

REVISTA INTERNACIONAL
de Culturas & Literaturas





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. María Burguillos Capel (Universidad de Sevilla)
Dra. Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca)

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
MAQUETACIÓN
Natalia Muñoz Maya

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL EXTERNO

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



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 "Mujeres en la vida pública"

This issue is titled "Women in public life"

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>"Tolerancia cero", un experimento—spectáculo gestado por Juana Escabias</i>	7
Juana Escabias	
<i>Leyenda de Santa Catalina de Alejandría en dulce sueño. Construcción de la nueva mujer</i>	11
Argelia García Saldívar	
<i>Cuatro actitudes masculinas ante la escritura de las mexicanas en el siglo XIX</i>	20
Lilia Granillo Vázquez	
<i>El lenguaje poético como arma defensiva: la mujer como mercancía en la obra de Arístides Vargas</i>	42
Elena Guichot Muñoz	
<i>Las matronas romanas ante la vida pública</i>	49
Aurora López López	
<i>"La causa de la femme" y los derechos políticos de las mujeres durante el trienio jacobino italiano</i>	61
Milagro Martín Clavijo	
<i>Pardo Bazán, polemista ilustrada. La realidad de la ficción en "el indulto" y "viernes santo"</i>	73
María Elena Ojea Fernández	
<i>"La buena ciudadana de la corona" los caminos paradójicos de Catalina de Erauso, "La monja alférez"</i>	83
Joanna Partyka	
<i>Las vestales ante los poderes públicos romanos</i>	90
Andrés Pociña Pérez	

Mujer y poder: reinas, condensas, aristócratas e indómitas guerreras **115**

María Reyes Ferrer

María Martins, la única surrealista de Brasil **128**

Lilian Ribeiro

La mujer negra periférica en la literatura brasileña contemporánea **142**

Lucía Tennina

Poesía femenina sobre palestina **153**

Clara María Thomas De Antonio

Hitos para un itinerario: los nombres de lugar en la peregrinatio egeriae **168**

Mercedes Tomo Ortiz

Mujer y mercado laboral en Marruecos y España; algunas estadísticas para la reflexión **182**

Olga Torres Díaz

Les gouvernantes-philosophes. La femme entre famille et état dans la république de Platon et dans l'hyper-translation de Badiou **190**

Lorena Grigoletto

Aux antipodes de la littérature antiputtanesca **200**

Fabien Coletti

La figura della donna negli scritti di Angelica Palli Bartolommei e la sua influenza in Grecia **222**

Ada Boubara

"I am disappearing / into the uncertain light" la parola come strumento di cittadinanza e autodefinizione **246**

Maria Micaela Coppola

Nazionalità coloniale, alterità ingena. La ricostruzione identitaria nella letteratura autobiografica australiana delle donne **262**

Francesca Di Blasio

Laura Nuda: un intenso ritratto femminile nel cinema italiano degli anni sessanta **270**

Federica Lamera

La rappresentazione della volontaria nella guerra civile spagnola attraverso gli organi di controllo fascista **282**

Arianna Fiore

Dalla tela alla scena. Analisi drammaturgica di Sherazade va in occidente di Patrizia Monaco **293**

Roberto Trovato

Il messaggio "femminista" di Mitiò Sakellariu **303**

Ioannis Dimitros Tsolkas

“TOLERANCIA CERO”, UN EXPERIMENTO-ESPECTÁCULO GESTADO POR JUANA ESCABIAS

“TOLERANCIA CERO” A PERFORMANCE-EXPERIMENT ORGANIZED BY
JUANA ESCABIAS

Juana Escabias
Dramaturga y directora de escena



El 25 de noviembre del pasado año, coincidiendo con el Día Internacional de la Erradicación de la Violencia contra las Mujeres (decretado por la ONU décadas atrás) en el Teatro La Jaramilla, de Coslada (Madrid-ESPAÑA) se exhibió públicamente un original espectáculo teatral. Su título era "Tolerancia Cero", en alusión a la necesaria movilización de la sociedad española para erradicar la violencia de género entre las parejas. No era un espectáculo teatral "al uso", sino un experimento en toda regla organizado por la dramaturga y directora de escena Juana Escabias, asistida por la actriz y también directora de escena Adriana González Borgas. El elenco actoral no estuvo formado por actrices profesionales, sino por mujeres que luchan contra la lacra de los malos tratos (incluidas algunas de las víctimas de esa lacra social).

La motivación del espectáculo se encontraba en las alarmantes cifras de asesinatos de mujeres a manos de sus parejas que vienen registrándose en España desde hace unas décadas (entre sesenta y setenta al año). Sus promotores fueron los responsables del CIDAM (Centro de Información, Documentación y Asesoramiento a la Mujer), concretamente su directora, Teresa Zurita. Desde hace años, el CIDAM sirve como centro de referencia para la lucha contra la violencia ejercida contra las mujeres. Este centro se encuentra en Coslada, población del cinturón industrial de Madrid muy cercana al aeropuerto de Bajas y cuya población se dedica fundamentalmente al sector servicios. En Coslada, muy castigada por el desempleo, el CIDAM atiende a las mujeres que sufren emergencias relacionadas con la violencia de género a través de equipos médicos, psicológicos, jurídicos y sociales. Al mismo tiempo realiza una tarea de prevención, ofreciendo a las mujeres de la localidad numerosos talleres a los que pueden asistir de forma gratuita. Las clases son de una gran diversidad: orientación para el empleo, informática, actividades físicas y culturales, etc... En todas ellas, el género se imparte como enseñanza transversal, para concienciar a las mujeres acerca de sus derechos, posibilidades de crecimiento personal y autorealización, y como marco para el aprendizaje de fórmulas de convivencia en igualdad que permitan a las mujeres la adquisición de una mayor proyección pública y social en contraposición a la tendencia social y cultural de mantenerlas enclaustradas en sus casas.

Uno de los talleres impartidos en el CIDAM desde hace años se denomina "Creación en femenino". Dentro de él, un grupo de treinta mujeres de entre treinta y sesenta y cinco años (guiadas por un monitor) escribían ficción (relatos y poesía fundamentalmente), como herramienta terapéutica para luchar contra la violencia de género. Teresa Zurita, la ya mencionada directora del CIDAM, le lanzó una propuesta a Juana Escabias, utilizar a aquel grupo de mujeres para montar un espectáculo teatral en el que se trabajaría durante todo un curso, y finalmente se exhibiría públicamente en un teatro. Así empezó a gestarse "el experimento".

El primer paso fue hablar con las alumnas y lanzarles la propuesta, que todas aceptaron encantadas. Algunas manifestaron su temor a actuar frente a un público formado por extraños (la entrada al teatro sería libre y gratuita), pero esa reticencias de los primeros días pronto acabaron venciendo. El segundo paso fue implicar en el proyecto a la actriz y directora escénica Adriana González-Borgas, cuya misión sería adiestrar escénicamente a las improvisadas actrices, haciendo cargo de impartir semanalmente clases de voz-dicción-proyección-articulación, expresión corporal y movimiento escénico, interpretación, etc... El tercer paso fue la creación de la propuesta textual que articularía el espectáculo, un guion temático del que se ocupó Juana Escabias. Se reunió a las alumnas y se compartió con ellas la propuesta.

La propuesta, a groso modo, fue la siguiente: se eligió a una de ellas que haría el papel de mujer maltratada, de víctima. Para el resto se estableció que cada una de ellas interpretaría un personaje actante que interviniera de modo profesional-casual-social en el proceso de los malos tratos hacia la mujer. El abanico de posibilidades era grande, podían ser familiares de una víctima (madre, padre, hermana, suegro, suegro, hija, hijo, cuñados, cuñadas...), vecinos o compañeros de trabajo, médicos ante los que se presentara una víctima, policías ante quienes alguna mujer interpusiera una denuncia, jueces y abogados encargados de la defensa o la acusación, periodistas encargados de dar eco a esos incidentes, etc, etc, etc. Cuando todas tuvieron su papel y el abanico de posibilidades estaba cubierto se les pidió que comenzaran a escribir su propio papel. La premisa fue que la obra estaría dividida en dos grandes bloques, antes de y después de. En la primera parte (antes de), cada uno de los actantes debía presenciar cómo se maltrataba a la víctima, y todos ellos (por acción u omisión) participarían en el maltrato, negando ayuda a la víctima y aislándola hasta que ella muriera. En la segunda parte, la ficción volvía atrás, a la víctima se le daba una segunda oportunidad, y cada uno de los actantes volvía a representar su papel, pero en esta ocasión eran familiares o vecinos solidarios, médicos que ayudaban a la víctima, jueces o abogados que la ponían a salvo. De ese modo, a través de todo un mecanismo de simbolismo escénico, la víctima "resucitaba", regresaba a la vida gracias a la ayuda y apoyo de todo el elenco actoral.

Desde el primer momento surgieron protestas porque las alumnas se negaron "a hacer de malas" y a perjudicar a una mujer maltratada ni siquiera en la ficción. Hubo que emplearse a fondo para convencerlas de que para denunciar la situación y mostrársela al público, era más efectivo tratarla con la crudeza que ella misma se manifiesta en la realidad. Superado ese rechazo lo demás fue trabajo duro, escritura y reescritura de textos, acomodación de papeles y adecuación del material literario a una forma dramática. Se diseñó el espectáculo (escenografía, luces, sonido, etc) y comenzaron los ensayos. Imprescindible que cada una memorice su papel. A esas alturas ya se contaba con un alumno voluntario, vinculado al propio CIDAM, que

se ofreció a realizar el personaje de maltratador. En varias ocasiones, en las clases-ensayos, alguna de las mujeres rompía a llorar, recordando los malos tratos padecidos en su persona en el pasado.

