La chica era blanca y desvalida como un ratón de laboratorio" (Giménez Bartlett: 1996: 15). L'atteggiamento dell'ispettrice risulta spiazzante; in quanto donna, l'approccio che ci si aspetterebbe nell'interazione con una vittima di stupro dovrebbe essere solidale e compassionevole, invece Delicado ridicolizza le vittime e le guarda quasi con disprezzo, attraverso uno sguardo deformante che le spoglia dalla loro condizione umana. Ciò denota non solo la mancanza di empatia di cui parlava Tisnado, ma soprattutto si evidenzia la distanza della protagonista rispetto alla sua stessa condizione di donna, identificandosi e impersonando alla lettera il ruolo di investigatrice *hard-boiled* dura a cui interessa solamente scoprire l'identità del violentatore seriale.



Un altro elemento che caratterizza Petra e che l'avvicina al detective *hard-boiled* è il bisogno di solitudine. In *Ritos de muerte* ha già lasciato il secondo marito, non ha figli e, da quel momento, l'unica cosa che vuole è avere uno spazio tutto per sé, una *casita*, dove poter dedicarsi alle piccole cose quotidiane della vita. Ciò non significa che non mantenga delle relazioni anche se si tratta comunque di soli rapporti sessuali occasionali.

I primi dubbi nei confronti delle sue idee riguardanti la solitudine e il matrimonio sopraggiungono nel quarto romanzo, *Muertos de papel*, dove chiederà ad esempio al suo vice Garzón: “¿le pesa a usted la soledad?” (Giménez Bartlett, 2000: 189), oppure affermerà “No sé si me casaré Fermín, [...], he llegado a la conclusión de que [...] el amor es una selva, un caos, un follón, un sálvense quien pueda. Por eso hacer planes me parece absurdo” (Giménez Bartlett, 2000: 213). Tuttavia, in seguito confermerà il proprio pensiero sul non lasciarsi trasportare dall'amore perché troppo pericoloso (tre degli omicidi del romanzo in questione sono stati commessi da donne proprio per amore). Questo stesso concetto sarà ribadito anche in *Serpientes en el paraíso*, nel quale, se in un primo momento Petra avrà nostalgia di qualcosa che non può più avere (dei figli), successivamente il caso si rivelerà essere un omicidio con movente passionale, sottolineando nuovamente quanto l'amore o la passione amorosa siano pericolosi e che la scelta migliore è tenersene alla larga: solo sesso, niente amore.

All'improvviso, nel settimo romanzo, *Nido vacío*, qualcosa cambia. L'ispettrice Delicado questa volta si ritrova ad affrontare un caso di pornografia infantile il cui artefice è una vedova senza figli. Per la prima volta, l'ispettrice Delicado –che nel primo romanzo è presentata come una dura senza il minimo accenno di compassione per le ragazze violentate– qui fa emergere quella parte «delicata» che è sempre rimasta nell'ombra. Le indagini riguardanti il caso di pedopornografia scovolgono l'ispettrice e la stessa in principio risulta spiazzata dalla sua reazione, ma alla fine giunge a una spiegazione: “comprendí lo que estaba sucediéndome. Aquel caso me afectaba sobre manera por una sola razón: había visto la cara del mal” (Giménez Bartlett, 2007: 125-126). In questo romanzo, quindi, la protagonista mette in discussione le proprie convinzioni: “algo estaba fallando en mí, todos los ritos alegres y autosuficientes que había construido en torno a mi soledad empezaban a mostrarse caducos” (Giménez Bartlett, 2007: 242). Alla fine, non solo cambia idea sul rimanere single e in solitudine, ma addirittura decide di sposarsi con un uomo che conosce appena, l'architetto Marcos Artigas, padre della bambina che è stata testimone dei fatti. Per conoscere la ragione basta riportare le parole della stessa Delicado: “Es bueno que alguien me aporte visiones de un mundo positivo” (Giménez Bartlett, 2007: 344).

Nell'analisi del personaggio di Petra Delicado, la relazione con l'architetto Marcos Artigas rappresenta un importante nodo per la crescita della protagonista. Non si

tratta di una relazione passeggera, ma prosegue anche nei romanzi successivi. In *El silencio de los claustros*, la loro relazione affronterà piccoli alti e bassi che porteranno Petra a temere un'eventuale fine della relazione, tuttavia rimane convinta che il loro matrimonio e la presenza dei figli di Artigas (avuti da relazioni precedenti) nella sua vita, possano solo giovarle senza distruggere la sua carriera; piuttosto afferma che:

Aceptar eso que dice es como afirmar que para tener una vida personal satisfactoria se pierden capacidades profesionales, cosa con la cual no puedo estar de acuerdo en tanto que mujer. [...] ¿Quién serían entonces los buenos policías, exclusivamente los tíos solitarios, puteados, cabroncetes y con conflicto interior? (Giménez Bartlett, 2009: 281).

È evidente il riferimento alla figura di quell'investigatore duro e solitario della scuola *hard-boiled* nordamericana che, nella serie, ricorre in svariate occasioni e che identifica nelle fattezze di Humphrey Bogart. Petra si paragona e rispecchia spesso in questa figura, ma qui, per la prima volta, sembra prenderne le distanze. Pertanto si può notare un'evoluzione del personaggio dell'ispettrice Delicado come donna: non è più un personaggio dall'atteggiamento duro che rinnega qualsiasi forma di legame o di affetto, perché adesso ha una famiglia che riesce ad addolcirne il temperamento –almeno nella vita privata–, creando una sorta di dualità donna-poliziotto che si riproporrà in tutta la serie.

Solo in *Nadie quiere saber*, Petra sembra nuovamente respingere il rapporto di coppia stabile e gli obblighi familiari, ritrovandosi spesso a dibattere con Garzón sul tema della libertà. Le indagini dell'omicidio di questo nono romanzo portano la protagonista a Roma, dove –forse come ultimo atto di donna libera– tradisce il marito con un ispettore di polizia italiano con il quale collabora. Tuttavia, subito dopo rinnega il tutto e chiede all'ispettore italiano di dimenticare l'accaduto; tornata in Spagna, Petra si ricongiunge alla sua famiglia e al marito come se nulla fosse successo.

Per quanto riguarda il suo ruolo di «madre», si riconferma ed evidenzia la doppia accezione di donna-poliziotto: “en mi vertiente profesional era cínica, dura y un punto obsesiva, mientras que en la vida privada me demostraba equilibrada, dulce y poco temperamental” (Giménez Bartlett, 2013: 24); alla fine del romanzo arriva a riaffermare l'importanza che questa nuova famiglia ha per lei dicendo:

Me hace falta toparme con la vida diaria: hacer tortillas a la francesa, pedir a los niños que no hablen tan alto, oír las historias que Marina me cuenta sobre su escuela... crearme la ficción de que soy una mujer acuciada por pequeños problemas cotidianos. De esa manera quizá desaparezca la amargura (Giménez Bartlett, 2013: 417).



La famiglia, quindi, è per lei qualcosa che la trascina via dal male con cui si scontra ogni giorno a causa del suo lavoro. Lo stesso viceispettore Garzón si stupisce del cambiamento che ha subito il suo superiore da questo punto di vista, e infatti dirà: “No puedo soportar que se me vuelva a estas alturas una ama de casa del montón. ¡Con lo que usted ha sido!” (Giménez Bartlett, 2013: 418). A ciò l’ispettrice Delicado ribatte di non aver smesso di essere ciò che è sempre stata, ma che adesso ha raggiunto una nuova maturità: la consapevolezza che il bisogno di avere qualcuno da amare e che la ami non è una debolezza ma qualcosa di necessario per essere una persona migliore e vivere la vita con ottimismo.

Nella raccolta di racconti *Crímenes que no olvidaré*, le relazioni di Petra e la sfera familiare passano in secondo piano, mentre l’attenzione si focalizza maggiormente sulle indagini. L’unico riferimento all’ambito privato ricorre nel racconto *Parecido razonable*⁹, nel quale Petra non potrà fare a meno di riflettere nuovamente sul suo nuovo ruolo di genitore: “A una mujer como yo, que siempre se había considerado a sí misma libre, solitaria e independiente, le cuesta hacerse a la idea de dar la imagen de una mamá feliz” (Giménez Bartlett, 2015: 283); ciononostante, in fondo non le dispiace entrare nei panni di una madre, almeno ogni tanto.

C’è da dire, quindi, che Petra Delicado non è un personaggio statico. Lungo la serie, Petra si trasforma, matura, in primo luogo come ispettrice ma anche e soprattutto come donna. Nel primo caso, anche se non potrà mai sfuggire del tutto al fatto di essere una donna né alla percezione che gli altri (soprattutto nel contesto lavorativo) hanno di lei in quanto tale, dopo aver affermato il suo valore sul campo e risolvendo numerosi casi, ottiene la stima dei colleghi e dei suoi superiori e si afferma come investigatrice qualificata a tutti gli effetti.

Nel secondo caso, per quanto riguarda l’evoluzione che la coinvolge come donna, in un’intervista Giménez Bartlett affermerà:

Yo creía que no. Que iba a ser siempre igual, pero me he dado cuenta de que a pesar de que se ha mantenido durante años en los 40 y de que tengo el propósito de que llegue a los 50, sus reflexiones sobre la vida se acercan más a la madurez.¹⁰

Si potrebbe dire che il personaggio di Petra Delicado riesce a unificare due sfere apparentemente opposte, l’essere donna, con tutto ciò che ne può derivare (un contesto domestico, una famiglia, ecc.), e l’essere ispettrice di polizia. A questo proposito, Tisnado (2011: 8) afferma che “lo que en *Ritos de muerte* se presenta como dicotomía en *Nido*

9 Petra è in vacanza in un hotel poco fuori Barcellona insieme ai suoi figliastri che si improvvisano detective e vogliono mettere nel sacco uno dei clienti del *resort* che sembra avere l’aria di un mafioso russo, ma che invece si rivelerà essere un commissario di polizia sovietico, amico intimo del Commissario Coronas.

10 Consultazione disponibile nel blog ufficiale della scrittrice: http://www.aliciagimenezbartlett.es/es/Sala_de_Prensa/

vacío es una intención de síntesis. Es como si Petra estuviera en constante negociación de sus dos lados, ser mujer y ser policía”. Effettivamente è una vera e propria sintesi tra due parti in apparenza contrapposte che, in *El silencio de los claustros* e poi in *Nadie quiere saber*, si fa ancora più patente nel momento in cui, dopo le nozze con Marcos Artigas, Petra si ritrova catapultata in un contesto realmente familiare e quindi le due sfere entrano necessariamente in contatto. Nonostante alti e bassi, le due controparti riusciranno a convivere e anche a completarsi creando un insieme armonico nella vita di Petra di cui non potrà più fare a meno.

Il nome stesso dell’ispettrice, Petra Delicado, non sembra essere una scelta casuale ma appare come una specie di definizione simbolica che “representa el binomio, a veces difícil de unir, de ser mujer y al mismo tiempo ser miembro del cuerpo policial” (Tisnado, 2011: 2). Esso esprime quanto può essere «petrea», ma allo stesso tempo sta dicendo che nell’intimo, come donna o come persona in generale, è anche «delicata», con tutte le insicurezze e gli sbagli che qualunque essere umano può commettere; quindi è anche un personaggio decisamente umanizzato.

Questa umanità è enfatizzata dalla narrazione in prima persona che coinvolge il lettore e lo porta “a intimar con las filias y las fobias de la protagonista, [que] no siempre [resulta] simpática para el lector” (Martín Alegre, 2002: 417). L’uso della narrazione auto-diegetica con focalizzazione interna è una componente tipica dei polizieschi femministi¹¹, ma allo stesso tempo, Giménez Bartlett se ne discosta. La scrittrice, infatti, non vuole dare voce alla donna come rappresentante del genere, ma presentare un personaggio, una donna, che racconta le proprie vicende attraverso la messa a nudo dei propri sentimenti, pensieri e dubbi che scaturiscono da una duplice lotta interiore che esplora continuamente la dualità donna/poliziotta e il suo inserimento tanto nella sfera pubblica quanto in quella privata. A questo proposito è utile riportare le parole di Rodríguez: “Petra Delicado se interroga acerca de sus acciones y reacciones, intenta desentrañar los motivos de sus decisiones y aclarar cuáles son sus sentimientos” (Rodríguez, 2009: 250).

Alla luce di quanto analizzato fino ad ora, quindi, è possibile definire il ruolo o l’identità di genere rappresentati da Petra Delicado nei confronti dell’ambiente in cui si trova a vivere e lavorare o più ampiamente nei confronti del Giallo?

Ciò che si evince dai romanzi che compongono la serie è una posizione alquanto ambigua. Da un lato, la protagonista dichiara e ripete in varie occasioni di non essere femminista. In *Muertos de papel*, infatti, Petra dichiara: “Tenga una cosa clara: no soy feminista. Si lo fuera no trabajaría como policía, ni viviría aún en este país, ni me hubiera casado dos veces, ni siquiera saldría a la calle, fíjese lo que le digo” (Giménez

11 Per uno studio più approfondito del Giallo femminista si consiglia la lettura dell’articolo “*Feminist crime fiction and female sleuth*” di Adrienne E. Gavin.



Bartlett, 2000: 138). In *Mensajeros de la oscuridad*, Petra parla di “pendencias feministas a las que había renunciado tiempo atrás” (Giménez Bartlett, 1999: 98), dove il termine *pendencias* sembra implicare una percezione negativa della questione femminista.

Si può riscontrare, inoltre, anche un apparente atteggiamento di negazione e rinuncia della propria femminilità e di volontà di conformismo e iscrizione nelle fila della mascolinità. Tale atteggiamento si riscontra nel voler essere trattata dal vice Garzón come «un collega» come qualsiasi altro e che non deve trattenersi dall’usare un linguaggio scurrile solo perché è una donna: “Pues por mí no se prive, subinspector, yo también digo coño, cojones y joder” (Giménez Bartlett, 1996: 49).