La exhibición del espectáculo fue una extraordinaria terapia de aprendizaje para las mujeres, y una auténtica catarsis colectiva para el público asistente. Sentados en el graderío se encontraban nuevas víctimas de la violencia de género que en el debate organizado tras el espectáculo se atrevían a hablar sin vergüenza ni reparos, hijos e hijas de las víctimas, policías especializados en maltrato y otros profesionales relacionados con esa lacra que expresaron ante todos sus emociones y opiniones sobre el mismo. Se puso de manifiesto que el teatro es una extraordinaria escuela de ciudadanía que a través de la mostración de comportamientos y modelos ejemplarizantes.

LEYENDA DE SANTA CATALINA DE ALEJANDRIA EN DULCE DUEÑO: CONSTRUCCION DE LA NUEVA MUJER

SANTA CATALINA DE ALEJANDRIA'S LEGEND IN DULCE DUEÑO: THE CONSTRUCTION OF THE NEW WOMAN

Argelia García Saldívar
Purdue University

RESUMEN:

Mediante una relectura de la leyenda de Santa Catalina de Alejandría, Emilia Pardo Bazán se apropia de la filosofía de Nietzsche; en Dulce dueño crea una nueva mujer capaz de superar los controles patriarcales. Con la incorporación de la mujer intelectual a la sociedad, la autora participa en el movimiento regeneracionista que busca resolver los problemas de la España de fin de siglo.

PALABRAS CLAVES:

Feminismo, Regeneracionismo, Novela Modernista, Santa Catalina de Alejandría.

ABSTRACT:

Through the reading of the legend of St. Catherine of Alexandria, Emilia Pardo Bazán makes an appropriation of Nietzsche's philosophies. Her novel Dulce Dueño creates a new woman that shines beyond patriarchal controls. The author participates with the Regenerationism movement by incorporating intellectual women as active agents of the society. This movement looked for solutions to the problems that faced Spain at the end of 19th Century.

KEY WORD:

Feminism, Regenerationism, Modernist Novel, St. Catherine of Alexandria.



Constantemente el arte medieval es retomado por la literatura moderna: algunas veces el heroísmo de las leyendas épicas es inspiración hacia movimientos nacionalistas¹; otras, el misticismo es un escape a la realidad cotidiana. Si bien, en sus inicios el arte modernista intentó ser un movimiento acrítico², esta postura cambia con el tiempo.

Tanto en Hispanoamérica como en España, la literatura modernista utilizó valores medievales como elementos de la composición de las artes visuales, creando un arte nuevo y de retrospección. La crítica americanista de Arqueles Vela conceptualiza esta idea de la siguiente manera: “la confluencia del espíritu moderno del mundo antiguo y del espíritu antiguo del mundo moderno” (Vela 7-20). Pero esta mezcla de estilos no significa la reproducción exacta de modelos del pasado, sino su innovación. Por ejemplo, la generación de los regeneracionistas combinó elementos del arte medieval y renacentista con nuevas filosofías³.

Emilia Pardo Bazán, sin ser identificada con el grupo de los regeneracionistas, también participó en el análisis de España. Ella recalcó la falta de espacios para la mujer moderna como parte del problema de la nación y, de una manera consistente, cuestionó las estructuras patriarcales en toda su obra. Tenemos que en novelas anteriores a 1900 Pardo Bazán exhibió el fracaso del ángel del hogar como un proyecto sustentable de vida. En el imaginario de la novela naturalista, la mujer siempre tendrá un destino fallido; aunque actué conforme a los límites establecidos por el patriarcado, hay un espacio reducido y controlado autodestructivo, como el personaje de Nucha en *Los pazos de Ulloa*. En su crítica se plantea la educación femenina como parte los obstáculos que impiden el progreso de la nación. Recordemos que nuestra autora sufrió en carne propia el rechazo de la Real Academia Española⁴.

En este trabajo intento revisar la autoconstrucción del sujeto femenino dentro de la novela *Dulce dueño* (1911); esto es, a partir de una re-lectura de la historia de Santa Catalina de Alejandría. Dicha leyenda sirve como leitmotiv para cuestionar una costumbre y proponer un nuevo modelo de conducta. Emilia Pardo Bazán defamiliariza el rol de obediencia de la mujer mística y le atribuye valores intelectuales. Recordemos que la capacidad intelectual de la mujer se encontró en el centro del debate feminista en el mundo hispánico durante el siglo XIX. Las teorías científicas negaban el desarrollo intelectual femenino, basándose en la evidencia craneal. Por ejemplo, Charles Darwin

1 Véase la tesis doctoral, *La Edad Media y su presencia en la literatura, el arte y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890* (2000), de Rebeca Sanmartín Bastida.

2 La primera generación modernista clamaba por un arte libre de la carga política, pero después se transforma en un arte comprometido. Véase *El Modernismo: su filosofía, su estética, su técnica*, de Arqueles Vela.

3 Los regeneracionistas se inscriben dentro de La Generación del 98, pero alguna crítica rechazan tal definición, por tal motivo utilizo regeneracionistas para tratar a España como problema bajo la influencia de Nietzsche.

4 Véase “La cuestión académica”, en *Nuevo Teatro Crítico*.

colocó a la mujer dentro de los grados más bajos de la escala evolutiva, y recomendó que ella no debiera desarrollar su intelecto porque esto entraba en conflicto con la función reproductiva. Por su parte, el respetado craneólogo alemán, Carl Vogt, estableció que el cráneo femenino, por ser más pequeño que el del hombre, estaba en una fase primitiva del proceso de evolución y, por ello, catalogó a la mujer como una subespecie del género humano. Siguiendo esta línea, el filósofo alemán Arthur Schopenhauer opinó que la mujer estaba al mismo nivel del salvaje debido a su lento desarrollo evolutivo, por lo tanto sería una niña para siempre⁵.

Pardo Bazán intenta romper estos estereotipos destacando la capacidad intelectual en la mujer. Para esto, se apropia del concepto de Nietzsche del “Super Hombre” y lo transforma en el de la nueva mujer (o *Super Girl*). Aquí se toma un modelo femenino autorizado por el patriarcado para legalizar el discurso de la mujer moderna, aunque se trate de una querrela que han venido repitiendo distintas escritoras a lo largo de la historia⁶. Tradicionalmente, la mujer ha tenido que justificarse por usurpar las labores intelectuales tradicionalmente masculinas o por entrar en géneros literarios ajenos, como el de la política, por ejemplo.

Un cambio notorio entre la Edad Media y la Edad Moderna es la participación de las mujeres en la esfera pública y su libertad para comprometerse hacia las causas sociales. Otro cambio es el medio de transmisión discursiva. Durante la Edad se utilizó el arte como medio discursivo. El arte religioso tenía un valor propagandístico que manejaba códigos visuales y este tipo de lenguaje llegaba a todos los extractos sociales y condición civil. A diferencia del texto que era solo para los eruditos.

Sonia Caballero Escamilla, en un artículo sobre la escultura gótica del convento de Santo Tomás de Ávila, explica el papel didáctico de las esculturas monumentales en fachadas de las iglesias y conventos. Estas cumplían una función muy similar a la de los dramas litúrgicos (Caballero Escamilla 2007: 398). El vestido también pudo incluirse como parte de ese lenguaje visual, porque comunicaba datos específicos de las personas, como la clase social, el estado civil o religioso, el rango o profesión, pero sin necesidad de usar comunicación verbal.

Con la llegada de la imprenta, el discurso se transmite de forma textual, y al aparecer la prensa periódica, el texto se convierte en herramienta de comunicación masiva. Solo que el texto está al servicio del aparato de poder y transmite solo el discurso dominante⁷. Pero gracias a esta herramienta, las mujeres pudieron representar a las

5 Véase *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* de Dijkstra, Bram.

6 En las Américas de Fin de siglo también persiste este discurso, véase *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin de siècle* de Elaine Showalter donde se explica el imaginario de la nueva mujer.

7 Véase, *Text, Facts and Femininity*, de Dorothy E Smith.

minorías en su escritura. Durante el siglo XIX, el consumo literario se hizo muy popular y las comunidades letradas femeninas alcanzaron gran proyección internacional y, por lo tanto, se fortalecen los imaginarios femeninos que son escritos de mujeres escritoras para mujeres convencionales.

En los imaginarios del romanticismo S. Gilbert y S Gubar nos hablan del trasfondo de la subjetividad femenina. Tal como Gertrudis Gomes de Avellaneda que, en su novela *Sab* (1841), usa el amor imposible entre un esclavo y su ama para tocar el tema de la esclavitud. En esta novela se equipara la condición femenina inferior a la de los esclavos, porque ellas nunca podrán liberar sus sentimientos, ni expresar sus propias ideas. También en tierras americanas encontramos a Clorinda Matto de Turner, quien bajo una estética realista, escribió sobre la explotación indígena en el Perú. Su novela *Aves sin nido* (1889) promueve un gobierno liberal y presenta un modelo femenino bastante independiente, pero sin romper totalmente con el patriarcado. La escritura transgresora de Pardo Bazán se convierte en un modelo fuerte para las Américas en la época modernista, pero como no suelen asociarse figuras femeninas dentro de la novelística modernista, suele ubicárseles dentro de la categoría de Escritoras de Fin de siglo. Por este motivo, es necesario estudiar más ampliamente el prototipo de la mujer moderna que se propone en *Dulce Dueño*.

Al analizar las virtudes que personificó Santa Catalina de Alejandría, vemos una gran inteligencia que vence al racionalismo pagano. De este modo, la santa fue un símbolo propagador del cristianismo en Europa. Es posible que esta leyenda se base en Hipatia de Alejandría, quien vivió entre 370 -415 DC. La manera en que murió la filósofa y matemática egipcia muestra gran semejanza con el martirio de Santa Catalina. Aunque la evidencia histórica no ha podido probar la autenticidad de esta santa y la Iglesia Católica la haya removido de su calendario litúrgico desde el año 1969 (Walsh, 2007: 4), su culto ha permanecido vivo en el arte y en la cultura popular de Europa occidental.

La historiadora Christine Walsh explica que se trata de una “construcción alegórica”, práctica común en la Edad Media para personificar valores específicos⁸. Se habla de una construcción porque muchos detalles de su vida se agregaron a la historia original, a medida que crecía el interés por la experiencia mística. La leyenda surge en la iglesia griega en el siglo IV, pero no existen reliquias suyas en esos años. Estas aparecen por primera vez durante el siglo X y fueron localizadas en el Sinaí (territorio dominado por

⁸ The Cult of St Katherine of Alexandria in Early Medieval Europe ha sido mi referencia principal para documentar los valores del personaje desarrollado por Pardo Bazán. El texto expone la construcción del culto cristiano de esta figura en el Imperio de Bizancio, El Sinaí, Italia, Normandía (Francia), e Inglaterra en valores femeninos. Sin embargo, el texto omite a España uno de los centros de difusión intelectual más poderosos durante el Medievo y el Renacimiento. Para cubrir este vacío, recurro a los trabajos que estudian la importancia de Santa Catarina en el Arte Español.

los cruzados), y posteriormente se localizaron otras en Normandía durante la primera mitad del siglo XI (Walsh 2007: 6-7). Una reliquia podía estar formada por fragmentos de huesos, cabellos del mártir, tela empapada de sangre, o partes de los instrumentos de tortura. José Castillo Castillo revela la importancia de poseer reliquias de santos o mártires en época medieval⁹: era la garantía de milagros, lo que daba paso al peregrinaje y fortalecimiento de la economía del monasterio o iglesia donde se guardaban.

Pero ¿es funcional la figura de Santa Catalina como prototipo de la mujer moderna? Durante la Edad Media esta figura personificó el triunfo de la verdad cristiana sobre el paganismo. En la fachada principal del monasterio de Santo Tomas de Ávila (Sede del Tribunal de la Inquisición), se distingue la figura de Santa Catalina de Alejandría representada con la rueda y la espada indicando su doble martirio; tiene un libro en una de sus manos, símbolo de su sabiduría y una corona que expresa su condición real. La santa aparece pisando la figura del emperador (símbolo del paganismo). El conjunto de todos los personajes que decoran el monasterio enfatizan la reconquista de Granada. (Caballero Escamilla, 2007: 406). En la Alta Edad Media y el Renacimiento simbolizó la rendición de la voluntad humana ante el amor divino. Durante los siglos XIV y XV la Iglesia puso especial interés en el desposorio místico con Cristo y se agregó este aspecto a la leyenda de Santa Catalina. Walsh menciona un paralelismo entre Catalina de Siena (1347-1380) y la de Alejandría, ambas tiene esta experiencia mística. Además de las dos Catalinas, podemos identificar a Santa Teresa de Jesús (1515-1582) y a Santa Rosa de Lima (1586-1617) como otras desposadas con Cristo. La representación del desposorio místico en pinturas del Renacimiento muestra un cambio en la visión de la vida en el que se abandona el tenebrismo del martirio.¹⁰

En el arte, Santa Catalina representa la percepción de la belleza, transformada por la imaginación y el intelecto. En una creación artística interviene un proceso cognitivo que asimila la experiencia de los sentidos, generando un brote espontáneo de subjetividad¹¹. En la perspectiva de Santo Tomás de Aquino, la bondad y las cualidades morales se asocian con lo divino; de ahí la importancia del arte para la Iglesia; y en la cultura popular el elemento sobrenatural y maravilloso se celebra como una expresión de color local en esta leyenda.

Por su parte, Emilia Pardo Bazán destaca valores masculinos y femeninos de esta leyenda que se integran en un perfecto equilibrio, y que sirven de guía a la mujer moderna. En *Dulce Dueño*, la evidencia histórica no es tan importante como su simbología: se mencionan belleza, inteligencia, erudición, pureza de sangre, poder

⁹ Véase el artículo “Funciones sociales del consumo: un caso extremo”, donde se estudia el valor de las reliquias más allá de su significado religioso.

¹⁰ Véase “Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría, reaparición de un lienzo de temática inedita en la obra de Zurbaran” de Odile Delenda.

¹¹ Véase Beauty And Being: Thomistic Perspectives, Jaroszyński, Piotr.

económico y prestigio social. Además de esto, la novela también destaca el sentido de la estética y sentimiento místico de la santa como las cualidades del *Super hombre*. El valor místico en *Dulce dueño* no tiene el mismo significado religioso del arte medieval, ya que en la novela se puede apreciar dos conceptos de Nietzsche, la “Muerte de Dios” y el misticismo como expresión del arte.

En *Dulce dueño* se inicia un cambio de identidad tras el cual el personaje principal escucha una lectura sobre Santa Catalina de Alejandría. Entonces Lina Mascareñas, se construye a sí misma como objeto de arte, imitando las cualidades de Santa Catalina. En este proceso de construcción se suprime el erotismo femenino y se le vincula a la función reproductiva; de esta forma, Pardo Bazán deja fuera el proyecto de maternidad. Esto contrasta con la visión de estudiosos del modernismo, como Arqueles Vela, quien identifica el elemento sensual o erótico de la poesía femenina hispanoamericana, como el elemento vital que renueva el arte.

En las descripciones sobre Lina Mascareñas se utiliza un imaginario de lujo, vinculándolo al arte “solo para minorías”. Es por eso que en el lenguaje modernista manejado por Pardo Bazán se incluyen las joyas (diamantes, perlas, esmeraldas, rubíes); figuras orientalistas, (plumas de pavo real, esencias exóticas, esclavos orientales, odalisca, sultanes, etc.); ambientes cosmopolitas (viajes y personas que viajan) y la moda es de París, (vestidos lujosos, accesorios como plumas, abanico, sombreros, zapatos, etc.). También están presentes muchas sensaciones que producen placer (descripción de sabores, colores, sonidos en el ambiente, contacto con las telas). En el sentimiento religioso hay un cambio en el concepto de la belleza, mientras que en la Edad Media el valor estético era una forma de representar la santidad; en la cultura de fin de siglo, la belleza se consigue mediante el artificio. La belleza modernista se construye para expresar la individualidad del hombre superior, que es diferente de las masas (por eso Lina no quiere mezclarse con la sociedad).

Lina Mascareñas expresa estos nuevos valores así: “El misterio de mi alma se entrevé en mi adorno y atavío... Las perlas nacerán mi tez. Los rubíes, saltando en mis orejas, prestan un reflejo ardiente a mis labios. Las gasas y los tisúes, cortados por maestra tijera, con desprecio de la utilidad, con exquisita inteligencia de lo que es el cuerpo femenino...” (Pardo Bazán, 1911: 130).

Pero también encuentra superioridad en su razonamiento (valores apolíneos que se oponen al placer dionisiaco): “Toda yo quiero ser lo quintaesenciado, lo superior, porque superior me siento, no en cosa tan baladí como el corte de una boca o las rosas de unas mejillas -sino en mi íntima voluntad de elevarme, de divinizarme si cupiese.” (Pardo Bazán, 1911: 131).

La sensibilidad femenina es otro rechazo que Emilia Pardo Bazán introduce en esta construcción de la mujer moderna; por eso, su personaje reniega de toda subjetividad. “Y encuentro singular placer en reconocerme incapaz de sentimentalismos previstos y escénicos” (Pardo Bazán, 1911: 147). La mirada de otros personajes masculinos en la novela también reconoce una superioridad intelectual en Lina, “Tú eres una joya, un tesoro, y debes emplearte en algo grande y elevadísimo” (Pardo Bazán, 1911: 155), “En ti hay algo que te hace superior al vulgo de las mujeres.” (Pardo Bazán, 1911: 157).

De los tres pretendientes de Lina, el primero representa lo utópico del liberalismo revolucionario, porque una vez que se instala en el poder, pacta con los valores burgueses y abandona el aspecto subversivo. El segundo representa la pasión carnal y lo exótico. Pardo Bazán representa al español con herencia mora. Por último, aparece el candidato de las élites ilustradas. Y todos estos pretendientes reconocen que la superioridad de Lina Mascareñas está basada en su razonamiento. Esta nueva mujer se apropia de los valores apolíneos que estaban relacionados con lo masculino. Sin embargo, Nietzsche también identificó la voluntad creadora dentro de los valores dionisiacos, y Lina exhibe ese valor.