Dall’altro lato, invece, il passaggio dove afferma con forza di non essere femminista potrebbe nascondere, invece, una simpatia di fondo per il femminismo o comunque denotare che la protagonista sia ben consapevole che il mondo e la realtà penalizzano le donne ed è impossibile cambiare il sistema patriarcale. A questo proposito, nel corso delle varie indagini portate avanti nella serie, Petra sembra fare da portavoce al femminismo in alcuni momenti. In *Ritos de muerte*, Chung-Ying (2010: 597) riscontra una nota di rammarico nella “carencia de conciencia femenina o lo que se supone «las reivindicaciones elementales de la mujer» entre las víctimas de violación, que no se atreven a identificar al delincuente debido a la creencia marcada en la sociedad patriarcal de que la violación es un crimen que deshonra a la víctima”. Inoltre, in diverse occasioni, Petra protesta apertamente contro la discriminazione sessuale all’interno dell’istituzione delle forze armate a cui appartiene, come si osserva nella seguente denuncia: “Con todos los respetos hacia mis superiores quiero señalar que estoy convencida de que este trato injusto se me dispensa por el simple hecho de ser mujer, un colectivo sin relevancia dentro del cuerpo, al que minimizar o vejar resulta sencillo y sin consecuencias” (Giménez Bartlett, 1996: 94). In *Muertos de papel*, inoltre, Petra manifesta un certo dissenso sull’uso di espressioni sessiste, così come dimostra il seguente passaggio: “En realidad es curioso que los mayores insultos dirigidos a los hombres acaben también cayendo sobre la cabeza de una mujer. Porque ya me dirá, comisario, si porque un tío sea malvado o cabrón hay que cargárselo también a su madre” (Giménez Bartlett, 2000: 12).

Alla luce dei precedenti esempi, risulta difficile classificare l’ideologia femminista di Petra e di conseguenza quale identità o ruolo rappresenti. I critici che si sono occupati del tema hanno fornito opinioni controverse che gravitano intorno a definizioni pre-femministe, femministe, antifemministe e post-femministe.

Chung-Ying riscontra come “la autora aprovecha el género policiaco a fin de crear transgresiones dentro de la incorporación de una agenda feminista, así como subversiones dentro de la construcción de la identidad femenina” (Chung-Ying, 2010: 595). Su questa stessa linea, nel suo recentissimo studio, Valero afferma che

Alicia Giménez Bartlett [...], sin exponerla explícitamente, realiza una crítica a esta categorización de los géneros. [...] Así pues, observamos que Alicia Giménez Bartlett [...] crea personajes que afirman no ser feministas, pero sus actitudes y compromisos sí apuntan de alguna forma a una conciencia feminista y de género, convirtiéndose en modelos positivos para un cambio social progresivo hacia la igualdad (Valero, 2017: 239, 256).

Tisnado propone che “Petra actúa como una postfeminista, pero luego revive algunos aspectos de la época prefeminista” (Tisnado, 2011: 2). Gli aspetti che fanno pensare al post-femminismo si possono riscontrare nel trasloco della protagonista in uno spazio domestico tutto per sé: “Algún tiempo después de mi segunda separación me empeñé en encontrar una casita con jardín en la ciudad” (Giménez Bartlett, 1996: 7); Post-femminista è anche la mancanza di solidarietà fra donne riscontrato nel caso delle violenze in serie, il ribadire esplicitamente e con vigore di non essere femminista, ma allo stesso tempo approfittarsene per il proprio tornaconto come quando nel primo romanzo, al vedersi tolto il caso, Delicado reagisce mandando una lettera ai propri superiori dove si difende ed elogia il proprio operato e, appellandosi alla discriminazione sessuale, riesce a riprendere le redini delle indagini.

Assumerà, invece, una posizione pre-femminista nel settimo capitolo della serie (*Nido vacío*) nel momento in cui si rende conto che ha bisogno del matrimonio e di una famiglia per essere felice pur continuando a svolgere la professione di poliziotta che di pre-femminista ha ben poco.

Martín Alegre (2002: 415), invece, segnala “que la mujer policía es, ante todo, una persona y no una figura representativa del feminismo o de la feminidad”, portando dunque ad affermare che la scelta di un’investigatrice donna è in sé “un comentario sobre un tema tan candente como la situación de la mujer” (Martín Alegre, 2002: 416).

Conforme a quanto sostiene Martín Alegre, l’idea che si vuole portare avanti nel seguente articolo è asserire che l’obiettivo di Giménez Bartlett non è né animare un dibattito femminista, né imporre una o più ideologie all’interno del conservatore e chiuso gruppo del *Cuerpo de Policía Nacional* e/o del romanzo giallo, ma piuttosto poter

desarrollar su trabajo de forma que la satisfaga como mujer y, sobre todo, como persona. [...] Petra ejemplifica la integración real de las mujeres españolas en el mundo masculino del trabajo [...] que les permite realizarse sólo de manera parcial y que no es capaz de compatibilizar lo profesional y lo personal (Martín Alegre, 2002: 415).

Petra Delicado è da considerarsi, quindi, una sintesi di tutte le teorie femministe, anche opposte, pur mantenendo sempre una netta separazione fra quella che è la sua vita professionale e quella privata.



Non è da sottovalutare, tuttavia, una certa componente satirico-parodica presente nella serie rivolta alla condizione della donna, sia in generale che nei confronti del genere poliziesco e del contesto socio-politico. È una satira rivolta al sistema socio-politico perché riguarda “la dolorosa percepción de que la lucha feminista no progresa tanto en España como debería” (Martín Alegre, 2002: 420), che nella serie si fa più evidente nel momento in cui la insolita coppia investigativa –che vede una donna al comando e un uomo come subalterno– solo per casualità e solamente perché l’ispettore a cui era stata affidata l’indagine ha avuto un incidente e non c’era nessun altro che avrebbe potuto sostituirlo. La stessa nota satirica è molto più esplicita e in un certo senso anche più feroce nel terzo capitolo della serie *Mensajeros de la oscuridad* (1999), nel momento in cui Delicado conserva uno dei peni amputati (mandatole da una setta russa) come trofeo, e quando, successivamente, consuma un rapporto sessuale con un ispettore russo sulla tomba di Lenin.

Per concludere, Giménez Bartlett conosce bene le caratteristiche del Giallo (sia della scuola *hard-boiled* sia del *police procedural*) come l’azione e la riflessione, evidenzia temi interessanti¹², tuttavia è notevole lo spirito sovversivo con cui impregna la narrazione che si traduce nell’affidare il ruolo principale di una poliziesca a una donna il cui carattere mette in moto una serie di riflessioni di identità e di genere. Petra Delicado rappresenta un processo dinamico di autorealizzazione armonica del binomio donna-detective che porta a interrogarsi sulla funzione e il ruolo della donna nella concretezza della società contemporanea e nell’astrazione del mondo narrativo del Giallo. A questo proposito bisogna considerare Petra Delicado come *summa* di ciò che esprimono le varie ideologie femministe la cui funzione risiede nel voler attribuire maggiore visibilità alla donna rispetto al ruolo che occupa nella società contemporanea e, allo stesso tempo, aprire importanti aspettative per il futuro del genere poliziesco e le questioni di genere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- CHUNG-YING Y., “Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad”, *Hispania*, Vol. 93, N° 4, 2010, pp. 594-604.
- CULVER, M., *To Be or Not to Be (Feminist): The Curious Epistemology of Alicia Giménez Bartlett’s Petra Delicado series. Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*. Eds. Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins e Glen Close. North Carolina: McFarland & Co., 2006. 60–78.
- GAVIN, Adrienne E., “Feminist crime fiction and female sleuths”, *A companion to crime fiction* (2010), pp. 258-269.
- GIMÉNEZ BARTLETT, A., *Ritos de muerte* (1996), Barcellona, Ediciones Destino, 2013.
- GIMÉNEZ BARTLETT, A., *Mensajeros de la oscuridad* (1999), Barcellona, Ediciones Destino, 2011.

12 Nella serie Delicado, Alicia Giménez Bartlett cerca di evidenziare e porre l’attenzione su tematiche socialmente utili e rilevanti su cui però non esprime una critica feroce, ma sembra voler invitare a una riflessione profonda. Le suddette tematiche riguardano la violenza sulle donne, la prostituzione, la pornografia infantile, i maltrattamenti degli animali, l’irriverenza dei media e del giornalismo, le false apparenze, ecc...

- GIMÉNEZ BARTLETT, A., *Muertos de papel* (2000), Barcellona, Ediciones Destino, 2014.
- GIMÉNEZ BARTLETT, A., *El silencio de los claustros* (2009), Barcellona, Ediciones Destino, 2014.
- GIMÉNEZ BARTLETT, A., *Nadie quiere saber* (2013), Barcellona, Ediciones Destino, 2014.
- GIMÉNEZ BARTLETT, A., *Crímenes que no olvidaré*, Barcellona, Ediciones Destino, 2015.
- IRONS, G., *Gender, Language and Myth: Essays on Popular Narrative*. Toronto, University of Toronto Press, 1992.
- KLEIN, K. G., "Women Times Women Times Women", *Women Times Three: Writers, Detectives, Readers*. Bowling Green, KY, 1995.
- MARTÍN ALEGRE, S., "El caso de Petra Delicado: La mujer policía en las novelas de Alicia Giménez Bartlett." Carmen Riera, Meri Torras, Isabel Clúa (eds.), *Actas del congreso internacional, Perversas y Divinas: La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo pasado y/o el fin del milenio actual. Volumen 2*, Puzol, Valencia y Caracas, Venezuela, Ediciones ExCultura, 2002.
- OBIOLS, I., "Giménez Bartlett hace investigar a Petra Delicado en el mundo mediático", *El País*, Barcelona, 15 giugno 2000.
- OXFORD, J., "Petra Delicado: A Hard-Boiled Police Investigator. South Central", *Review* 27 1&2 (Spring & Summer 2010), pp. 91-104.
- RODRÍGUEZ, M., "Las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina", *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX* (a cura di Pilar Nieva-de la Paz), Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 249-262.
- RODRÍGUEZ-GARCÍA, V., "Petra Delicado, ¿feminista o postfeminista? Crisis de identidad de la detective de Alicia Giménez Bartlett en Serpientes en el paraíso" *Monographic Review/Revista Monográfica*, Vol. 23, (2007), pp. 132-144.
- ROMERO LÓPEZ, A., "La feminización del espacio en el noir: el caso de Petra Delicado", *La globalización del crimen: literatura, cine y nuevos medios*, Sánchez Zapatero, J., Martín Escribà, A., (eds.) 2017, pp. 27-35.
- TISNADO, C., "Petra Delicado y la síntesis de ser mujer y ser policía", *Siglos XX y XXI: Memoria del I congreso internacional de literatura y Cultura españolas contemporáneas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 2008, pp. 1-9. Web. 13 aprile 2011.
- VALERO, A., *Alicia Giménez Bartlett y Mercedes Castro. Diferentes formas de aproximarse a la novela negra desde una perspectiva de género*, Tesi dottorale diretta da Dora Sales Salvador (dir. tes.). Universitat Jaume I, 2017.
- VENKATARAMAN, V., "Mujeres en la novela policial: ¿reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett", *Textos sin fronteras: literatura y sociedad*, 2: BIADIG: Biblioteca áurea digital



v.1 / coord. por Hala Abdel Sakan Ahmed Awaad, Mariela Insúa Cereceda, 2010, pp. 229-240.

SITOGRAFIA:

Blog ufficiale di Alicia Giménez Bartlett - Interviste: http://www.aliciagimenezbartlett.es/es/Alicia_Gimenez_Bartlett (ultima consultazione il 17/03/2018).

LO SCHERMO TRA LE PAGINE. PER UNA LA RILETTURA DE LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO, GENESI E METAMORFOSI DI UNA FIABA

SCREEN INTO THE PAGES. REVIEWING THE SLEEPING BEAUTY, GENE-SIS
AND METAMORPHOSIS OF A FAIRY TALE

Angela Articoni
Universidad de Foggia

RIASSUNTO:

La metafora della "Bella Addormentata", archetipo del femminile che si risveglia solo con "il bacio del vero amore", inteso come bisogno imprescindibile della figura maschile per la realizzazione del proprio sé, va mutando attraverso il rapido evolversi delle trasformazioni sociali e culturali. I film Maleficent e La belle endormie ribadiscono il valore del femminile all'interno delle narrazioni simboliche.

PAROLE CHIAVE:

Letteratura per l'infanzia, La Bella Addormentata, fiabe, cinema.

ABSTRACT:

The metaphor of "Sleeping Beauty", the archetypal female that only wakes up with "love's true kiss", understood as essential of the male figure needed for the realization of one's self, it is changing through the rapidly changing social and cultural transformations. The movie Maleficent and La belle endormie reaffirm the value of the feminine within the symbolic narratives.

KEY WORD:

Children's literature, Sleeping Beauty, fairy tales, cinema.

INTRODUZIONE

La fiaba antica si è innovata non solo nell'adozione dei potenti mezzi espressivi e figurativi attuali, capaci di evocare con efficacia un mondo favoloso, ma anche e soprattutto nello scavare fra conscio e inconscio e nel mostrare l'animo dei protagonisti sofferente, complesso, assetato di relazione, soggetto a evoluzione e sviluppo.

Il racconto che tutti padroneggiamo, e che ha già tante origini e versioni diverse se pure con connotazioni simili, viene riproposto dal cinema con diverse angolazioni: nel cartone animato del 1959 (Geronimi, et al.), c'è la visione rosea della Disney del bene che trionfa sul male, Malefica, la strega cattiva che soccombe, la principessa Aurora sposa il principe e tutti vissero felici e contenti. *Maleficent* (Stromberg, 2014), invece, adotta il punto di vista della strega della quale vengono mostrati moti interiori e un'intensa evoluzione psicologica: non più icona del Male ma personaggio articolato, con un dinamismo interiore caratterizzato da vari atteggiamenti umani, a cominciare dalla dualità etica e comportamentale Bene/Male che nelle fiabe viene di solito mostrata in personaggi opposti, incarnazioni stereotipate e astratte di attitudini e modalità relazionali. Inoltre rivela come il Male possa essere reazione a un torto subito e l'odio sia amore cambiato di segno, quasi a significare che il modo d'essere originario sia quello positivo e il Male conseguenza di interventi aggressivi, creazione umana sconosciuta allo stato di natura.