El Creacionismo es una vertiente del modernismo hispanoamericano, donde el poeta se eleva al nivel de Dios. Lina exhibe su voluntad creadora con la cual anhela crear el amor, pero no lo busca en la “experiencia vital” de la sexualidad: “Para mí ha de aparecer el amor cortado a mi medida, el dueño extraordinario, superior a la turba que va a asediarme” (Pardo Bazán, 1911: 131), “un amor que yo crease y que ninguno supiese; un amor blanco y dorado como la flor misma... ¿Y hacia quién?” (Pardo Bazán, 1911: 149-150). Sin embargo, existe la conciencia de búsqueda meramente ideal, porque ella no quiere a un ser con todas las imperfecciones y limitaciones de lo humano. Ella busca al Ser Superior para alejarse de la experiencia terrena: “mi caso no es el frecuente de la mujer que repugna el matrimonio porque repugna la sujeción. Hay algo más... El temor de unirme a un inferior...” (Pardo Bazán, 1911: 179).

En un viaje a Suiza, Lina se compromete con Agustín (el representante de las élites), pero éste le muestra su debilidad y su miedo; y termina ahogándose en el lago Lemán. Entonces, el poder patriarcal, representado por la Iglesia y la familia, acusa a Lina de provocar la muerte de su prometido. Ella imita el martirio de Santa Catalina, y para expiar sus pecados Lina se va a cuidar a una ciega y a su nieta. La experiencia del sufrimiento le confrontan con la realidad, entonces abandona el lenguaje visual. Como Lina no sigue el camino convencional de las mujeres, la encerrarán en un manicomio y la despojarán de su fortuna. La novela termina con un mensaje optimista a pesar del fracaso emancipatorio: Lina comienza a escribir su autobiografía y promete liberarse. La escritura se convierte en una experiencia liberadora porque el texto es el vehículo

para transmitir su discurso personal y dejar un modelo a las demás mujeres. Se apropia de roles masculinos y transgrede espacios físicos y espirituales.

La crítica feminista ha propuesto diversos modelos para confrontar al patriarcado y generalmente van dirigidos a las mujeres intelectuales porque tienen el poder de cuestionar. Un texto importante en Europa de la primera generación de feministas es el Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929). Este texto propone a la escritora obtener la independencia económica y la conquista de su espacio propio (aunque la crítica moderna lo rechace para evitar la confrontación directa). En *Dulce dueño* vemos que cuando Lina tenía su propio dinero, podía construirse a sí misma con los parámetros que ella deseaba, pero cuando lo perdió todo, tuvo que sujetarse a las reglas del patriarcado.

En generaciones posteriores también del feminismo europeo, Lucy Irigaray confronta la perspectiva fálica bajo la cual se ha evaluado a la mujer, y propone una nueva lectura de los textos clásicos hecha por mujeres¹², ya que en ellos se basan todas las teorías que declaran la inferioridad de la mujer. Finalmente, previene a la escritora para que no renuncie a su propia subjetividad, tal como lo hizo Emilia Pardo Bazán con su personaje.

Precisamente, en *Dulce dueño* se hace una nueva lectura a la leyenda de Santa Catalina de Alejandría, logrando mostrar que las mujeres pueden integrar los valores apolíneos y dionisíacos, para dar paso a un ser humano más completo. Pardo Bazán pide transformar los roles de género y apertura a nuevos espacios al intelecto femenino en una generación que lucha por los cambios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caballero Escamilla, S., "Iconografía del prestigio: la escultura gótica monumental del convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano", *Res pública: revista de filosofía política*. 18 (2007), pp. 395-412. Internet. 20-04-11.
- Castillo Castillo, J., "Funciones sociales del consumo: un caso extremo". *Centro de Investigaciones Sociológicas*. 67 (1994), pp. 65-85. Internet. 3-03-12 <WWW.Jstor.org.>
- Delenda, O., "Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría, reaparición de un lienzo de temática inédita en la obra de Zurbarán". *Archivo Español de Arte*, Vol. 84, No. 336 (2011), pp. 379-394. Internet. 7-03-12. <WWW.CSIC.ES>
- Dijkstra, B. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, trans. Vicente Campos González. Madrid, Editorial Debate, 1994

¹² Vease "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine" en *This Sex Which Is Not One*.

- García Pradas, R., "Lo maravilloso en el ámbito de lo erótico medieval o la imagen de un amor insólito: el caso de Tristán e Isolda". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. 16. (2001), pp 47-59. Print.
- Gómez de Avellaneda, G., *Sab / por la señorita Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Internet. 14 Abr 2012.
- Hereza Lebrón, P., "Mercado del arte y procedencia de la obra artística La Santa Catalina de Alejandría de Murillo". *Goya: Revista de arte*. 331(2010), pp. 110-123.
- Irigaray, L., *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985. pp.68-85.
- Jaroszyński, P. *Beauty And Being: Thomistic Perspectives*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2011.
- Kim, Y., *El saber femenino y el sufrimiento corporal de la temprana Edad Moderna*. Córdoba, Argos. 2008.
- Matto De Turner, C., *Aves Sin Nido*. Buenos Aires: Solar, 1968.
- Mayoral, M. "De 'Insolación' a 'Dulce dueño': notas sobre el erotismo en la obra de Emilia Pardo Bazán". *Eros literario: actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en Diciembre de 1988*. Madrid: Universidad Complutense. Internet. 25 Abril. 2012. <<http://www.cervantesvirtual.com>>.
- Nietzsche, F. *Así hablaba Zaratustra: un libro para todos y para ninguno*, trad. Antonio de Villasalba. Barcelona, Imprenta de F. Badia, 1905.
- Pardo Bazan, Emilia, *Dulce Dueño*, Ed. Marina Mayoral, Madrid, Editorial Castalia, 1989.
- , *La mujer española y otros artículos feministas*. Madrid: Editora Nacional, 1976. Print.
- , "Nuevo teatro crítico de Emilia Pardo Bazán". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Internet. 23-04-2012. <<http://www.cervantesvirtual.com>>.
- Sanmartín Bastida, R., *La Edad Media y su presencia en la literatura, el arte y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890*. Madrid, Universidad Complutense, (2000).
- Sitjes Babra, J. I. Review of "El modernismo, una sensibilidad, una atmósfera. Artes plásticas". Fina Sitjes Babra. *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*. 39. 478 (1990), pp.35. Internet. 12-06-12. <<http://www.jstor.org/stable/40819608>>
- Spalding, P. E. *Santa Catalina*. Claremont, Calif., Saunders Studio Press, 1934. pp. 10-21
- Showalter, E., *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin de siècle*. New Brunswick, N.J., Rutgers UP, 1993.
- Vela, A., *El Modernismo: su filosofía, su estética, su técnica*, 2nd Ed., México, Editorial Porrúa, 1972. pp.37-48.
- Walsh, C., *The Cult of St Katherine of Alexandria in Early Medieval Europe*. Aldershot, Ashgate Publishing, 2007.
- Woolf, V., *A Room of One's Own*. San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

CUATRO ACTITUDES MASCULINAS ANTE LA ESCRITURA DE LAS MEXICANAS EN EL SIGLO XIX: USURPADORES, PRECEPTORES, SEDUCTORES Y AMIGOS-FAMILIARES

FOUR MALE ATTITUDES BEFORE THE WRITING OF MEXICAN GIRLS IN THE NINETEENTH CENTURY: USURPERS, PRECEPTORS, SEDUCERS AND FRIENDS-RELATIVES

Lilia Granillo Vásquez

RESUMEN:

En el siglo XIX se libera la voz poética femenina en Iberoamérica. Las mujeres transitan desde la escritura privada a la pública. Las poetisas del segundo romanticismo mexicano aparecen en las tertulias y en los debates sociales y políticos. La reacción masculina, patriarcal, al proceso de liberación de la escritura de mujeres, encuentra suplantadores, preceptores, seductores y amigos-parientes de las escritoras, que son predecesoras de las literatas del XX, tiempo del Boom latinoamericano.

PALABRAS CLAVES:

Literatura mexicana, estudios de género, escritoras, teoría de la recepción, patriarcado.

ABSTRACT:

Through the reading of the legend of St. Catherine of Alexandria, Emilia Pardo Bazán makes an appropriation of Nietzsche's philosophies. Her novel *Dulce Dueño* creates a new woman that shines beyond patriarchal controls. The author participates with the Regenerationism movement by incorporating intellectual women as active agents of the society. This movement looked for solutions to the problems that faced Spain at the end of 19th Century.

KEY WORD:

Mexican literature, Gender Studies, Women Writers, Reception Theory, Patriarchy.

1. De las escritoras invisibles para la historia

Haciéndole cargo de que si no fuera adicta a los insurgentes no hubiera escrito a su primo Manuel hasta nueve cartas, que es lo menos según claramente se colige de sus esquemas...¹
(Del Palacio, 2010a:122)

Para investigar la participación de las mujeres en el desarrollo de la humanidad, en la historia o la literatura, es necesaria la óptica de género; la mirada que descubre la presencia femenina y sus características y rasgos particulares: lo femenino y lo feminista. A simple vista, ni las mujeres ni lo femenino aparecen en los registros del pasado. Si buscamos mujeres en la historia, están ausentes o hicieron muy poco, siempre a favor de los hombres; en la ciencia tampoco aparecen; la historia de la filosofía de los hombres. La dominación masculina, como la llama Pierre Bordieau, marca que los hombres sean el paradigma de la humanidad. Los estudios de género llaman a esta ceguera, "la invisibilidad de las mujeres en la Historia" (Hierro, 1998: 29). Apenas en el siglo pasado, y gracias a las luchas de las mujeres por alcanzar la ciudadanía mediante el voto, la libertad política, favoreció el reconocimiento de las contribuciones a la vida, al desarrollo y a la evolución de la humanidad. En México, las mujeres logramos el reconocimiento de la ciudadanía, del "ser humanos-persona" (Hierro, 1998: 30), en 1953, luego de más de 150 años de exigirlo:

La batalla de la mujer mexicana por la igualdad jurídica y social, o sea el reconocimiento a sus derechos económicos, políticos y sociales, según consigna la historia, se da a fines del siglo XVII, durante la Colonia... (En) 1778 los cigarreros de la Ciudad de México, en su mayoría mujeres, abandonaron sus labores y en tumultuaria manifestación se dirigieron al Palacio para protestar ante el virrey por el aumento a la jornada de trabajo sin el correspondiente aumento y salario. Ante la simpatía popular que se sumó a la manifestación al paso por las calles y la energía de protesta, las autoridades prohibieron el cumplimiento de la nueva disposición de las empresas... (Zendejas, 2003: 401).

Debido a que la visión y los intereses masculinos han conformado los registros históricos, las mujeres son consideradas apéndices, accesorios, comparsas de los varones; y sus acciones infravaloradas, desvanecidas, ignoradas incluso hoy día. Para algunos, los desafíos y las adversidades que enfrentó, por ejemplo, doña Josefa Ortiz de Domínguez para apoyar la emancipación que encabezó el Cura Hidalgo, se explican por el amor a Allende, más que por sus afanes de libertad: "... cabe suponer que ella cumplió con su inolvidable papel en esta historia, no tanto por la preocupación de que la independencia se retrasara, sino por el temor justificado de que fuera hecho prisionero el hombre al que ocultamente amaba (Villalpando, 2002: 17)". La Historia llama "La Corregidora" a doña Josefa por estar casada con el corregidor de Querétaro,

¹ Palabras en el juicio inquisitorial contra Leona Vicario.

fenómeno de las identidades sociales asignadas que se identifica como “la mujer para otros”, lo que se explica dentro la categoría de madre-esposas, en la teoría de los cautiverios de las mujeres (Lagarde, 1993: 35). Nada más alejado de la realidad histórica que el móvil de apoyar al amante. Josefa era de familia morisca, más bien mulata ella, pertenecía a una casta que sufría vejaciones sin fin por parte de los peninsulares. Rebelde, insumisa, mujer fuerte, antes del taconazo aquel que la hizo pasar a la historia como frívola “revoltosa” (Orozco, 1987: 47), Josefa ya había dado muestras del gran carácter. Cuando la invasión napoleónica de 1808, “ella ayudó a su marido a redactar la iniciativa para que en México se estableciera un gobierno con base en cortes o juntas de las municipalidades del reino (Del Palacio, 2010b: 49). En México –como en Francia en 1789 o en España, en 1808– las mujeres que participaron en las guerras de independencia de 1810 y los años siguientes, lucharon (fuera con la pluma o con la espada o con recursos propios), con la firme convicción de que debían alcanzar derechos y libertades.

Para acercarme a las cuatro actitudes masculinas ante la escritura de mujeres, hablemos de los seductores, los que suponen que el móvil de la existencia femenina es el amor a los hombres. Quienes ejercen la seducción gustan de inducir o persuadir a otras para que modifiquen pensamiento o comportamiento y se ajusten a los fines que convengan al seductor. La historia quiere hacernos creer que, por ejemplo, las mujeres de la independencia seguían a sus hombres sin que verdaderamente les interesara la causa. Devalúan el papel central de Leona Vicario al decir equívocamente, taimadamente que:

... se ha inmortalizado por todas esas leyendas tejidas a su alrededor, ciertas seguramente, que hablan de la entrega patriótica por la libertad. Cabe preguntarse si su desprendimiento en favor de la causa de la independencia tuvo como motivo principal apoyar al movimiento por sus convicciones políticas o más bien porque en él participaba el hombre que amaba... (Villalpando, 2002: 19)².

Leona Vicario, antes que Quintana Roo, se mostró apasionada de la libertad de su patria; y sus ideas ilustradas la llevaron a iniciativas propias. Más que convertirse en “correo” de los insurgentes por el amor de Quintana Roo, ella era vocera y defensora letrada de la causa libertaria desde antes. Fue en realidad una precursora de la emancipación de las clases oprimidas: ilustrada, culta, sensible, además de rica y hermosa fue emprendedora y hábil comerciante. Prueba de ello es su hábil defensa ante el reciente gobierno mexicano, que le valió recuperar parte de sus bienes –su herencia– que las autoridades realistas le incautaron en represalia de su decisivo apoyo a la causa que triunfó. Nada más lejos del temple de esta mujer que pensar en ella

² Cabe notar la contradicción en la frase “leyendas... ciertas”. El historiador padece Genderblindness”, así se llama en inglés la carencia de disposición intelectual para considerar a las mujeres como personas libres, de acciones y acciones propias.

como la descocada aventurera, la “revoltosa” (Balestra 63), que dio luz en una cueva por seguir a su esposo. Era mujer de carácter y con intereses propios. En su época y por jueces implacables fue categorizada como “adicta a la Independencia”, así consta en el interrogatorio del Santo Oficio a Leona Vicario, abril 22 de 1813, encarcelada en el Convento de San Miguel de Belén, según descubrió la gran historiadora de la prensa Celia del Palacio en *Leona*, novela histórica (122). Otra investigadora nos la muestra muy lejana a una “revoltosa”. En efecto, al trazar la historia de las letras femenina en el periodismo, escribe “Leona Vicario (1787-1842) heroína y considerada la primera mujer periodista, o en su defecto, la precursora del periodismo hecho por mujeres” (Hernández López, 2010: 23). ¿Por qué pensar en que fue la única? ¿Por qué negar las causas de las mujeres como obra de seres pensantes, personas activas con iniciativas valiosas en bien de toda la sociedad?

La invisibilidad se extiende al trabajo, a la salud, a la cultura, al lenguaje cotidiano y a la literatura. La utilidad de los estudios de género ha derivado en la perspectiva de género, hoy por hoy una política pública que requiere significados culturales y no únicamente significantes. Mi investigación “Historia documental de las mujeres”³ me llevó a descubrir que los libros de texto de uso corriente, los manuales de literatura mexicana escritos por mujeres en el siglo XX, (Álvarez, Millán) sólo incluían a dos escritoras como predecesoras de las narradoras y poetas que, a partir de 1930, publicaban por docenas y más. En efecto, según esos registros femeninos, sólo Sor Juana en el siglo XVII y María Enriqueta en el XIX, habían escrito en México. Además de la brecha histórica entre siglos, me inquietaba el salto entre 1650 y 1872. Mientras que en los albores de la Ilustración, desde el 1700, aquí y allá publicaban las mujeres en otros sitios, ¿cómo explicar esa escritura femenina mexicana sin antecedentes? ¿Sería cierto que no hubo pioneras, antecesoras?

¿Eran o no sus sucesoras las escritoras nacidas en la 2ª o 3ª década del XX, las bien conocidas y leídas incluso hoy día, como Pita Amor, Guadalupe Dueñas, Elena Garro, Rosario Castellanos, Amparo Dávila o Inés Arredondo, que son la media docena de escritoras que forman las *Seis niñas ahogadas en una gota de agua* (Espejo, 2009: 8); o bien, las *7 escritoras mexicanas de su puño y letra*, nacidas en las 4ª, 5ª y 6ª décadas, también escritoras consagradas, de talla internacional como Brianda Domecq, Beatriz Espejo, María Luisa Puga, María Luisa Mendoza, Ethel Krauze, Aline Petterson y Angelina Muñiz-Huberman, las *Mujeres que cuentan* (su autobiografía) (Domecq, 1998: 209)? ¿No podía escribirse una historia de las letras femeninas en el siglo XIX?

³ Proyecto registrado en el Consejo Divisional de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, # 282, cuyos resultados han recibido dos Menciones Honoríficas.

Los estudios de género, la teoría de la recepción y mi lectura de periódicos viejos y el conocimiento de otras literaturas, me impidieron aceptar esos saltos, esas brechas, esa invisibilidad. Escritoras como Angeles Mastretta, Elena Poniatowska, Rosa Nissan, leídas en el exterior, traducidas a varias lenguas, deberían tener antecedentes, provenir de un linaje, haber leído a otras mexicanas, a sus madres y abuelas, incluso bisabuelas literarias. Ciertamente, hubo escritoras en el XIX, caldo de cultivo en el proceso de profesionalización literaria en mi país.