La belle endormie (Breillat, 2010) è una riflessione sulle identità di genere e sui loro confini, sul conflitto tra natura e cultura, e quindi tra destino e scelta (l'identità come imposizione o come costruzione individuale), sul trascorrere del tempo (gli orologi sono spesso presenti nelle inquadrature), sull'amore, sulla formazione e sui riti che scandiscono il passaggio dall'infanzia all'età adulta.

Le fiabe, afferma Marie-Louise von Franz, racchiudono un tesoro di saggezza naturale e profonda ed «esprimono contenuti inconsci per i quali la mentalità collettiva non possiede un linguaggio» (1983: 15). Il racconto di *Rosaspina* (Grimm, J. & W., 2012: 170-181) ovvero de *La bella addormentata* (Perrault, 2016: 5-27), è l'occasione per sostenere la rinascita creativa della donna, quanto il motivo universale della "liberazione della principessa" o, come nel caso di Demetra e Kore, del ricongiungimento dell'aspetto materno con il Sé fanciullesco e creativo, il risveglio della coscienza e dei modi atti a conseguirla. Le fiabe sostengono e incoraggiano il processo di individuazione della donna (1983: 33 e segg).

Per Bruno Bettelheim *La bella addormentata nel bosco* è una narrazione che ribadisce la necessità di una prolungata e riflessiva concentrazione su se stessi. Lo psicanalista asserisce che sia i maschi sia le femmine, durante il periodo dell'adolescenza, hanno bisogno di periodi di quiete, quasi di passività, oltre che di movimento, affinché si



realizzino condizioni propizie per il loro armonioso sviluppo: un lungo periodo di quiescenza, di riflessione e di introspezione può aiutare il bambino e la bambina a crescere e ad affrontare il futuro in modo cosciente e giudizioso (1990: 216 e segg).

LE MILLE IDENTITÀ DI UNA FIABA

Marie-Louise Tenèze, portando a termine una ricerca iniziata da Paul Delarue, stila un catalogo che analizza centinaia di raccolte, *Le Conte populaire français* (1997), e prende in considerazione solo quattro versioni della fiaba: *Troila e Zellandina* - dal III libro di *Perceforest*¹ - la novella catalana di *Frère-de Joie, Soeur-de-Plasir*, del XIV secolo, il *Pentamerone* di Basile, edito fra il 1634 e il 1636 (ma che potrebbe essere stato scritto su ispirazione della versione italiana del *Perceforest* del 1588), e ovviamente *La bella addormentata nel bosco* di Perrault, la cui prima versione, manoscritta, è del 1695 (Soriano, 2000: 194).

Nel *Roman de Perceforest*, di uno scrittore anonimo del nord della Francia, la protagonista figlia di un re, Zellandina, è “amata” da un dio, esattamente dal dio Marte. Il protagonista maschile del romanzo francese si chiama Troilo come il bellissimo figlio di Ecuba e di Priamo (in altre versioni considerato figlio di Apollo), fratello di Polissena. Troilo è molto devoto a Venere e a lei si rivolge per coronare il suo amore per Zellandina, sua compagna di giochi fin dalla fanciullezza, con la quale si scambiò un anello come pegno d’amore. Ma Zellandina muore (cade in letargo) non appena tocca un fuso, una lisca le si conficca in un dito e il padre la rinchiude in una torre deponendola completamente nuda su un letto. Quando Troilo viene a conoscenza della “malattia” che ha colpito la sua amata, con l’aiuto di Venere e di Zeffiro, un demone-folletto, scala la torre e, trovandosi davanti la sua bella nuda sul talamo, si unisce a lei stuzzicato e “infuocato” da Venere. Verrà concepito un bambino e sarà proprio la nascita del figlio a provocare il risveglio di Zellandina, poiché, venendo al mondo, il piccolo rimuoverà il filo di lino che provocava il sonno della madre (Franci, Zago, 1984: 33-55).

La versione italiana, *Troilo e Zelanda*² riflette il perbenismo che pervade la seconda metà del Cinquecento: il testo originale conteneva troppe allusioni erotiche e la traduzione elimina le parti più scabrose. Rimossa la figura di Venere, il momento della

1 Esistono quattro manoscritti, due dei quali, incompleti, sono alla Biblioteca Nazionale di Parigi: Ms. Fr. 345-348, Libri I, II, III, V. Ms. Fr. 106-109, Libri I e IV. Un esemplare completo è custodito alla Bibliothèque de l’Arsenal di Parigi: Ms. 3484-3494. Il British Museum di Londra possiede i volumi I, II, III (Rpyal E V, 19 E III, 19 E 11. Franci, G. - Zago, E., *La bella addormentata. Genesi e metamorfosi di una fiaba*, Bari, Dedalo, 1984, p. 31.

2 Dal *Parsaforesto*, trad. italiana del *Roman de Perceforest*, cap. 39 e 45 del libro III, Venezia, Tipografia di Michele Tramezzino, 1558, visionabile interamente su Gallica, in gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8588719. Franci, G. - Zago, E., *La bella addormentata*, cit., p. 77.

deflorazione viene descritto pudicamente: «Il cavaliere si mise in letto e la damigella venne a perdere il suo nome chiamandosi donna» (1984: 83).

Frère-de Joie, Soeur-de-Plasir (Thiolier Méjean, 1996) ha lo stesso impianto stilistico del *Roman de Perceforest*: “Sorella di Piacere” muore di colpo e il padre, che non si rassegna alla morte della bellissima figlia, fa costruire un castello incantato dove la depone. Il principe “Fratello di Gioia” trova il modo di giungere fino a lei a cui si congiunge lasciandola incinta e ripartendo subito dopo per cercare la medicina che la farà risvegliare. La principessa, nel frattempo, partorisce «senza dolore e senza pericolo» (Franci, Zago, 1984: 66). Con l’aiuto di un uccello parlante la ragazza magicamente rivive e allibita scopre che non solo ha perso la verginità, ma ora ha un figlio illegittimo. Estremamente interessante e degne di nota le proteste della giovane donna al pennuto che le racconta tutto ciò che è avvenuto con il principe:

[...] egli ebbe l’audacia di prendermi senza il mio consenso. Se egli avesse saputo aspettare che io gli dessi la gioia del mio amore, e che io facessi la mia scelta, lo considererei nobile. Non v’è al mondo donna tanto spregevole che la si possa toccare o prendere qualcosa di suo senza chiedergliene il permesso: le cose prese con la forza non hanno valore. [...] Chi tocca una donna senza chiedergliene il permesso non è mai stato considerato né nobile, né valente. E nessuna donna è degna e nobile se si lascia toccare senza averlo permesso (1984: 68).

In *Sole, Luna e Talia* da *Lu cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille* di Giambattista Basile (1985: 443-448), alla figlia di un gran signore di nome Talia, sapienti e indovini provenienti da ogni parte del regno predicano il destino: la bambina avrebbe corso un pericolo mortale a causa di una lisca di lino. Ovviamente il padre ordinò che nel suo palazzo non entrasse lino, né canapa, né nulla di simile, per sfuggire a questa sciagura.

Ma, essenno Talia grannecella e stanno a la fenestra, vedde passare na vecchia che filava; e, perché n’aveva visto mai conocchia né fuso e piacennole assai chello rocioliare che faceva, le venne tanta curiositate che la fece saglire ‘ncoppa, e, pigliato la rocca ‘mano, commenzaie a stennere lo filo, ma pe desgrazia, trasutole na resta de lino dintro l’ogna, cadette morta ‘n terra (1985:443).

Anche nella fiaba di Basile la bella addormentata Talia è vittima, durante il sortilegio, dello stupro di un re:

All’utemo arrivaie a la cammara dove steva Talia comme ‘ncantata, che vista da lo re, credenose che dormesse, la chiammaie; ma, non revenenno pe quanto facesse e gridasse e pigliato de caudo de chelle bellezze, portatola de pesole a no lietto ne couze li frutte d’ammore e, lassatola corcata, se ne tornaie a lo regno suio, dove non se allecordaie pe no piezzo de chesto che l’era socciesso (1985:444).

Perrault in *La Belle au bois dormant*, *La bella addormentata nel bosco* (Perrault, 2016: 5-27), riprende i temi dalla storia di Basile *Sole, Luna e Talia* ma li addolcisce molto. Essendo la dedicataria dell'opera la nipote del re di Francia e avendola data alle stampe rivolgendosi a un pubblico borghese, elimina i tratti perturbanti e scabrosi per enfatizzare virtù morali quali la pazienza e la passività della donna e «l'incantesimo finisce non appena il principe si mette in ginocchio di fronte a lei» (Soriano, 2000: 194-195).

Rosaspina dei F.lli Grimm (2012: 170-181) è la versione più nota e più breve, che si conclude con le nozze del principe con la principessa, risvegliata da un casto bacio del suo futuro sposo. «Di tutte le versioni [...] quella dei fratelli Grimm è indubbiamente la più vicina all'idea che tutti più o meno abbiamo della fiaba classica: è semplice, chiara, diretta, assolutamente priva di conflitti psicologici, al di fuori del tempo, dello spazio e della realtà» (Franci, Zago, 1984: 119).

Nella narrazione dei Grimm la principessa è chiamata Rosaspina (Dornröschen) con riferimento ai cespugli di rovi che circondano il castello durante il suo sonno centenario, rendendolo irraggiungibile; questo nome le viene attribuito non dai genitori, ma dal popolo, quando, con il passare degli anni, ella si trasforma in una figura leggendaria. Tale appellativo sarà utilizzato nel film Disney, nella parte (del tutto inesistente nelle fiaba tradizionale) in cui Aurora è nascosta nel bosco dalle fate.

SLEEPING BEAUTY E MALEFICENT: DAL FILM D'ANIMAZIONE AL LIVE ACTION

Malefica, la strega più accattivante e terribile delle fiabe Disney, approda al cinema in carne e ossa, interpretata da Angelina Jolie. Il film la estrapola da uno dei cartoni animati più amati della Disney, *Sleeping Beauty* (Geronimi, et al., 1959) ispirato alla fiaba di Perrault, *La bella addormentata nel bosco* (2016: 5-27) e a *Rosaspina* dei Grimm (2012: 170-181), anche se con molte differenze: dal nome della principessa, Aurora, che nella versione perraultiana è quello della figlia, al numero delle fate, solo tre (Perrault ne enumera otto, Grimm addirittura tredici), alla presenza costante della strega Malefica. Anche nel film animato la sua malvagità è scatenata dal non essere stata invitata al battesimo della piccola principessa, futura Bella Addormentata, mancanza che le farà lanciare la maledizione del fuso e del sonno senza fine.

All'epoca il *cartoon* non ottenne lo stesso successo di pubblico dei precedenti lungometraggi, fu «un disastro commerciale in Technirama costato l'astronomica cifra di sei milioni di dollari» (Ejzenštejn, 2004: 127). Per trent'anni fu l'ultimo adattamento di una fiaba prodotto dalla Disney, anche a causa dell'accoglienza discordante della critica, e lo Studio ritornò al genere solo dopo la morte di Walt Disney, con l'uscita de *La sirenetta* (Clements, John Musker, 1989), fiaba celeberrima di H.C. Andersen, di

cui è previsto anche un *live action*: quella del remake con veri attori è una prassi ormai consolidata in casa Disney.

Il remake viene equiparato alla leggenda, un racconto straordinario che è sedimentato nella memoria e perciò provoca emozioni, inoltre accontenta la nostra voglia di rassicurazione perché, come il bambino che costruisce il suo io attraverso le storie di cui conosce ogni particolare, ma le vuole ascoltare ancora e ancora, siamo ben felici di vedere e rivedere le stesse immagini. Ecco perché, fin dalla nascita del cinema, si saccheggiarono i classici della letteratura e del teatro che incontrarono, immancabilmente, il gradimento del pubblico (Articoni, 2014: 143-144).

Secondo la critica Malefica è il personaggio caratterizzante del cartoon e forse una delle “cattive” Disney meglio definite: domina ogni scena in cui appare. Sembrerebbe la mutazione negativa della strega Grimilde di *Biancaneve* (Hand, 1937) ma, a differenza della sua antenata, l’antagonista della principessa Aurora straborda di fascino maligno, a partire dalla conformazione fisica: tanto è morbido e sinuoso il segno per la dolce protagonista Aurora, così è stilizzato e spigoloso quello della *villain* Maleficent. Inoltre l’animatore Marc Davis creò per “la fata cattiva” un look impeccabile curando sia il fisico sia l’abbigliamento, sofisticato, non trasandato e non da classica strega: nella sua ricerca stilistica, tra opere d’arte del Medioevo, si imbatté nell’immagine di una religiosa vestita in modo elegantemente diabolico con mantelle fluide e abiti simili a fiamme. Si concentrò proprio sulla comparsa del fuoco - propose un abito in nero e rosso, che poi venne tramutato in nero e lavanda - la incoronò con “le corna del diavolo” e le disegnò infine anche ali di pipistrello (Seastrom, 2014).

MALEFICENT: DA FATA A STREGA

Maleficent (Stromberg, 2014) è il nome della pellicola anche in italiano, mentre nel doppiaggio la strega è denominata Malefica, come nel cartoon Disney da cui è tratto il personaggio protagonista. La scelta appare filologicamente incongruente e illogica: in inglese l’aggettivo *maleficent* è inusitato e altisonante, ma viene subito riconosciuto il prefisso *mal-*, tipico di parole con connotazioni negative come *malignant* e *malevolent*. Richiama inoltre l’aggettivo *magnificent*, “maestoso, imponente”, appropriato per un personaggio che incute soggezione (Zimmer, 2014). Probabilmente la Disney ha fatto questa scelta per avere sia *un fil rouge* con il cartone, sia per un’internazionalizzazione del titolo, un nome unico globale per motivazioni di marketing.