Un recorrido por bibliotecas, hemerotecas y librerías de viejo, además de la revisión de periódicos y revistas literarias del XIX, me ayudó a recuperar un centenar de poetisas amén de una veintena de libros de versos editados en el siglo XIX. Al principio, no fue fácil encontrar las fuentes, como era de suponer, pues ni bibliógrafos ni bibliófilos –muy pocas bibliófilas– veían la escritura femenina. Lectora de grandes periódicos como *El Renacimiento*, *El Imparcial* y *El Federalista*, yo sabía que ahí publicaban mujeres. A cuentagotas si se quiere, pero en todas las publicaciones periódicas había encontrado plumas femeninas, voces femeninas, seudónimos femeninos. Además, en Europa, en Latinoamérica, tras las Revolución Francesa y los movimientos de independencia de América Latina, las mujeres participaban en las tertulias y organizaban asociaciones poéticas, junto a las Brontë, a Jane Austen, ahí estaban Carolina Coronado, Clorinda Matto, Nisia Floresta. Además de acudir a los grandes proyectos culturales, me desplazé hacia lo que la teoría de la recepción llama, los lectores profesionales, los editores. Advertí que luego de la Independencia, todos buscaban lectoras y publicaban para las mujeres, luego, en la época de Benito Juárez, muchos editores publicaban mujeres. Para el Porfiriato, ya las mexicanas estaban listas para publicarse ellas mismas, escribir y tener sus propias empresas culturales. Las románticas mexicanas no estaban en las historias literarias escritas en el XX, por la consabida invisibilidad de las mujeres en la historia. Algunos diarios decimonónicos no favorecían la difusión de la poesía femenina. Sin embargo, la mayoría de publicaciones ocasionales o marginales, diarios conservadores –católicos– o lecturas de entretenimiento, como solían llamarse, publicaban mujeres.

En casi todas las publicaciones existe rastro de que, aun cuando ni la poesía femenina ni las poetisas fueran visibles para la lectura oficial o la canonizada, críticos y escritores hablaban de ellas, escribían sobre ellas, las describían e incluso las imitaban, como en *El Liceo Mexicano* o *la Revista Nacional de Letras y Ciencias*. Con este dato recordé la práctica androcéntrica que la crítica literaria feminista reconoce como “la representación de lo femenino realizada por lo masculino” (Showalter, 694). Recuperar la poesía escrita por mujeres en el periodo comprendido entre la Independencia y la Revolución, implica reconocer la recurrencia y alternancia en los juegos de imágenes y espejos, propios de varones o usurpados a las mujeres. Implica enterarse de la exégesis y la hermenéutica,

los metalenguajes y manifiestos literarios que los escritores varones expresaron frente al signo lingüístico “poetisa” y a la práctica literaria de los referentes reales y textuales de tal signo.

Durante la investigación se hallaron cuando menos cuatro actitudes de los escritores mexicanos ante la escritura de mujeres. De ellas, tres contribuyen a la invisibilidad de las mujeres en la historia literaria, en la cultura y en las ideas de nuestra sociedad. Excede esta investigación conocer si sólo se dan en el siglo XIX:

Usurpadores: hombres escriben como si fueran mujeres, y recurren a seudónimos y ocupan espacios de mujeres. Ejemplo, Vicente Riva Palacio, suplantador de poetisas con el personaje de Rosa Espino (Schneider).

Preceptores: instructores y maestros que canonizan sobre el arte poético de las mujeres. Ejemplo, Ignacio Manuel Altamirano, el Maestro de América, cuya “Carta a una poetisa” es un manifiesto literario y marca el deber ser de las escritoras.

Seductores: hombres de letras, políticos culturales que fingen no ver la escritura femenina, aunque en realidad desean apoderarse de ella. Ejemplo, Justo Sierra, que argumenta que las mujeres no sabían ni podían escribir, y que se casó con una reconocida sonetista.

Amigos–parientes: varones admiradores de las poetisas, y cuya amistad les vale a ellas ser incluidas en sus proyectos literarios y respetada su creatividad y sus ideas (Granillo, 2010).

Un centenar de mujeres cultivaron la poesía, luego la narrativa y el ensayo en el siglo XIX, en la ciudad de México y en la provincia. Muchas de ellas lograron mantenerse con la pluma y más de una veintena publicaron fuera de México, en el resto de América y aún en Europa; unas 6 fueron traducidas a otras lenguas (Granillo, 2012). Con la perspectiva de género y la revisión de las prácticas lectoras que recomienda la teoría de la recepción, se pueden recuperar esas herencias valiosas que la ceguera de género no logra ver. Recuperar la escritura pública de las mujeres dotara a las literaturas nacionales de todo su esplendor.

2. Usurpadores

... Dedicada al difícil estudio de la poesía desde hace algún tiempo, no me había atrevido a publicar mis humildes producciones por temor de que no fueran dignas de la ilustración pública, más hoy me decido a hacerlo, aunque con temor, porque así me lo ruegan personas a quienes por gratitud estoy obligada... (Schneider, 1993: 140)⁴

⁴ Supuestas palabras de Rosa Espino, fenómeno de travestismo literario, seudónimo poético de Vicente Riva Palacio, cit por Luis Mario Schneider, 1993, p. 140.

Horizonte histórico de por medio, cabe reconocer la usurpación en el travestismo literario, fenómeno masculino de discurrir sobre lo femenino. En una plaza pública equitativa, respetuosa de las diferencias, los hombres discurrirían acerca de lo masculino y las mujeres acerca de lo femenino. Mejor aún, los seres humanos de cualquier sexo serían capaces culturalmente de discurrir acerca de los dos o más géneros. Este ideal del tercer milenio era impensable para la mayoría de los varones en el siglo XIX. La construcción masculina de la identidad nacional llamada “Bello Sexo” así lo confirma. La abundancia de la usurpación masculina del discurso femenino en forma del travestismo literario, conforma una tendencia cultural digna de ser más ampliamente estudiada.

El más famoso travestismo literario es el de Rosa Espino, una desconocida que de buenas a primeras comenzó a publicar poesías, en diciembre de 1872, en la sección “Variedades” del célebre periódico. Rosa había enviado dos apólogos, “La luz y las Flores” y “El perfume y la Oración”, con carta al diario *El Imparcial*. La recepción del público lector fue enorme. Rosa Espino, poetisa de Guadalajara, con sólo 16 años de edad, adquirió fama y sonado éxito y tras un homenaje nacional aun fue admitida en el Templo de las Letras, el Liceo Hidalgo, junto a grades escritoras como Rosa Carreto o Laureana Wright de Kleinhans. El impacto de Rosa fue favorecido por una campaña publicitaria. Simultáneamente al homenaje, periódicos capitalinos, como *La Reconstrucción*, se apresuraron a publicar de nuevo los apólogos, y para febrero siguiente, las obras de la “espiritual poetisa jalisciense” aparecían también en *La Reconstrucción*, *El Correo del Comercio* y *El Amigo de la Verdad*, de Puebla, otros más de provincia. Publicaban sus poemas, y además, *El Imparcial* mostraba especial empeño en divulgar toda noticia acerca de la niña. A diferencia de otras escritoras, la inserción de su obra iba siempre precedida por noticias como estas: “Algunos periódicos se han dignado en reproducir el apólogo, intitulado: ‘La Luz y las Flores’, que la simpática señorita *Rosa Espino* nos remitió desde Guadalajara”. O bien “Rosa Espino aparece hoy en *El Imparcial* honrado con una guirnalda de Madreselvas...”. Rosa Espino fue reconocida vertiginosamente por lectores y críticos como “la espiritual poetisa jalisciense”, y la farsa, desaparecido *El Imparcial*, fue continuada por *El Federalista*, e incluso *El Búcaro*, suplemento literario del *Correo del Comercio*. Tocó al *Federalista*, en abril de 1875, anunciar la publicación del primer –y único– tomo de poesías reunidas de Rosa, *Flores del Alma*, hoy inaccesible, seguramente perdido. El editor había sido Francisco Sosa, la imprenta, del señor Ponce de León.

De la impostura de Rosita habló Juan de Dios Peza. Tres años después de la edición del libro, encuentra ocasión de referirse a la farsa, pero sin develar el misterio, en sus *Poetas y escritores modernos mexicanos*, de 1878, se sintió obligado a incluirla. La impostura duró 13 años y aún más, perdura en este siglo y rebasó las fronteras

nacionales llegando hasta España en este siglo. Será difícil saber quiénes, conociendo la verdadera identidad, se esforzaban por ocultarla, y quiénes inocentemente creían en la niña prodigio de Jalisco, que era, en realidad el General Vicente Riva Palacio. Sus poemas gustaban mucho, como que provenían del genio masculino y se ajustaban al concepto de mujer ideal. Veamos la transmisión, por ejemplo, de “Un Recuerdo”, originalmente publicada en *El Búcaro*, en noviembre de 1873. Apareció luego, en 1875, en *Flores del Alma*. De ahí lo tomo, *La Abeja*, para su edición del 14 de agosto de 1875, pues el índice señala *Flores del alma*, antes del poema. *El Parnaso Mexicano*, en 1905 lo reproduce con otros poemas de Rosa.

Aunque Rosa Carreto y Laureana Wright también eran socias del Liceo Hidalgo, no lograron atraer la atención de los historiadores de la literatura igual que Rosita. El hecho de que un hombre escribiera como mujer y que la suplantación lograra convencer a lectoras y eruditos, precipita a la crítica literaria mexicana hacia el fenómeno literario de la escritura de género. Todavía no se realiza ese estudio. Rosa Espino y Riva Palacio ofrecen discursos *ad hoc* para advertir los rasgos distintivos de género. No se trata ya tan sólo de géneros gramaticales, sino de la definición existencial convertida en concepto antropológico y elevado a categoría de análisis por el llamado feminismo académico:

El género puede definirse como una red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian al hombre de la mujer mediante un proceso de construcción social que tiene una serie de aspectos distintivos. Es histórico; se presenta en el seno de diversas macro y microsferas... (Benería y Roldan, 1992: 24).