Maleficent, che ha incassato ben 758 milioni di dollari in tutto il mondo, indaga sul passato e sulle motivazioni che hanno trasformato la fata in strega, “costringendola” a lanciare il maleficio sulla figlia del re Stefano. Prima che Malefica divenisse l’incarnazione femminile del male, cresceva serena e felice nella Brughiera in totale armonia con tutte le altre creature magiche. Come sottolinea la voce narrante del film



«Non c'erano re o regine perché le creature si fidavano tra loro», e la foresta era un mondo giocoso e affascinante, con paesaggi emozionanti, un territorio incontaminato in cui le creature magiche prosperavano in libertà e in armonia con la natura che lei sorvolava con le sue immaginifiche ali nere, mentre nel regno vicino, quello degli uomini, regnava l'invidia e la sete di potere.

Conosce Stefano, un ragazzino suo coetaneo, un umano, abbastanza curioso e impavido da spingersi nella Brughiera per rubare una gemma. La loro amicizia, man mano che i due crescono, lascia il posto a un sentimento più profondo e, al sedicesimo anno di Malefica, Stefano le dona "il bacio del vero amore".

I conflitti tra umani e creature magiche si fanno però sempre più aspri, sfociando in una guerra, e la nostra fata è in prima linea a difendere la sua terra natia e i suoi abitanti. Nel frattempo per Stefano si presenta l'occasione di divenire re poiché l'anziano sovrano regnante emana un bando: chi riuscirà ad uccidere Malefica verrà nominato suo successore.

L'uomo, assente da tempo immemore dal mondo fatato e dalla donna che gli aveva donato il cuore per inseguire i suoi sogni di gloria e la sua brama di potere, ritorna nella Brughiera e viene accolto con l'antico sentimento; addormenta la donna con un sonnifero e, accecato dall'ambizione, pur non avendo il coraggio di ucciderla, compie uno scempio e un delitto forse ancora peggiore: le taglia le ali e le porta con sé come testimonianza della sua vittoria.

È un assalto altamente simbolico, con sfumature e rimandi all'atavica brutalità nei confronti delle donne, una mutilazione, una deturpazione fisica che ha uno specifico riferimento alla violenza di genere: il maschio è riuscita a ferirla, a sottometterla, a tarparle le ali, e non solo in senso metaforico. È una delle scene più penose della storia del cinema, soprattutto considerando la produzione Disney: Malefica è stata violata, oltraggiata, profanata, nel suo mondo, la sua splendida, rigogliosa ed accogliente Brughiera, dall'unico umano in cui riponeva fiducia. Il risveglio è amaro, drammatico, funesto: l'urlo straziante della fata è la voce di tutte le donne tradite.

Tale inconcepibile tradimento, avvenuto di notte, in un momento di intimità, è un atto di violenza così brutale da causare la perdita repentina dell'innocenza da parte di Malefica e la lacerante presa di coscienza della distanza tra sogno e realtà, trasformando la Brughiera in un regno analogo a quello degli uomini, dove la fata è la nuova, cupa sovrana. Si veste di dolore e ghiaccia la foresta, sottomette gli esseri magici che ora la temono - non è più la loro protettrice ma la loro "padrona infittisce la selva che diviene nera ed impenetrabile e separa il suo mondo da quello degli umani.

La protagonista è una fata dalle grandi ali, un simbolo che riemerge dalla preistoria e dalla più importante divinità che veniva adorata 5.000 anni a.C., la Dea Madre, o

Dea Uccello. La Dea Madre è ovviamente legata alla terra, alla sua capacità nutritiva e generativa, e alla natura, in quanto tale è dea sovrana degli animali e della vegetazione e come Malefica del film, difende le sue creature e le ama profondamente. Dea strettamente collegata a Era, Demetra e Persefone considerate “dee vulnerabili” dallo studioso Bolen (1991: 27 e segg.):

Le tre dee vulnerabili incarnano i ruoli tradizionali di moglie, madre e figlia. Sono archetipi dell'orientamento al rapporto con il maschile, quelle dee cioè la cui identità, il cui benessere dipendono dalla presenza, nella loro vita, di un rapporto significativo; esprimono il bisogno di appartenenza attraverso il legame affettivo. Sono vulnerabili nella misura in cui dipendono emotivamente dagli altri. Nel mito venivano violentate, rapite, dominate o umiliate da divinità maschili (Vallino, Montaruli, 2016: 46)

Divinità sensibili e forse fragili ma che possono trasformarsi in personaggi oscuri e terrificanti per contrastare il potere, il tradimento e la malvagità, umana e divina. Tali figure femminili arcaiche con questa duplice natura sono innumerevoli: Ishtar, dea dell'amore, della fertilità e dell'erotismo, ma anche della guerra, nella mitologia babilonese; Iside, anch'ella dea della maternità, della fertilità, ma temuta maga; Atena, dea della sapienza, delle arti, ma anche della strategia militare; Ecate, la dea della magia, degli incantesimi e degli spettri. Forse la figura che maggiormente possiamo associare a Malefica, è Lilith, per gli antichi ebrei la prima moglie di Adamo (quindi precedente ad Eva) che fu ripudiata e cacciata via perché si rifiutò di obbedire al marito, che pretendeva di sottometterla, specie sessualmente, divenendo così uno spirito terribile, una signora dell'aria.

“IL BACIO DEL VERO AMORE”

A fare le spese dell'ira della strega, la neonata Aurora figlia di re Stefano, sulla quale Malefica scaglia la nota profezia, lievemente riadattata:

La principessa crescerà in grazia e bellezza, amata da tutti coloro che la circondano. Ma ... prima che il sole tramonti sul suo sedicesimo compleanno, ella si pungerà il dito con il fuso di un arcolaio, e cadrà in un sonno mortale! Solo il bacio del vero amore potrà spezzarlo e nessun potere ultraterreno potrà annullare il maleficio!

Nella realtà e con il passare del tempo Malefica si affeziona alla bambina, se ne prende cura, poiché le fate che se ne dovrebbero occupare sono totalmente incapaci. Subisce una forte attrazione per la piccola, anche se non vuole ammetterlo, la chiama “bestiolina”, prova a spaventarla, ma la bimba, dolce e fiduciosa, le sorride. La Regina della Brughiera lentamente diviene la sua guida silenziosa, la sua vera fata madrina e un sentimento nuovo va crescendo nel suo cuore, un amore che travalica l'odio e la rabbia che nutre nei confronti di re Stefano: comprende che non è giusto usare Aurora

come “merce di scambio” per il suo dolore. Prova quindi ad annullare il suo sortilegio, ma invano: il maleficio si realizza. L’unica soluzione è “il bacio del vero amore” ma Filippo, il principe costretto a baciare Aurora, non riesce a svegliarla poiché non si può pretendere il vero amore da un ragazzo incontrato un paio di giorni prima.

La Disney cavalca l’onda della rottura degli stereotipi e della modernità e quando Malefica, convinta di averla perduta per sempre, le bacia la fronte chiedendole perdono, Aurora si risveglia. «Non c’è amore più vero» - dice Fosco³. Di quale amore stiamo parlando? Di quello tra una madre, seppure “adottiva”, e una figlia? È questo il più vero? Trascende qualsiasi rapporto tra un uomo e una donna? Ci piace pensare che, in realtà, possa essere la riconciliazione del femminile avverso al femminile, e che si possa contare – ancora e sempre – sull’amore e sulla solidarietà tra donne: il patriarcato del Regno degli Uomini, guidato dalla cultura della paura, della rabbia e della violenza, può essere soppiantato dalla democrazia del matriarcato della Brughiera solo quando Malefica, la donna, abbandona le emozioni negative che la consumano (Justice, 2014: 196).

Un percorso doloroso dopo la perdita dell’integrità e la lunga strada che deve percorrere per ritrovarla. Ha lanciato un anatema soprattutto verso se stessa, convincendosi che il vero amore non esiste, e il suo sogno di amore infranto, proiettato sulla neonata, resterà tale finché non lascerà germogliare nuovamente il sentimento perduto: un amore più evoluto, più generativo, rivolto ad una creatura “altra da sé” e non un amore narciso. Solo dopo averlo riconosciuto e accolto ritroverà la sua interezza, la sua compiutezza e perfezione, e quindi le sue ali per ritornare a volare.

LUCI E OMBRE DE LA BELLE ENDORMIE

Iscritta in quello che viene definito “New French Extremity”, Catherine Breillat è nota per i suoi discussi film incentrati sui conflitti e le rivalità tra i sessi, temi che compaiono anche nei suoi romanzi. Lo sguardo che diviene voyeurismo, la provocazione e la trasgressione, sono caratteristiche del suo cinema, e la sessualità femminile, scrutata, analizzata, esplorata e nel contempo ruscata, disconosciuta e sofferta diviene strumento e tramite per un percorso intimo nell’inconscio, quasi come in una seduta psicanalitica perturbante. Fin dall’inizio della sua carriera, Breillat ha raffigurato la passione come fortemente legata alla sofferenza e ha considerato erotismo come mezzo per esplorare i demoni delle donne e dei lati oscuri delle loro anime: attraverso i suoi film vuole affermare il valore della diversità, delle relazioni umane e del gioco della seduzione.

3 Fosco è il leale servitore di Malefica, l’aiutante, che al suo comando può assumere diverse forme ed eseguire i suoi ordini. Egli, dopo il taglio delle ali, sarà trasformato da corvo in uomo e diverrà le sue ali, i suoi occhi, la sua lunga mano. All’inizio è una figura maschile dominata dal femminile, ma lentamente partecipa al dolore di Malefica, la consiglia, la rimprovera e alla fine si intravede una collaborazione e un gioco affettuoso tra i due.

Sia che scrivesse, recitasse o dirigesse film, Breillat diventò famosa come *provocatrice*, esplorando la sessualità delle donne e la vergogna che queste sono sempre state costrette a provare sotto lo sguardo maschile. Quasi tutti i suoi romanzi e film principali sono ritratti sfrontati di relazioni sessuali che possono essere descritte al meglio come nodi e conflitti intensi in cui alcune donne cercano di guadagnare un senso del sé scoprendo e al tempo stesso reclamando il proprio desiderio sessuale (Zipes, 2012: 67-68).

Dopo la finissima e sofisticata rivisitazione dell'antesignano di tutti i mariti violenti con la pellicola *Barbe bleue* (Breillat, 2009), da alcuni considerata come la miglior *mise-en-scène* di *The Bloody Chamber* (1979) di Angela Carter, come decostruzione e diritto alla variazione, che la trascrizione delle fiabe orali ha cancellato, Breillat - in effetti molto affine allo spirito malizioso e poco convenzionale della compianta scrittrice britannica - continua la sua esplorazione del mondo delle fiabe con *La belle endormie* (Breillat, 2010), tra meraviglioso e crudeltà, questa volta volgendo lo sguardo decisamente verso l'infanzia e la sua crescita emotiva oltre che fisica.

Rispetto a *Barbe bleue*, lo sguardo filmico verso *Les contes* di Perrault cambia radicalmente poiché Breillat non si accontenta di rifrangere il racconto attraverso il prisma del suo temperamento: usa invece il pretesto della narrazione per bambini come una sorta di *camouflage* per compiere uno dei suoi salti più audaci nell'astrazione. La regista asserisce che *La Belle Endormie* è un lavoro diverso poiché desiderava che la giovane protagonista vivesse innumerevoli esperienze, come tante vite, «attraverso un percorso unico ed intimo racchiuso in un'unica esistenza, alternandola con un amore difficile, a metà tra la maturità dell'età adulta e la fanciullezza» (Tarasco, 2010). Pellicola talmente fuori dagli schemi che è stata oggetto di giudizi anche feroci da parte della critica, soprattutto maschile⁴: Jack Zipes, per esempio, che ha apprezzato il remake *Barbe bleue* (2012: 67-72), ha affermato che Breillat «pecca di pretenziosità e cedimenti al mercato» e ha addirittura definito il film un *pastiche* (2012:67)⁵.

4 Queste alcune tra le critiche al film che nel 2010 ha aperto la Sezione Orizzonti alla 67 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia: «Pedante, [...] un'opera che vorrebbe essere femminista, ma che risulta complessivamente minore, senza ritmo e frammentata. Una delle tante cose, che in un festival finisco per non lasciare traccia» (Albanese, 2010); «[...] un'opera minore, meno pregnante e provocatoria di altri suoi lavori. [...] la tediosità di una storia fatta perlopiù di dialoghi nei quali i personaggi pronunciano, con tono inespressivo, frasi sentenziose Tutt'al più, i fans "senza se e senza ma" della regista [...] troveranno un aggiornamento sui temi e sulle "ossessioni" tipiche del suo cinema Una delle tante cose, che in un festival finisco per non lasciare traccia» (Vignati, 2010); «Il problema è che è il cinema stesso della Breillat a risultare ormai spogliato di qualsiasi appeal. Il suo voler intrecciare il limite estremo di immaginario (la fiaba) e il limite estremo del "concreto" (il sesso), e il suo voler individuare il punto in cui dal primo si passa all'altro abbandonando un'infanzia notoriamente tutt'altro che asessuata, proprio non funziona» (Grosoli, 2010).

5 «Breillat cerca di mutare le fiabe di Perrault e Andersen in un racconto di formazione (con la bella addormentata che entra ed esce da prevedibili esperienze), scimmiettando la storia di Andersen e infilando qualche corposa scena di sesso in un film che complessivamente non va da nessuna parte. È un lavoro che riduce il femminismo a luoghi comuni» (Zipes, 2012: 67).

Riteniamo invece che, effetti speciali e rimandi al cinema fantastico e irrealista di Georges Méliès e alla versatilità, originalità e capacità espressiva di Jean Cocteau, allusioni erudite alla pittura classica, tracce, richiami e prestiti da *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll (2009: 37-144) e soprattutto da *La regina delle nevi* di H.C. Andersen (1998: 199-225), ne fanno un racconto in cui «l'Amore sognato» perde l'aura luminosa e celestiale e si mostra in tutta la sua aspra realtà, il linguaggio filmico spazia dall'onirico al carnale pur mantenendo una forte carica estetica, e innocenza e moralità vengono osservate attraverso l'ordito della tela fiabesca.

Pensiamo sia importante, ancora una volta, rimarcare le parole dell'autrice, secondo la quale:

Questa è la storia di una giovane ragazza che ricrea il suo mondo. L'infanzia è un limbo lungo e difficile che precede la gioventù. Questa giovane ragazza cresce e diventa un'adolescente che crede di sapere tutto della vita. Ma la vita non è una fiaba, e l'amore durante l'adolescenza è come un maternità precoce, che conduce a un altro stato di vita. E si ritorna alla vita reale. Non è più una favola, ma il racconto di una vita che sta per iniziare (Mascagni, 2010).

La belle endormie è dunque una riflessione sull'identità di genere e sui suoi confini, sul contrasto tra natura e cultura, e tra destino e scelta (l'identità come imposizione o come costruzione individuale), sul trascorrere del tempo, sulla formazione e sui riti che scandiscono il passaggio dall'infanzia all'età adulta e, ovviamente, sull'amore: possibilità di liberare più testi nello stesso testo, più significati dallo stesso significante, un frame dentro un altro frame, come una sorprendente matryoska.

LA BELLA ADDORMENTATA COME METAFORA DI CRESCITA

C'era una volta, in un passato e in un luogo indefinito, come sempre nelle fiabe, un castello dove nasce una bambina, Anastasia. La fata Carabosse⁶ taglia il cordone ombelicale della neonata, mentre arrivano in ritardo tre giovani fate trafelate, troppo tardi per Carabosse che lancia il maleficio, del quale però non si comprende il motivo: al compimento del sesto anno di vita la bambina si pungerà la mano e morirà. Le giovani scoppiano a piangere! Il loro ritardo non meritava una tale punizione. Ora dovranno mitigare l'incantesimo fatale, scongiurare questa orrenda predizione: invece di morire Anastasia si addormenterà a sei anni per un secolo e si risveglierà sedicenne (anticipandolo ai sei, anziché ai sedici anni, per superare la noia dell'infanzia); ma

6 Nella varie versioni della fiaba il nome della fata cattiva non è specificato. Carabosse è il nome che Ivan Vsevolozhsky le dà nel 1889 nel libretto scritto per un nuovo balletto, basato sulla fiaba di Charles Perrault e musicato da Čajkovskij e diviene nel tempo uno dei nomi attribuito alla fata maligna.

dormire per cento anni sarebbe monotono se non le concedessero di girovagare in lungo e in largo in sogno durante questo periodo di sonno⁷.

Prima di essere immersa nelle sue visioni oniriche, assistiamo ai primi anni di vita della bambina che si rifiuta di dormire (ha decine e decine di sveglie intorno al letto, premessa dell'importanza del concetto del tempo nel film) e si sente confusa sulla sua sessualità: insiste per essere chiamata Vladimir e in una delle sue curiose escursioni nel dizionario incontra il termine "ermafrodita".

Con il sonno e il sogno indotti, la piccola entra in un nuovo mondo, attraverso un sinistro passaggio sotterraneo, con echi di avventura di Alice, che porta in un ambiente rurale nel quale viene "adottata" da una famiglia modesta: qui si confronterà con la prima figura maschile, Peter, un ragazzino incontrato per caso e velocemente perduto, il futuro principe che dovrebbe risvegliare la bella dormiente.

Peter viene portato via dalla Regina delle Nevi e così principia un percorso in cui lasciare alle spalle l'infanzia, mettere in discussione la propria identità e un onirico meticciamiento tra fiabe: Catherine Breillat promette *La Bella Addormentata* e invece, a sorpresa, dopo l'incipit, ci ritroviamo in un "mondo altro", un racconto vergato da più linee testuali, un fantastico viaggio nel tempo che ripercorre i luoghi de *La Regina delle Nevi*, ma che non disdegna trovate felliniane nella stuttura dei personaggi come il nano in uniforme, la domestica carceriera punk, il Principe e la Principessa albini, la tribù dei briganti, la barbona della Lapponia.

Alla fine delle mille peripezie affrontate per ritrovare Peter, Anastasia mangia da una cespuglio alcune bacche, pur sapendo che sono velenose: non si può morire in un sogno; ma quei chicchi rossi segneranno la morte dell'infanzia e la nostra bambina si ritroverà sedicenne, coperta di polvere, a svegliarsi nel palazzo che apparteneva alla sua famiglia e accanto al suo letto un bel giovane di nome Johan, non il principe azzurro, ma un ragazzo vestito di nero: il sogno di Anastasia è finito?

Dopo un primo timido approccio, Johan la lascia sola e inaspettatamente giunge la sua amica brigante, ormai cresciuta, con la quale vive la sua prima esperienza sessuale adulta. Viene lecito domandarsi se per caso la nostra protagonista stia ancora sognando, ma a questo interrogativo non è facile rispondere poiché Breillat non altera in modo significativo il flusso di fantasia e realismo, del soggettivo e dell'oggettivo, dopo che Anastasia ha aperto gli occhi.

Ritorna Johan e proseguono una timida ma intensa esplorazione pre-sessuale: la giovane si è risvegliata in un abito vecchio stile, con decine di bottoncini di chiusura, che permette al ragazzo di aprire piano piano, entro rigorosi limiti numerici. E sotto

7 Breillat recupera una frase del racconto di Perrault che servirà a sostenere il discorso del sogno attraverso il film: «[...] possiamo presumere, anche se la storia non lo dice che la buona fata avesse provveduto a rallegrare il suo lungo sonno con sogni piacevoli» (Perrault, 2016 (2011): 18).

il vestito un corsetto, geniale e sofisticata presenza narrativa che permette a Breillat di sottolineare la chiusura dell'adolescente al sesso e, alla fine, la liberazione "fittizia" dal giogo dei lacci che assicurano il corpetto. Sciolte una dopo l'altra le stringhe del vecchio scomodo bustino, il lungo vestito bianco dell'innocenza viene sostituito da minigonna e calze velate: la bellissima inquadratura finale mostra una calza smagliata della ragazza e un graffio ancora sanguinante sulla schiena di lui. Niente più fiabe, siamo nel regno dei vivi, o dei morti: la conoscenza carnale tra uomo e donna, attraverso i secoli, è semplicemente una storia di violenze.

E a chi ha chiesto a Catherine Breillat quante storie avessero contribuito alla messa in opera di *La Belle Endormie*

Penso che lo snodo cruciale della storia sia la scelta di "addormentarsi" all'età di 16 anni e vivere da bambini per tutta la vita. Vivere come un'eroina che passa la propria esistenza come un'esperienza. Quella della "mia" Anastasia è una fanciullezza illibata che si trascina fino a sedici anni, non solo perché vergine sessualmente ma perché vergine nella vita e nei sentimenti. La protagonista è una combattente ed è qui che sta lo charme della favola (Tarasco, 2010).

La Belle Endormie non è una fiaba, ma il racconto di una vita che inizia, anzi due, perchè Anastasia è incinta.

CONCLUSIONE

La fiaba è un *medium* rassicurante e spensierato per riflettere sul mondo e proietta all'esterno, in termini assoluti, le paure, i desideri, i rancori, le emozioni più pure e quelle più torbide. Le storie colonizzate e trasformate dal cinema hanno forse poco a che fare con i vari e strambi personaggi che la tradizione popolare ha saputo creare, pur ambientandosi in luoghi sperduti e pieni di magia, ma riguardano tutti noi, nessuno escluso, in quanto persone, in quanto esseri umani. Sono "romanzi di formazione" in forma visiva, che incoscientemente ci guidano verso una maggiore consapevolezza della nostra vita e quotidianità.

Se si esclude il cartone animato che propone una Bella Addormentata profondamente americana, una dolce fanciulla bionda che corrisponde all'ideale femminile promosso in America nei primi anni postbellici, divenuto il bersaglio preferito delle polemiche sociologiche e psicologiche e che diede spunto a innumerevoli parodie polemiche - fra tutte le graffianti versioni in chiave femminista di Angela Carter - le riscritture e le reinterpretazioni che abbiamo analizzato sono metafore di una crescita femminile "cosciente" complessa e non banale.

In *Maleficent* non si ripete lo schema narrativo che scinde il mondo femminile fra fate-madri-buone intrise di dolcezza, remissività e dedizione *ad libitum* e streghe ribelli-

crudeli-mortifere: nessuna univocità, nessun dualismo, la vita è molto più complessa. E quando le donne accolgono la loro complessità ed esprimono la loro rabbia per le offese subite, senza restarne distrutte o distruggere, qualcosa di bello e di vitale si è salvato.

Così come Breillat ne *La belle endormie*, un sogno dentro un sogno, attraverso l'immaginazione fiabesca esplora un'intera educazione sentimentale, dove la conoscenza carnale tra uomo e donna, attraverso i secoli, è semplicemente una storia di violenze,

dove innocenza e moralità vengono osservate attraverso le increspature dell'ordito fiabesco, un gioco di slittamento del senso che racconta meglio di altre forme conosciute quello per niente divertente del desiderio e dell'orrore identitario dove il testo della tradizione riacquisisce tutto il potenziale combinatorio e aperto del racconto orale (Faggi, 2010).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andersen, C.H., "La regina delle nevi", *Fiabe*, Milano, CDE Mondadori, 1998, pp. 199-225.
- Basile, G. - Rak, M. (a cura di), "Sole, Luna e Talia, Trattenemiento quinto de la iornata quinta", *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 443-448.
- Bettelheim, B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- Bolen, J.S., *Le dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Roma, Astrolabio, 1991.
- Calvino, I., *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 2011.
- Carroll, L., "Alice nel paese delle meraviglie", *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*, Roma, Newton Compton, 2009, pp. 37-144.
- Carter, A., *The Bloody Chamber*, London, Vintage, 1979. *La camera di sangue*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Ājzenštejn, S.M. - Pomati, S. (a cura di), *Walt Disney*, Milano, SE, 2004.
- Franci, G. - Zago, E., *La bella addormentata. Genere e metamorfosi di una fiaba*, Bari, Dedalo, 1984.
- Gancitano, M., *Malefica. Trasformare la rabbia femminile*, Roma, Tlön, 2016.
- Grimm, J. & W., "Rosaspina", Noel, D. (a cura di), *Le fiabe dei fratelli Grimm*, Logos, Modena, 2012, pp. 170-181.
- Justice, B., "Maleficent Reborn: Disney's Fairytale View Of Gender Reaches Puberty", *Social Education*, 78/4 (2014), pp. 194-198.
- Perrault, C., "La bella addormentata nel bosco", Perrault, C. - Vidale M. (a cura di), *Tutte le fiabe*, Roma, Donzelli, 2016, pp. 5-27.
- Perrault, C., "La bella addormentata nel bosco", Perrault C., *I racconti delle fate*,



trad. it. Collodi C., Rizzoli, Milano 2001.

Soriano, M., *I racconti di Perrault. Letteratura e tradizione orale*, Palermo, Sellerio, 2000.

Tenèze, M.L. - Delarue, P., *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d-outre-mer, Nouvelle édition en un seul volume*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997.

Thiolier Méjean, S., *Une belle au Bois Dormant médiévale. Frayre de Joyet Sor de Plaser. Nouvelle d'oc du XIVe siècle*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1996.

Vallino, M. - Montaruli, V., *Artemisia e le altre. Miti e riti di rinascita nella violenza di genere*, Roma, Armando, 2016.

von Franz, M.L., *Il femminile nella fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983.

Zipes, J., *La fiaba irresistibile*, Roma, Donzelli, 2012.

SITOGRAFIA

Albanese, M., "Venezia 67 – Il primo giorno", *Stanze di cinema*, 2 sett. 2010. Internet 15-01.2018. <<https://stanzedicinema.com/tag/la-belle-endormie/>>.

Faggi, M., "Venezia 67 – Orizzonti – La Belle Endormie di Catherine Breillat", *Indie eye.it*, 3 sett. 2010. Internet 15-01.2018. <<http://www.indie-eye.it/cinema/strana-illusione/venezia-67-orizzonti-la-belle-endormie-di-catherine-breillat-francia-2010.html>>.

Mascagni, F., "Life in not a fary tale, La Belle Endormie, a new movie of Catherine Breillat", *Elitism Magazine*, 31 ago. 2010. Internet 16-01.2018. <<http://www.elitismstyle.com/blogazine/life-is-not-a-fairy-tale-la-belle-endormie-a-new-movie-by-catherine-breillat>>.

Faggi, M., "La Belle Endormie di Catherine Breillat", *Indie- Eye Network*, 3 settembre 2010. Internet 15-01.2018. <<http://www.indie-eye.it/cinema/strana-illusione/venezia-67-orizzonti-la-belle-endormie-di-catherine-breillat-francia-2010.html>>.

Grosoli, M., "La Belle Endormie di Catherine Breillat", *Kinematrix.net*, 4 sett. 2010. Internet 16-01.2018. <<http://www.kinematrix.net/recensioni/bellendormie-grosoli.htm>>.

Seastrom, L. O., "Marc Davis: Style & Compromise on Sleeping Beauty", *Walt Disney Family Museum*, 4 agosto 2014. Internet 18-01.2018. <<http://waltdisney.org/blog/marc-davis-style-compromise-sleeping-beauty>>.

Vignati, R., "La belle endormie di Catherine Breillat", *Nonsolocinema.com*, 4 sett. 2010. Internet 19-01.2018. <http://www.nonsolocinema.com/La-belle-endormie-di-Catherine_20909.html>.

Tarasco, P., "Attraverso i tabù", *Loudvision.it*, 4 sett. 2010. Internet 19-01.2018. <<http://www.loudvision.it/attraverso-i-tabu>>.

Zimmer, B., "Why Maleficent is a Magnificent Villain Name", *Visual Thesaurus*, 3 giu. 2014. Internet 19-01.2018. <<http://www.visualthesaurus.com/cm/wordroutes/why-maleficent-is-a-magnificent-villain-name/>>.