Por la calidad de su poesía –horizonte estético, gusto de la época–, la fama de esta niña de Guadalajara cruzó el mar y llegó a España, distinción que anhelaron muchos poetas y otras tantas poetisas. Fingir la existencia de una poetisa mexicana ratifica la calidad de usurpación de este travestismo. En el último tercio del XIX, ya existían poetisas renombradas, como Isabel Prieto, Rosa Carreto y muchas otras.

El domingo 7 de enero de 1872, apareció la *Edición Literaria* de *El Federalista*, cuyo director y redactor en jefe era Alfredo Bablot. Encabezan la página legal de “Redactores”, las “Señoras” Carmen Cortés, Pilar Moreno, Isabel Prieto de Landázuri, Gertrudis Tenorio Zavala y Rita Zetina Gutiérrez. Entre los “Señores” estaban Manuel Orozco y Berra, Manuel Payno, Francisco Pimentel, y también Vicente Riva Palacio y Francisco Sosa. La *Edición...* inaugura sus artículos de opinión con una disquisición filosófica que firma Bablot, y que se titula “Instrucción obligatoria y gratuita de la mujer”:

Instruir a la mujer es hacerla cooperar al movimiento del progreso incesante de la humanidad; es elevarla, es coadyuvar a su emancipación...// Si se hiciera obligatoria

entre nosotros la instrucción de la mujer, no habría dentro de veinte años en toda la República Mexicana un niño de ocho o diez años que no supiera leer, escribir y contar. ... Creo que en ningún país hay actualmente ley alguna que haga obligatoria la instrucción de la mujer. Esto es incomprensible en el siglo en que vivimos.// Haría honor a México el tomar la gloriosa iniciativa de esta gran mejora social que envuelve una de las cuestiones morales y políticas de más importancia para el presente y el porvenir... (Bablot, 1872: 7-8).

El mismo Alfredo Bablot, solía también “escribir como mujer entre hombres” bajo el seudónimo de “Raquel” y de “Flora” (Ruiz Castañeda Y Márquez Acevedo, 1990: 24). El 28 de enero, se firma como “Flora”, y escribe un artículo sobre la envidia y la rivalidad profesionales de Miguel Ángel que le fue inspirado a la “autora” por artículos anteriormente publicados ahí. Flora comienza su prosa “Miguel Angel, Episodios”, hablando de Bablot como si fuera otra persona: “He leído con admiración... la historia de la Academia de San Carlos trazada a grandes rasgos por Alfredo Bablot...”. Y termina con un discurso indudablemente feminista: “El carácter sombrío del célebre pintor y escultor, incompatible con el generoso corazón que en general poseen los artistas, se hizo, desde entonces, todavía más agitado, más misántropo y más insociable” (Bablot, 1872: 53). Es practica editorial recurrir a la estratagema de escribir las misivas que luego aparecerán en la sección “Cartas del editor”. Pero, ¿cómo se explica la estrategia de cambiar de sexo? ¿Será que los varones se apropian de una identidad femenina para poder expresar lo que como hombres no les está permitido? Mientras que Bablot recurre a “Flora” o a “Raquel” para expresar lo femenino, pero sin descartar a las mujeres. Bablot imita, El General usurpa.

Explica Françoise Carner, en su estudio de “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”:

En todos los casos, la anuencia masculina es necesaria para los cambios en la vida de la mujer, de su educación o de su trabajo. Hay partidarios burgueses de la mujer asalariada que defienden su posición con diversos argumentos... También existen los que piensan que con una preparación adecuada las mujeres pueden desempeñar cualquier tipo de trabajo, pero en la práctica son refutados por los hombres que temen encontrar en las mujeres competidoras desleales (Carner, 1987:107).

Incluso en el caso de que el travestismo literario fuera una ironía de lo masculino ante lo femenino, o una forma sutil de literatura prescriptiva acerca de la esencia y la conducta de las mexicanas, el análisis detallado ha de contribuir al conocimiento de las relaciones de poder entre la literatura femenina y la masculina. Si la creatividad femenina existía, el poder de publicar no estaba pues al alcance de todas las escritoras. Había una selección, una discriminación, una censura. Selección, discriminación

y censura que explicaría la desaparición de las poetisas en la historia –que no en la práctica ni en la vida– literaria del siglo XX.

3. Preceptores

¿Quiere usted cantar como mujer? Es preciso poseer el ardiente corazón de Safo, o la imaginación exaltada de santa Teresa. ¿Quiere Usted cantar como hombre?...
Ignacio Manuel Altamirano, Carta a una poetisa⁵.

En la literatura mexicana, el caso de Sor Juana Inés de la Cruz y la *Carta a Sor Filotea de la Cruz*, documenta la tradición masculina de prescribir a las mujeres, de adoctrinarlas y enseñarles el “deber ser femenino” específicamente a las escritoras. El artículo “Poetas y poetisas o Ellos y Ellas” que Niceto de Zamaçois, autor español vecindado en México, publicó en 1852 en *El ensayo literario*, publicación de Jalisco, que inauguraría, para el Romanticismo, la tradición de “Maestros de las poetisas”. Admirador de las poetisas, más que censor, Zamaçois incluye en su crítica sobre las prácticas poéticas que a diestra y siniestra se realizan deplorablemente, tanto a los hombres como a las mujeres de entonces. Así que da noticias de las escritoras, las revela y aun las pone de ejemplo a seguir para ellos:

...Muy dignas de elogio son las jóvenes que se dedican al estudio de las bellas letras. Porque dotada generalmente la mujer de sensibilidad, de virtud y de imaginación viva, puede hacer muchos bienes a la sociedad, porque el hombre siempre está dispuesto a seguir las máximas de ese sexo encantador. Pero para esto es preciso, como antes dije, que estén dotadas de instrucción y de talento; de lo contrario sólo serán unas marisabidillas insoportables.

... Y entre las poetisas modernas tenemos, en España, a la Avellaneda y a la Coronado, brillando como dos astros, gracias a su instrucción y talento, y rivalizando con los mejores poetas de nuestra época. Mención no menos honorífica merecen las poetisas que hoy se dejan ver en varios puntos de la República, honrando la literatura del país donde nacieron. ¡Guadalajara!, ese suelo encantador, cubierto por un cielo siempre limpio; ese país hospitalario y religioso, cuya grata memoria ni el tiempo ni la distancia borrarán de mi corazón; ese país donde tan buenos y verdaderos amigos he dejado, cuenta en su seno apreciables e instruidas jóvenes como la señorita Ignacita Cañedo, doña Josefa Sierra y doña Isabel A. Prieto, bajo cuyas composiciones no titubearían en poner su nombre Nicómedes Pastor Díaz y Bretón de los Herreros. (Zamaçois, 1852: 212)

Emilio Rey, hacia la mitad del siglo 1852, alienta entusiasmado en una Oda, “A las poetisas de Jalisco” a seguir escribiendo:

...En santo arrobamiento,
¡Lindas cantoras de Jalisco bella!

⁵ Recomendaciones del “Presidente de la República de las Letras”, el maestro Ignacio Manuel Altamirano, en su célebre “Carta a una poetisa”, preceptiva literaria del XIX; cit, por Rojas Otalora, 1996, 225.

Con tintes de ternura y sentimiento
 Pintad de la virtud la blanca estrella,
 Del santo amor de madre
 Con dulcísimo acento
 Cantad los blandos, celestiales goces;
 Y pintad ese afecto peregrino
 Que con sagrados nudos
 Une dos corazones delicados
 De perfidia desnudos,
 Como se unen dos flores
 De vuestras fibras rotas...

Francisco Zarco eleva a la mujer amada a la dignidad del amado. Reconoce que al poeta "sólo una mujer con alma de poeta puede amarlo". Para 1860, José María Vigil e Ireneo Paz exclaman arrobados ante el genio de Isabel Prieto, "Canta pues, tierna amiga, canta" y "Sigue cantando; pues tu voz impera...". Hay más evidencias del cortejo y la admiración que sigue a la aparición de las poetisas, del amor –a veces retórico y otras no– que despertaban las mujeres cuando escribían entre ciertos hombres. Ante Josefina Pérez, Vigil exclama "Recibe, pues, Oh Niña, este homenaje"; y Luis Calderón la consagra como "Violeta tú de un nuevo paraíso". Lorenzo Elizaga y Luis G. Ortiz también la exaltan. (Granillo).

Pero Ignacio Manuel Altamirano, "el presidente de la República de las Letras" sostiene otro tono en la "Carta..." a su poetisa. Publicada en varias partes en 1872, en la segunda época de *El Domingo, Semanario político y literario*, el Maestro refuerza en ella la intención, manifiesta en otros textos de crítica literaria, de impulsar una literatura propia, con temas y motivos mexicanos, paisajes y personajes del terruño. Con fina ironía, critica los usos y abusos de la anónima poetisa: excesiva religiosidad que raya en lo ridículo; importación de caracteres y situaciones europeas –mayormente caballescá– que en nada representan lo nacional. Altamirano le pregunta a su joven interlocutora:

¿Cómo traer a México los castillos feudales que se elevan en las rocas y se pierden en las nieblas; cómo evocar los recuerdos de hazañas que no se conocen, porque apenas se conoce su historia; cómo vestir a un "caporal" la armadura de acero bruñido, y dar a un indio vendedor de guajolotes el aspecto de un escudero? (Rojas, 1996: 226).