FILMOGRAFIA

Barbe bleue, Regia Catherine Breillat, Soggetto Charles Perrault, Sceneggiatura Catherine Breillat, Francia, 2009.

Biancaneve (Snow White and the Seven Dwarfs), Regia David Hand, Soggetto F.lli Grimm, Sceneggiatura Dorothy Ann Blank et al., USA, 1937.

La belle endormie, Regia Catherine Breillat, Soggetto Charles Perrault, H.C. Andersen, Sceneggiatura Catherine Breillat, Francia, 2010.

La sirenetta (The Little Mermaid), Regia Ron Clements, John Musker, Soggetto Hans Christian Andersen, Sceneggiatura Ron Clements, John Musker, USA, 1989.

Maleficent, Regia Robert Stromberg, Soggetto Charles Perrault, Fratelli Grimm et al., Sceneggiatura Linda Woolverton, USA, 2014.

La bella addormentata nel bosco (Sleeping Beauty), Regia Clyde Geronimi et al., Soggetto Charles Perrault, Sceneggiatura Joe Rinaldi et al., USA, 1937.

CORPI E STORIA IN BRING UP THE BODIES DI HILARY MANTEL

BODIES AND HISTORY IN HILARY MANTEL'S BRING UP THE BODIES

Tiziana Ingravallo
Universidad de Foggia

RIASSUNTO:

Il contributo propone una interpretazione del romanzo storico di Hilary Mantel, *Bring up the Bodies*, con una particolare enfasi sulla rappresentazione del corpo che apre nuove prospettive sulla costruzione storica della soggettività femminile.

PAROLE CHIAVE:

romanzo storico, ritratto, corpo, soggettività femminile.

ABSTRACT:

This article interprets Hilary Mantel's historical novel *Bring up the Bodies* with a special emphasis on body representation that opens up a new perspective on historical construction of female subjectivity.

KEY WORD:

Historical novel, portrait, body, female subjectivity.

Bring up the Bodies, pubblicato nel 2012 e insignito del prestigioso Booker Prize, è il secondo volume di una trilogia di successo che Hilary Mantel dedica al passato tudoriano. La trilogia (di cui si attende l'ultimo capitolo, *The Mirror and the Light*), spesso identificata come la 'trilogia di Thomas Cromwell', ricostruisce i momenti fondativi dell'Inghilterra moderna. *Bring up the Bodies*, in particolare, riscrive la storia di vita di Anna Bolena, rimodulata, sin dagli inizi del Novecento, innumerevoli volte da romanzi scritti prevalentemente da donne, perché quel personaggio storico, più di altri, si impone come icona femminile dello spirito riformatore. Nel romanzo della Mantel si narra, però, il suo ultimo anno di vita. Gli eventi si riferiscono ai fatti svoltisi tra il 1535 e il 1536. In quel breve arco temporale, che nel romanzo si sviluppa simbolicamente tra la fine di una estate e l'inizio di un'altra, si compie il rovinoso destino della Bolena, dal progressivo accerchiamento politico fino alla spettacolare e inappellabile caduta.

Lo sguardo del Segretario di Stato, Thomas Cromwell, lucido osservatore dell'oscura vita di corte, cattura le ultime sequenze di vita della Bolena. La narrazione scaturisce prevalentemente dal suo pensiero e dal suo sguardo. Cromwell, primo ministro alla corte di Enrico VIII e ombra fedele del sovrano, è il *dominus* prospettico e politico, poiché gli eventi che si compiono sotto i suoi occhi sono nevralgici per la storia dell'Inghilterra. Dagli scambi dialogici che egli intrattiene con gli altri personaggi, affiorano le numerose storie private e anche quella pubblica, che si rifrange in diverse versioni della Storia. *Bring up the Bodies* è vero caleidoscopio della vita sociale, culturale, politica del Rinascimento inglese. Con voracità onnicomprensiva la voce narrante giustappone situazione e personaggi nella sincronia di un presente, allo stesso tempo vivido ed immediato.

Lo sguardo ossessivo di Cromwell trasforma le vicende narrate in una rappresentazione figurale. I protagonisti di una vicenda storica arcinota ritornano come trasmigrati nelle pagine di un romanzo storico contemporaneo per essere raccontati come presenze corporee, come personaggi-corpo. La materialità corporea ostentata sin dal titolo, infatti, pervade e ingombra lo spazio narrativo.

La metafora corporea descrive un caso paradigmatico di biopolitica in un momento cruciale per la Corona inglese. Si parte dal corpo secondo l'ideologia monarchica che fonda la legittimazione della corona sulla necessità biologica di un erede maschio.

Enrico di notte rimane sveglio, roso da molti pensieri: Anna Bolena non riesce a dargli un rampollo dopo la nascita di Elisabetta e l'Imperatore Carlo V lo detesta perché ha ripudiato sua zia Caterina d'Aragona per sposare una donna che la gente per strada definisce "a goggle-eyed whore". Inoltre, su di lui pende una bolla di scomunica per lo scisma religioso che ha portato alla nascita della Chiesa Anglicana e che gli ha consentito di sposare Anna. Ciò ha fatto di lui un nemico tra i sovrani cristiani d'Europa e per tale ragione l'ambasciatore esorta l'Imperatore Carlo V a invadere l'Inghilterra

per conquistare quella terra sacrilega in cui il Re ha divorziato e si è nominato Dio con un atto del Parlamento.

Sin dalle primissime pagine l'ossessione procreativa confina Enrico nella materialità biologica ed erotica del suo gigantesco corpo. Il timore per la discendenza dinastica ha, in realtà, caratterizzato tutto il Cinquecento inglese fino al regno della regina Vergine che nel romanzo appare come l'infanta Elisabetta. Basti ricordare i sonetti del canzoniere shakespeariano che si aprono, più che con un invito, con un vero e proprio ammonimento al giovane amico a procreare¹.

E dunque, Enrico, mentre i suoi sudditi muoiono di fame, lo troviamo all'inizio della storia, già invaghito di una fanciulla modesta e timida, Jane Seymour, dama di compagnia prima di Caterina, ora di Anna. Alla Bolena, la scaltra regina che non è riuscita a dare un erede maschio al trono d'Inghilterra, vengono ridotti progressivamente peso e autorità. È già dalla parte dei perdenti sin dalle pagine iniziali, non appena Enrico 'poggia lo sguardo' su Jane, colpito dal desiderio per lei. Una volta persi l'affetto, l'attenzione e la protezione di Enrico la battaglia è già persa. Tutto il romanzo è dedicato alle strategie per far capitolare Anna, ormai chiusa in un fato che appare prescritto.

Le regine e le donne si avvicinano in un destino storicamente noto e segnato dalla violenza legittima del sovrano secondo una dinamica politica preordinata di 'protezione' e successiva 'messa a morte'. Cromwell ha imparato dalla storia recente che le regine vanno e vengono. Tre vite, infatti, coesistono nel racconto, quelle di Caterina, Anna e Jane. Le situazioni si ripetono. Alla morte di una regina rigettata, succede l'esecuzione di un'altra. Tre donne colte in diverse fasi della vita compongono sincronicamente il racconto di una vita, come nei celebri dipinti rinascimentali raffiguranti le 'tre età'.

Un principio, infatti, di coesistenza delle anime investe lo statuto estetico e narrativo di questo romanzo storico. Il passato coesiste con il presente, i morti sembrano camminare accanto ai vivi, anche per la repentinità con cui i corpi dei dissidenti e dei traditori vengono trascinati al patibolo. Con un idioma palesemente contemporaneo che permea il pensiero e la parola degli uomini e delle donne del Cinquecento, la voce narrante nel primo capitolo rivendica un "noi", inclusivo e collettivo, come summa storica del passato, del presente e del futuro. Suggestiva è l'immagine del suolo inglese, custode di una perpetua vitalità delle ossa degli antichi, che tiene in caldo i giorni a venire:

In this part of England our forefathers the giants left their earthwork, their barrows and standing stones. We still have, every Englishman and woman, some drops of giant blood in our veins. [...] Think of the great limbs of those dead men, stirring

1 Per i sonetti d'apertura del canzoniere shakespeariano si è ormai abbandonata la definizione di 'sonetti matrimoniali' preferendo la valenza naturalistica, e insieme dinastica, di 'sonetti della procreazione'. Centrale, infatti, è la parola 'heir', chiave di volta dell'intera sequenza.

under the soil. War was their nature, and war is always keen to come again. It's not just the past you think of, as you ride these fields. It's what's latent in the soil, what's breeding; it's the day to come, the wars unfought, the injuries and deaths that, like seeds, the soil of England is keeping warm. (Mantel 2012: 9)

L'istanza del mutamento che nel romanzo incarna lo spirito di trasformazione delle prime fasi della Riforma inglese, mai declinata in termini religiosi, esplica la sua azione su una temporalità incalzante che di riflesso mostra plasticamente i suoi effetti sui corpi: 'So,' the king says to him, 'how will tomorrow be better than today?' To the supper table he explains, 'Master Cromwell cannot sleep unless he is amending something.' 'I will reform the conduct of Your Majesty's hat. And those clouds, before noon –' (Mantel, 2012: 18)

I corpi femminili, in particolare, sono sottoposti ad un principio di mutamento, meglio, di metamorfosi. L'*incipit* del romanzo si apre su un tempo simbolico di un'estate che volge al termine e che ha espletato la sua azione corrosiva in furioso smembramento di membra ("a riot of dismemberment"). È posto in primo piano un grande *topos* rinascimentale: la violenza distruttiva dell'estate operata dal sole e il carattere effimero della sua durata. L'identificazione, altrettanto rinascimentale, sole-re-Enrico è subito stabilita.

I primi righe creano un immediato effetto di straniamento. Si ha l'impressione di leggere un passo dalle *Metamorfosi* ovidiane. La diminuzione dall'umano all'animalesco riguarda il corpo femminile. Le figlie di Cromwell, la moglie e le due sorelle, morte da tempo, sembrano trasmutate in volatili, in corpi senza peso che volano sulle correnti d'aria. Sono, invece, falchi a cui Cromwell ha dato il loro nome. È il preludio di una corporeità femminile in divenire che va oltre i confini corporei dei singoli personaggi e delle singole soggettività per creare una rete simbolica di confluenze, contaminazioni e influenze tra diverse vite. Quei falchi, che fanno rivivere nei loro voli anime morte, anticipano la conclusione già nota del romanzo, la morte della donna che ha il falcone come simbolo regale. Archetipica è, dunque, la vita della Bolena. Attraverso la sua parabola si narra tutto ciò che i libri di storia hanno tralasciato di raccontare: "una storia segreta", per dirla con il titolo dell'altra trilogia storica della Mantel. La storia segreta è la storia delle donne che le vede faticosamente affrancarsi dall'unica versione possibile a cui la storia ufficiale le ha relegate.

Oltre l'inizio, altrettanto simbolica è la conclusione. Un gruppo di sole donne presiede all'ultima rappresentazione del corpo della Bolena, la scena del patibolo. Si fanno vestali degli ultimi momenti di vita della regina. L'accompagnano in corteo con un cerimoniale che sembra nascere spontaneamente e supera antagonismi e conflittualità (come quello tra Anna e Caterina d'Aragona, la concubina e la sposa legittima, o come quello tra la regina e Maria, figlia di Caterina, che rifiuta alla morte



della madre l'offerta di maternità di Anna). Richard Cromwell osserva: "It's the women who keep the poison pot stirred. They don't like man-stealers. They think Anne should be punished" (Mantel, 2012: 64). Quel corteo dà, invece, solennità e nuovo significato a quel corpo che è avvizzito fino ad un cumulo di ossa. Senza aiuto, le donne sollevano i resti fradici della regina per deporli nella bara. Intrise del suo sangue, vanno via rigide, a ranghi serrati come i soldati.

Incidentalmente e frettolosamente si riferisce di eventi e accadimenti che fanno la Storia: arrivano dispacci dalle ambasciate, emissari del re vengono inviati nei monasteri per vuotarne le casse, la Polonia è invasa, la peste attanaglia Londra, le persecuzioni religiose si acuiscono, e così via. La narrazione, invece, rallenta sui gesti sofferti e patiti, sui respiri lunghi della sofferenza. E sono i corpi femminili che incarnano una tragicità. Sono luogo di scontro tra soggettività e potere, luogo visibile della costruzione culturale dei generi.

I gesti sofferti femminili sono per lo più soffocati nei rigidi abiti sfarzosi. Sono innumerevoli quelli descritti con una infallibile precisione realistica secondo i dettami della pittura del più celebre ritrattista di corte del Rinascimento europeo al soldo di Enrico VIII, Hans Holbein, anche lui un personaggio del romanzo, noto per la spettacolare decorazione degli abiti, che rivestono e quasi annullano i corpi sotto una profusione di orpelli ornamentali. E dunque, anche nel romanzo, scintillii, colori, stoffe, sbuffi, merletti affastellano i dettagli. Il rapimento ottico enfatizza la seduzione del corpo femminile, e anche la costruzione e la rappresentazione simbolica del femminile, ma più in particolare della sposa 'legittima'. Enrico, infatti, dopo la morte delle regine, rivuole indietro gli abiti donati.

Come nella narrativa della Austen, la storia di vita delle donne inizia con il corteggiamento. Ed ecco Jane Seymour, agghindata per essere presentata dalla sua famiglia al cospetto del re, è quasi imbarazzata di fronte alla prepotente vitalità fisica del futuro marito corpulento:

He looks at Jane Seymour [...]. He knows her well from the court [...]; she is a plain young woman with a silvery pallor, a habit of silence, and a trick of looking at men as if they represent an unpleasant surprise. She is wearing pearls, and white brocade embroidered with stiff little sprigs of carnations. [...] No wonder she moves with gingerly concern, like a child who's been told not to spill something on herself. (Mantel, 2012: 13)

Per le eroine della Austen i corteggiamenti avviano un percorso di formazione emotivo ed intellettuale. La prima esperienza in giardino col re fa, invece, maturare in Jane un'amara consapevolezza. Coglie in un momento di solitudine il senso dell'inaspettata attenzione del re e del suo futuro ruolo regale. Questi i segni che legge Cromwell sul corpo di Jane quando comprende che è destinata al compito della riproduzione e che il corteggiamento è un consenso forzato: "Jane hardly seems to

breathe. No rise and fall discernible, of that flat bosom” (Mantel, 2012: 35). Le donne non sanno dissimulare. Anche questo ha notato Cromwell della regina: “Anne is not good at hiding her feelings” (Mantel 2012: 44). Riconosce in quel corpo regale i segni di un’emotività non oppressa o repressa, benché la Bolena sia abile all’occorrenza nei giochi di dissimulazione necessari per sopravvivere alla feroce vita di corte.

E perciò, i corpi delle donne, ma anche i loro abiti, sono il fulcro narrativo filtrato esclusivamente dallo sguardo maschile che tenta di interpretare ciò che sfugge al controllo, ai protocolli, alla supremazia maschile e monarchica. Infatti c’è una zona di inviolabilità del corpo. I loro ventri, osserva una voce maschile, Dio gli avrebbe dovuti creare trasparenti, risparmiando così speranza e paura, perché tutti gli stratagemmi e i provvedimenti di Stato possono essere sconfitti dal corpo di una donna. Scrutare il ventre della Bolena diventa un’ossessione di Stato. La libera scelta della maternità la coglie Cromwell anche osservando le sue giovani nipoti. Le vede sorridenti allentare i lacci dei corpetti per lasciare i pancioni ingrossare. Le forme di opposizione, dunque, si registrano nei piccoli gesti quotidiani.

E, invece, come è il corpo di chi decide dei corpi protetti e dominati? Speculare e opposto è il corpo maschile indagato nella sua peculiarità. Primo fra tutti il corpo del re, la soggettività maschile postasi come universale, ma soprattutto l’uso politico di quel corpo, invidiato dai più potenti monarchi europei. Cromwell, interprete assoluto dei mutamenti corporei dei personaggi, descrive re Enrico attenendosi alla modalità iconografica più in voga del tempo, la ritrattistica, che impone una concezione del ritratto come immagine ufficiale, simbolo di un ruolo e di una posizione sociale. La sua rappresentazione visiva e discorsiva gareggia con il celebre ritratto di Holbein in cui il re dilaga in posizione perfettamente frontale, gonfio e largo al punto da occupare tutta la superficie disponibile:

You cannot see Henry and not be amazed. Each time you see him you are struck afresh by him, as if it were the first time: a massive man, bull-necked, his hair receding, face fleshing out; blue eyes, and a small mouth that is almost coy. His height is six feet three inches, and every inch bespeaks power. His carriage, his person, are magnificent; his rages are terrifying, his vows and curses, his molten tears. [...]

The Emperor Charles, when he looks in the glass, would give a province to see the Tudor’s visage instead of his own crooked countenance, his hook nose almost touching his chin. King Francis, a beanpole, would pawn his dauphin to have shoulders like the King of England. Any qualities they have, Henry reflects them back, double the size. (Mantel 2012: 42-43)

Altre volte una provocatoria volontà di demistificazione riduce il corpo del re dall’accezione divina alla sua realtà naturale, sottrae la sovranità alla politica e al tempo stesso rivela nel re e nel suo corpo il luogo di nascita della politica stessa. Così la magnificenza si trasforma in un eccesso grottesco. Come quando Cromwell scruta



il volto del re appena rientrato dal giardino. Ha dedicato tutte le sue energie al primo corteggiamento di Lady Jane: “The king is wearing an expression he has seen before, though on beast, rather than man. He looks stunned, like a veal calf knocked on the head by the butcher” (Mantel 2012: 34). La prospettiva è materialista. Si parte dal corpo perché la politica inizia dalle passioni e dai desideri che muovono l’individuo.

Sul versante opposto, la lotta per i diritti del corpo. Viene riferito subito, sin dalle prime pagine del romanzo, che non soddisfa Anna il ritratto ufficiale di Holbein. Il suo corpo, infatti, è sempre mutevole e sfuggente, risponde a metamorfosi impreviste. Pure nei piccoli gesti si sottrae ai domini regolativi. Lo sa bene Cromwell. È bene starle dietro. La Bolena è perspicace e svelta. Persino suo padre, Tomaso Bolena, si prende le staffilate della sua lingua tagliente. Prima di diventare tutta spigoli, era una figura sinuosa. Ha sempre usato i suoi occhi corvino con buoni risultati. Un trucco che ha sedotto lo stesso re. Anna Bolena, infatti, è arrivata ai vertici e ha conquistato spazi sempre più ampi di iniziativa personale e politica, ma non può imporsi come vincitrice sugli accadimenti della Storia. Cromwell conosce la fine della sua storia. Il suo occhio veggente trasforma la stasi descrittiva del ritratto dell’affascinante regina, in una feroce profezia. I raffinati colori degli abiti tingono nella sua immaginazione le interiora di un corpo squarciato, ancora vivo:

Anne was wearing, that day, rose pink and dove grey. The colours should have had a fresh maidenly charm; but all he could think of were stretched innards, umbles and tripes, grey-pink intestines looped out of a living body; he had a second batch of recalcitrant friars to be dispatched to Tyburn, to be slit up and gralloched by the hangman. They were traitors and deserved the death, but it is a death exceeding most in cruelty. The pearls around her long neck looked to him like little beads of fat, and as she argued she would reach up and tug them; he kept his eyes on her fingertips, nails flashing like tiny knives. (Mantel, 2012: 45)

L’esortazione, “bring up the bodies”, educare i corpi a nuovi ordini simbolici del femminile, non percettibili, non riconoscibili come identità costruite socialmente, sottolinea la capacità di riuscire a trasformarsi, a potenziare anche nella quotidianità la propria singolarità e diventare, anche per un breve momento, protagonista della storia. Persino la timida Jane stupisce Cromwell. Pensava non avesse nulla da dire. Invece, Jane rompe il silenzio per portare alla luce con un breve racconto la taciuta vita delle donne. Infatti, la visione notturna di sposa che appare in sonno a Cromwell non può essere contenuta nei limiti di una cornice o di uno sguardo perché materia vegetale in divenire che cerca una sua forma e quindi una ridefinizione della soggettività femminile:

You may find a bride in the forest, old Seymour had said. When he closes his eyes she slides behind [the trees], veiled in cobwebs and splashed with dew. Her feet are bare, entwined in roots, her feather hair flies into the branches; her finger, beckoning, is a curled leaf. She points to him, as sleep overtakes him.

At the edge of his inner vision, behind his closed eyes, he senses something in the act of becoming. It will arrive with morning light; something shifting and breathing, its form disguised in a copse or grove. (Mantel 2012: 30)

Le immagini ritratte dall'occhio interiore di Cromwell vanno ben oltre la semplice distinzione tra personaggi storici e personaggi fittizi (Arias 2014: 20). Cromwell, l'eccezionale interprete, sa cogliere nelle trasformazioni dei corpi l'evoluzione della Storia. La figura, allo stesso tempo onirica e atavica, generata nella foresta primigenia è la matrice corporea, atavica e proteiforme, agghindata dei semplici ornamenti della Natura, che attende di prendere forma nel corpo di una consorte regale o di una qualsiasi donna d'Inghilterra. È principio di conservazione e mutazione che fa sì che si possa riscrivere la Storia secondo una genealogia femminile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arias R., "Exotizing the Tudors: Hilary Mantel's Re-Appropriation of the Past in *Wolf Hall* and *Bring up the Bodies*", in Rousselot E. (ed.), *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 19-36.
- Boccardi M., *The Contemporary British Historical Novel: Representation, Nation, Empire*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- Braidotti, R., *Metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- De Groot J., *Remaking History. The Past in Contemporary Historical Fictions*, London, Routledge, 2015.
- Cooper, K. and Short, E., *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
- Ives, E., *The Life and Death of Anne Boleyn*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2005.
- Jameson F., "The Historical Novel Today, or is It Still Possible", in *The Antinomies of Realism*, London, Verso, 2013, pp. 259-313.
- Johnston A.J. and Wiegandt K., *The Return of the Historical Novel? Thinking about Fiction and History After Historiographical Metafiction*, Heidelberg, Winter, 2017.
- Mantel H., *Bring up the Bodies*, London, Fourth Estate, 2012.
- Mantel H., *Holbein's Sir Thomas More*, London, Giles, 2018.
- Mantel H., "Royal Bodies", *London Review of Books*, 4 (2013), pp. 3-7.

LIONNI'S LITTLE BLUE AND LITTLE YELLOW: THE JOY OF THE ENCOUNTER

Chiara Lepri

Università Degli Studi di Roma Tre

Mireia Canals Botines

Universitat de Vic- Universitat Central de Catalunya

ABSTRACT:

Little blue and little yellow is a narration through images. In this article, the iconic language and the verbal language are analysed. As for the visual code, it discusses the illustration's task of this picture book and the verbal code with so minimalist amount of words. This verbal code offers the possibility of recognising a linear narrative structure for children's tales. On the other hand, the value of diversity is exposed, because the metaphoric image is open to different interpretations. All in all, to rediscover the concept of identity construction, taking into account that gender stereotypes are being defined at early years.

KEY WORD:

Gender stereotypes, identity construction, picture book, children's literature.

THE JOY OF THE ENCOUNTER.

When Dutch painter, writer, graphic designer and sculptor Leo Lionni first published his book *Little blue and little yellow* in New York in 1959, he surely could not have foreseen that his work would have represented an extraordinarily disruptive moment in children's literature and, specifically, in the international history of illustrated books for the youngest children. The fortuitous circumstance in which the book originated assumes the contours of the fable, as almost all literary classics for children come from a unique and exclusive meeting with the special recipients of the narration – at least those destined to strongly impress children's imagination because of their ability to genuinely arrange themselves along the children's communication tracks for their themes, style and message:

Then a miracle occurred. It happened on the day I was going to take my grandchildren, Pippo and Annie, to Greenwich [...]. They were adorable children, smart, bright and absolutely uninhibited. [...] It had not been hard to put them on a taxi nor lead them through the busy crowd at the Grand Central Station. We were early and the carriage was almost empty and, within minutes, those two little angels turned into two devilish acrobats who were leaping from one seat to the other [...] and, since more and more people were boarding the train, I realized that if I didn't think of something that would have been a horrible trip. With an automatic gesture, I opened the folder and took out a rely copy of a "Life" issue, I showed the children the cover and I tried to say something funny about the ads as I was turning the pages, until I had an idea from a page with a blue, yellow and green picture. "Alright", I said, "I'm going to tell you a story". I ripped the page and started breaking it into little pieces. The children followed excitedly the preparation. I took a blue piece of paper and ripped it into small discs. I did the same with the yellow and green pieces of paper. I put the folder on my knees to make a small table and, with a deep voice, I started "This is little blue and this is little yellow". (Lionni, 2014: 234-235. The translation from the italian book is by Chiara Lepri)

Little blue and little yellow is a simple yet revolutionary story of two coloured spots the reader can identify as two children: at the very beginning, through words and images, little blue and little yellow are introduced within their family (*traditional* family, made of a father, mother, son/daughter) doing daily routines (sitting properly in the classroom, or playing outside). Their friends are spots of several colours: red, brown, white, orange... One day little blue goes outside looking for little yellow. The two of them (being spots of colour there is no gender connotation) get together, they play and hug so tight that they become one single green spot. As they go home they can't hide the contamination: the happy encounter has deeply changed the core of the two friends, their parents themselves have a hard time identifying their little one. As in every happy ending tale, of course, the story ends on a positive note: the grown-ups understand what happened, they let themselves *contaminate* and run to



their neighbours “to bring the good news”. The message deriving from the story is that friendship between two people can change both of them and that the joy of the encounter with the other enriches both.

In the *Little blue and little yellow* book the narration through images is of an undoubted genius, meant to “speak to men’s heart for a long time coming” and to “change the way the youngest children’s books were seen and thought of, and deep down, not only for them” (Negri, 2014: 332). What are the elements of such exceptionality? There are many and on several levels. All of which concern the demolition of canonical, consolidated, univocal and compliant models.

First of all, on a formal level, the iconic language plays a leading role together with and the verbal language which accompanies each and every image with few precise words: the two codes support integrate and complete each other, in fact it would not be possible to fully understanding the entirety of the story in if one of the two was missing. This is one of main characteristics of a well thought picture book of which *Little blue and little yellow* is a paradigmatic and a radical example (Negri, 2014: 335) because of its use of the images as metaphors. As easy as it is to decode it, the use of a visual metaphor allows several interpretations, involving the ageless reader’s gaze in a fascinating adventure that feeds on new images and incisive stratified meanings.

Therefore, on a meaning level the book breaks the historic schemes of a stereotypical and melancholic children’s literature that was meant to admonish rather than to accompany the children’s growth through quality, enjoyable and meaningful readings. But there is more to it: *Little blue and little yellow* introduces the theme of self-identity that grows when meeting with diversity, as much as it is about freedom and independence, and hence of growth. It does so in an anti-conformist manner not using animals or human characters – as it always is the case with picture books so that the youngest readers can easily identify with them – but it uses spots that differ just by the colour, disrupting any reference to a gender identified bodylines and giving a different character of universality to its representation.

The latter is a very innovating element, especially thinking that as for today even in the best children’s publishing gender stereotypes are still deeply rooted and even more so it appears that in the iconographic representation there is a clear gender polarization put into effect more or less explicitly in the use of colours (pink for girls, blue for boys) in the role distinction (the mother cares for the house, the father works or reads the newspaper sitting on the couch), in biographical destinies (there are jobs for males and jobs for females), in the representation of the traditional families. It’s worth noticing, however, that thanks to artists and intellectuals such as Leo Lionni, in the North American and European context there is a strong micro publishing independent research, culturally active and very brave, that mostly publishes high

quality picture books, with an eye on the new social issues. The healthiest publishing is the one that can understand and translate this increasingly diverse and complex reality with intelligence, originality and care.

COMPARING TWO CODES.

The picture book has very complex semiotic characteristics as, to quote Marco Dallari, it uses five different codes: 1. iconic; 2. verbal; 3. graphic (both the page structure and the relation between the two codes); 4. “packaging” (materials, shape, cover, binding); 5. The mediator code and the way the book reading is performed. Not one of these codes can exist without the other, but if the quality of the book is good each and every one of these codes will express its own autonomy and relevance (Dallari, 2012: 48-49).

As for the visual code, it develops within a page, it is perceived as a whole and later in detail, according to the visual perception laws and based on the personal ability to perceive symbolic elements, make connections and associations. Therefore, to decode (or, at least, to reveal) an image, that by its very nature shows itself democratically and immediately, it's of a very significant relevance the hermeneutic contribution of the reader who – in the picture book – will integrate the verb-iconic textuality with his or her own prior knowledge, until they reach a complete understanding of the story told through an integration and interferences process, just as it happens with solely verbal texts.

The illustration's task of a picture book is not subordinate but complementary to the written word and, especially to children, it seems to hold a higher narrative role than the one of the words (Dallari, 2012: 51); furthermore, the illustrations wield sudden and long lasting charm and attraction that are destined not only to attract attention, but also to increase the visual alphabetization and to strongly impress the reader's personal imaginary.

What happens while reading *Little blue and little yellow*, then? It's worth saying that this picture book breaks the canon of the eye because it is the very first example of abstract narration for children.

Maria Nikolajeva notes that in this picture book the tension that exists between these two codes, verbal and iconic, creates numberless interactions between words and images: “The process of ‘reading’ a picture book may be represented by an hermeneutic cycle as well. Whichever we start with the verbal or the visual, it creates expectations for the other, which in turn provides new experiences and new expectations. The reader turns from verbal to visual and back again, in an ever-expanding concatenation of understanding. Each new rereading of either words or pictures creates better prerequisites for an adequate interpretation of the whole” (Nikolajeva, Scott, 2006: 2).



Leo Lionni proposes a very minimalist and abstract picture book which tries to relate to the pre-school children. It is a metaphor about friendship and innocence.

As for the structure of the tale, Lionni presents a literary tale with a linear structure. A structure which follows the main character's adventures from the beginning until the end. The reader witnesses the story through the narration and experiences how he/she overcomes trouble and changes because of it at the end (Truby, 2007). The story is the classical structure on tales: a main character that has an objective and finds consecutive difficulties to reach this objective. A very young main character that looks for his/her best friend. Conflict is a powerful element in a children's narrative structure, capable of keeping the reader's interest. The reader is more interested in the main character and a connection arises between them, to become a strong identification (Lavandier, 2003). The characters of the story are colour spots in a, most of the times, white base. Simple, and basic, with short and content sentences. As Ghosn states, "literature has the potential of nurturing emotional intelligence by providing vicarious emotional experiences that may help shape the brain circuits for empathy" (Ghosn, 1999: 4).

A very young main character that looks for his/her best friend and after finding him/her, he/she discovers something very astonishing: when they hug each other, they merge into little green, that is, when the mix blue and yellow, they become green. It is significant because the discovery comes from a very emotional moment, a climax after a process of suspense. The relevance of the text is the absence of a complete description.

The comprehension of *Little blue and little yellow* itself is linked to the interdependence of the codes: as we said, in this book words are essential; without them, most likely, the only obvious thing, on the message level, would be the encounter of the two colours, blue and yellow, whose outcome would just be a green spot that condenses and kneads the identity prerogatives of the two main characters, and as though it represents the high point of the narration, it does not give the story its completeness, even though the sequence of images clearly has textual and narrative intention features. The use of a visual metaphor, in fact, can disorientate and challenge the reader, who will be urged to do not stop at the literal meaning, but to work on the interpretation.



Fig. 1. Leo Lionni, *Little blue and little yellow*, 1959.

The interpretation, in this case, comes from the understanding of an anomaly, an inconsistency between visual and verbal text through which the expectations raised by the wording fail to be delivered from one another (Contini, 2012: 216). The child will have to keep reading the book to understand that those spots of colour with human like behaviours and emotions represent a group of children. However, as though age and role differences are easily spotted (parents, moms and dads, are longer, bigger spots that stand above, in heights, the little ones) there is no evidence of gender difference or connotation: surely, this is the most extraordinary and progressive aspect of Lionni's picture book, which neutral verbal language fully go along with the politically correct illustration. Moreover, by reading the book what can be mostly perceived are ludic and symbolic aspects, that are linked to the play on colours: yellow, light and bright colour, reminds of growth and movement; blue, the colour of murkiness and waters, it symbolizes gloom as well as stillness, contemplation (Contini, 2012: 219). We will finally read that "the blending of two primary and antonym colours creates a new colour as well as two individuals (unique and autonomous beings) when united in a friendship relation can blend their characters, ideas, projects even when these vary greatly, giving birth to new things" (Contini 2012: 220).

One of the main attributes of the book is the form of the images which is very conceptual and bases the argument on the theory of colour. Duran argues that any reader is capable of verifying "up to what point this axiom is substantiated in this book, a work that it is as brilliant in what it says about form, composition and balances in the values of its arguments" (Duran, 2007: 81). For instance, in school, pupils -colour spots- are shown "peaceful and still" in "neat rows". The reader notices it is the only place where they are ordered in a limited space. Colours in the base – black and red – show the anxiety and worries of little blue looking for his friend. There are several topics dealt in the book, among other friendship, knowledge and identity construction. The story has a variety of layers of meaning but one of them is the exploration of colour.

The illustrations the book contains make it easier the understanding of the story of the characters. Children's ability to draw in early ages is like the spots in Lionni's illustrations. This fact makes it easier for a child to empathize with the help of an adult narrator. The text is the bridge for the adult to connect with the child. The child will discover the relationship between visual and verbal languages through the illustrations. The colour spots are humanized characters, children that live at home with parents, play outside, go to school and suffer sometimes. So, sometimes, therefore, they cry. This combination of two or more colours is a very good opportunity for children to expand their experimentation and discovery of the world at this age, when they start to build symbols and tend to interpret all new elements they discover.

It has already been said that the written text is reduced to the minimum, so the storyteller experiences a volunteering extra descriptive attitude every time faces a new illustration. There is an existing interrelation between the words and the images which becomes a sign and concept unity between image and sound. This unity is learnt by the child almost automatically. This also happens in most of children's story books, where the image is more relevant than the text that dictates the story. The text can stand by itself without the aid of any extra action of the images, but the main innovation of this picture book disappears. Duran calls it "the concept of abstraction into children's literature". It may go beyond this, considering the emotions dealt in the plot, as well as the lack of gender attributions to all characters. All in all, it is a fusion between blue and yellow, image and word, masculine and feminine. Different are mixed to evolve to newer results.

Little blue is a humanized blue spot that lives enjoying a regular life. He does what a child at his/her age is supposed to do, and reacts as he/she would react. That means that *little blue* looks for solutions as a child, gets sad as a child. Little blue also develops the individual identity concept which takes part of children's process of growing up in early years. This means for the child to acknowledge that he or she is an individual with his/her own and single identity.

Lionni introduces the concept of social ability through the actions taking place between little blue and the rest of the characters in the story. Family and school are essential actors in his/her life for acquiring social abilities such as communication, behaviour, values acquisition, among others.

ON THE VALUE OF DIVERSITY.

According to Ada Fonzi & Elena Negro Sancipriano, metaphors tend to be more creative when the image associated with the metaphoric image is weaker. The metaphoric image doesn't end with the iconic element, but it is open to sensations, feelings, thought "that come together to build a dynamic and unique whole" (Fonzi & Negro Sancipriano, 1975: 34). It seems to us that *Little blue and little yellow* is open to different interpretations, because it's non-conventional and not granted. The outcome is a very precious and very topical picture book that speaks of the importance of diversity, a book that can has to be read and re-read to notice, not only its gender friendly features, but a multicultural message, or a message that speaks to the divers ability or simply it's about two individuals that become friends, each with its own prerogatives.

Gender is not defined by any of the characters in the story. Lionni leaves this category undefined in order not to disturb the rest of the actions in the story. According to Trepanier-Street & Romatowsky, at 4-5 years of age, children start developing

their models about what it means being a male or a female, their thinking and their behaviour. That is, gender stereotypes are defined. To do this, children observe masculine and feminine behaviours in relation to their roles in society, and develop them. Therefore, they achieve the appropriate attitudes to each gender (Trepanier-Street & Romatowsky, 1999: 155). Also, gender appreciates colours in a different perspective: men prefer brighter colours and women prefer softened colours. Becker adds that “gender lines continue to be drawn more strenuously and at early ages in our society... In general, men prefer brighter colors and their associated shades with black and women prefer pastel or softened colors tinted with white. Blue is a favourite for both men and women. Men’s most favorite colors are blue, green and black. Women’s most favorite colors are blue, purple and red” (Becker, 2016: 81). In Lionni’s book, the main character is *Little Blue*, which goes along Becker’s theories about gender colour preferences for both men and women.

The thought moves once again on meeting and its training value. Leo Lionni’s picture book “challenges the habitual perception, prejudices, cognitive and axiological rules, it leads us beyond identities, even though it does not deny them, and through a logic-epistemic and ethical universe resulting from the encounter, the dialogue, the *métissage*. It leads us to a new horizon of life, relations, exchange in which the rule is to stand *with* others, to agree and to build and grow common spaces (Cambi, 2006: 7).

FINAL THOUGHTS.

Telling tales is one of men’s founding activities, in its several forms (written, oral): it unravels meanings, it outlines further prospective that shed some light on oneself and the world. From early childhood, within stories men grow a fantasy made of categories and identity and behavioural references.

The sight’s scopic experience, that gives an analogic representation of the objects, prevails in the child who doesn’t yet have the tools to read the written words; the image impresses itself powerfully and quickly in the child’s mind, and it does so more than linguistic acts can.

The abstract images of *Little blue and little yellow* are supported by the verbal text and need prolonged stops, thoughtful silences before they can settle deep down. They will be, then, untangled, developed, linked to other experiences, until they can build, not only a sense set, but also a tool to emancipate from the literal sense substantiated by a personal attitude to freely ponder what is new, unfamiliar, different.

Lionni presents a literary tale with a linear structure. But, when conflict appears, colours change. Conflict keeps the reader’s interest, so the reader is more interested in the main character and a connection arises between them. Ghosn and Lavandier add a very similar and relevant characteristic in this story book: “strong identification” and



“shaping the brain circuits for empathy”. This is very well accomplished with the main character in the story. Diversity and gender are offered in the form of the images which is very conceptual and bases the book’s plot on the theory of colour. It is a bridge for the storyteller to connect with the child. Duran defines the concept of abstraction into children’s literature where there is a fusion between a very plain image and word. That is understood as a metaphor of two different characters that are mixed to evolve to newer results. Also, Lionni introduces the concept of social ability through the actions taking place between Little Blue and the rest of the characters in the story.

To conclude, gender is not defined by any of the characters in the story. Becker’s theories about gender colour preferences for both men and women meet Lionni’s colour preferences for the protagonist. It is a story that seems very simply composed but has many inner values to be worked out. The concept of identity is very positive but also friendship, care, and parental protection and family. Sizes, forms, colours and background colour change in some pages help to communicate the intensity of the story. Tolerance emerges from identity construction, as it was pointed out, gender stereotypes being defined at early years.

BIBLIOGRAPHY.

Becker, D., *Color Trends and Selection for Product Design. Every Color Sells A Story*, Elsevier, Oxford, 2016, pp. 81-83.

Cambi, F., “Prefazione”, in Cambi, F. (eads), *Incontro e dialogo. Prospettive della pedagogia interculturale*, Carocci, Roma, 2006, pp. 7-10.

Contini, A., “Metafore visive”, in Cardarello, R. & Contini, A. (eads), *Parole immagini metafore. Per una didattica della comprensione*, Edizioni Junior, Parma, 2012, pp. 193-220.

Dallari, M., *Testi in testa. Parole e immagini per educare conoscenze e competenze narrative*, Trento, Erickson, 2012.

Duran, T., “Pequeño azul y pequeño amarillo”, *Bloc revista internacional arte y literatura infantil*, 0 (2004), pp.80-81.

Fonzi, A. & Negro Sancipriano, E., *La magia delle parole: alla scoperta della metafora*, Einaudi, Torino, 1975.

Ghosn, I., “Emotional Intelligence Through Literature”, *Paper presented at the annual meeting of the Teachers of English to Speakers of Other Languages*, New York, 1999, pp. 4-6.

Khouw, Natalia, “Gender Differences. The Meaning of Color for Gender”. Editor J.L. Morton. Internet. 23-01-18.

<<https://www.colormatters.com/color-symbolism/gender-differences>>

- Lavandier, Y., *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: Cine, teatro, ópera, radio, televisión, comic*, SA Eiunsa, Ediciones internacionales universitarias, Pamplona, 2003.
- Lionni, L., *Little blue and little yellow*, Alfred A. Knopf, New York, 2009.
- Lionni, L., *Tra i miei mondi. Un'autobiografia*, Donzelli, Roma, 2014, it. trad. of Lionni, L., *Between Worlds. The Autobiography of Leo Lionni*, Alfred A. Knopf, New York, 1997.
- Negri, M., "Invenzione e responsabilità: l'universo narrativo di Leo Lionni", in Lionni, L., *Tra i miei mondi. Un'autobiografia*, Donzelli, Roma, 2014, pp. 323-345.
- Nikolajeva, M. & Scott, C., *How Picturebooks work*, Routledge, New York-London, 2006.
- Trepanier-Street, M. & Romatowsky, J., "The Influence of Children's Literature on Gender Role Perceptions: A Reexamination", *Early Childhood Educational Journal*, 26 (1999), pp. 155-159.
- Truby, J., *The anatomy of Story: 22 steps to becoming a master storyteller*, Faber and Faber, New York, 2007.