Para los fines de esta investigación, esta pregunta es capital: ¿quién es la poetisa, la destinataria del discurso *ad baculum*? La crítica ha considerado que estos consejos del Patriarca Altamirano son extensivos a muchos escritores, en especial los jóvenes que entonces adolecían de los señalados vicios extranjerizantes. Dice el Maestro: "cada país tiene su poesía especial, y esta poesía refleja el color local, las costumbres que le son propios".

Algunos consideran que la poetisa pudiera ser una ficción, un personaje retórico que según tal crítica, no existe ni existió más que en la mente del forjador de la literatura nacional. Así, la destinataria es una "mujer inventada", semejante a la de los filosofemas del emblemático periódico literario de la República Restaurada, *El Renacimiento* (Batiz, 1993). Si se acepta sin más que haya sido inexistente, tendríamos que admitir que esta ficción por ser mujer y escritora constituyó el pretexto para adoctrinar a todos y a todas. Pero especialmente a ellas, a quienes el Maestro se siente obligado a reconvenir. La interpretación tradicional incomoda las responsabilidades de la crítica literaria feminista y, a decir verdad de la crítica literaria. Hace falta examinar de cerca la producción de poetas y poetisas a contra luz de la "Carta...". El examen revelará mucho acerca de la evolución de la poesía en México. ¿Quiénes –ellos y ellas–, cuándo y dónde escriben lo que Altamirano juzga?

Sin duda, admitir la inexistencia de la poetisa supone avalar la idea patriarcal de que las mujeres no tenían nada que decir ni mucho menos que escribir. Un poco de imaginación y la técnica de extrapolación permiten ver que detrás de la tesis de la inexistencia de la poetisa, están la ignorancia de las poetisas de carne y hueso y el prejuicio cultural contra las escritoras del XIX. Y, me atrevería a decir, el desconocimiento de las tendencias y los temas poéticos de la época. Los jóvenes escritores recibirían y leerían el mensaje, pero al estar dirigido a una poetisa, ninguno de ellos se sentiría herido por la mordacidad de la crítica; pues la poetisa, en tanto que mujer, sería la nada para ciertas mentalidades masculinas. Puede citarse a la feminista estadounidense que dice "la mujer –para estas mentalidades– no tiene nada que decir; no existe en el mundo discursivo masculino" (Showalter, 1991, 694). En contraste, afirma el editor contemporáneo que:

... parece entenderse este texto ("Carta...") como una sutil reconvencción a los jóvenes artistas que se dejaban llevar por temáticas elaboradas hasta el cansancio y que se consideraban a menudo como propias de la producción literaria del sexo femenino (Rojas, 1996: 222).

Algo me queda muy claro, que el fenómeno que he llamado "escribir como mujer entre hombres", ha quedado plasmado en la "Carta..." de Altamirano, en preguntas retóricas que él mismo, caballerosamente, contesta: "¿Quiere Usted cantar como mujer?... ¿Quiere Usted cantar como hombre?...". Y significativamente concluye con la negación de toda posibilidad poética o intelectual con identidad femenina: "¿Quiere usted filosofar? Entonces deje usted a las mujeres y lea en el libro del mundo...". Y ello a pesar de que la propia cultura del siglo XIX obligaba a la belleza y la debilidad del sexo femenino. Se trata de una "vuelta de tuerca" sobre la noción masculina, muy mexicana, de que las escritoras debían "olvidarse de la debilidad". Persiste actualmente la tendencia cultural de que los escritores se conviertan en maestros de las escritoras. En

una conferencia internacional acerca de los problemas de las mujeres para expresarse entre los hombres⁶, Elena Poniatowska señaló recientemente a Enrique Castillo Pesado como “Maestro de las mujeres periodistas”. La también escritora Alejandra Lajous se lamentaba de la asfixia en los medios de comunicación masiva y de los manuales de estilo preparados por los hombres. “Cuando los periodistas quieren elogiarla a una, sólo se les ocurre decirte ‘¡Escribe Usted como todo un hombre!’” (Llamas, 1997). Cualquier mujer genuina recibiría con suma desconfianza este “elogio”.

4. Seductores

Sería interesante ahondar en la personalidad del seductor y estudiar por qué en el siglo XIX mexicano y en su literatura no se encuentran grandes figuras de Don Juan sino pequeños seductores sin categoría.
Françoise Carner, 1987

En 1868, la primera de las célebres “Conversaciones del domingo” de Justo Sierra, concede claramente un espacio y un destino especial a las mexicanas. Al hablar de “el Parnaso mexicano”, y luego de ponderar la influencia de la guerra sobre la creación literaria nacional –alusión directa a sus antecedentes de República Restaurada–, declara: “Un elemento hay, sin embargo, de vital necesidad para la literatura de todos los países, y que, digámoslo sin embozo, no se hace sentir entre nosotros. Dejádme llamarlo el *cariño de la mujer*. La mujer forma, en la historia de la civilización, la faz del sentimiento y de la poesía” (Sierra, 1997: 72).

Sierra dirigió la mayoría de tales “Conversaciones” a las mujeres, a quienes interpelaba llamándolas “niñas”, “queridas lectoras” o “lectoras mías”. De hecho, toda la creación de Don Justo, revela la intención firme y concentrada, en prosa o en poesía, de escribir acerca de y para las mexicanas. La mujer es, a la vez, protagonista e interlocutora de *Piedad*, *Cuentos Románticos*, *Marina*, *Playera*. Sierra se ocupó de la educación femenina y de la feminidad tanto en su *Disertación sobre el Matrimonio*, “el más antiguo de sus trabajos en prosa” (Sierra, 1977: 37), como en sus versos jocosos “¿Quién las entiende?” (1871). Y por numerosos poemitas poblados de ensoñaciones marinas, de hadas y amadas de ultratumba, pululan Cármenes, Lauras y otras Señoritas. Más aún, las mujeres constituyeron una preocupación constante, vital, en todo proyecto gubernamental en el que Sierra participara. Así, de palabra y de obra, favoreció innumerables escuelas para mujeres, jardines de niñas o aulas de artes y oficios. Como muchos otros en el Siglo XIX, el autor mostró un interés reiterado en la mujer, tópico romántico que en él, a medio camino entre el romanticismo y el modernismo, adquiere rasgos obsesivos. Por la lectura de *El ángel del porvenir* (1869),

⁶ Women in the Media, Facingobtscales... Changing, Mujeres en los medios, 7 y 8 de marzo de 1997, Hotel Camino Real, Ciudad de México. Convocatoria internacional de International Women’s Media Foundation, anfitriona nacional María Victoria Llamas.

su novela inconclusa es una piedra de toque, la “tesis” de esta novela folletinesca y llena de digresiones, propone que las mujeres serán las salvadoras de México. Percibe así el deterioro moral de la vida:

Nuestra época está enferma de la espina dorsal. Se ha encenagado en los placeres, y no morirá, porque los pueblos nunca mueren; pero necesita rejuvenecerse. La raza latina ha caído ya dos veces, las dos el cristianismo la ha levantado; tendrá aún su tercera caída y el cristianismo la levantará. El imperio fundado por César cayó bajo la lanza de los tártaros; las bombardas de Mahomet derrumbaron el imperio de Constantino. ¿quién echará abajo el imperio fundado por Bonaparte? ¿Y sabéis cómo se llama el imperio del vencedor de Austerlitz? Se llama la civilización latina. La salvación vendrá del norte...En la América española no hay ningún pueblo virgen. Allí el vicio está en la sangre... (Sierra, 1977: 198-9)

Sin embargo, Sierra nunca explicó ni desarrolló las ideas en torno a “la mujer fuerte; ella será el ángel del porvenir”. Antes bien se perdió en una telaraña interminable de personajes e intrigas fantásticas, cambios de ambiente y de episodios, donde ningún personaje femenino se acerca al arquetipo de la mujer fuerte bíblica. Explica el editor actual:

...resultado de juvenil impulso, ... en caudalosas narraciones de intriga interminables... Sin plan alguno, el joven prosista fue escribiendo episodio tras episodio. Trataba de narrar las aventuras de los miembros de una sociedad secreta, pero apenas llegó a iniciar su desarrollo en la parte publicada, probablemente la única escrita... Como en la novela insiste en el trazo de caracteres, análogos a los esbozados en escena del drama *Piedad*, el folletín inconcluso, por aquello que el autor llamó “donjuanismo satánico e infantil”, liga el drama con las crónicas y los cuentos (Sierra, 1977: 9).

En un ambiente de traiciones, muertes, infidelidades y lujuria; raptos y reencarnaciones, la “sociedad de los hermanos del crimen” realiza una empresa fantástica: el grupo de aristócratas se propone acabar con la institución matrimonial mediante la práctica del adulterio. Ningún personaje, ni masculino ni femenino, logra en los 22 capítulos publicados, alcanzar estatura angelical ni de salvación. Todas las mujeres son lascivas y proclives a la seducción. El narrador, más que escandalizarse, se deja llevar por los vaivenes de tal “donjuanismo”. De haberla concluido, Sierra con seguridad hubiera impulsado la idea de la necesaria redención de la mujer, viciosa por naturaleza; la Eva perversa y pecadora, que incita a Adán a la maldad, tópico del modernismo.

Detrás de esta “cierta obsesión por las mujeres” están implícitas ciertas actitudes persistentes todavía entre los mexicanos y en la vida literaria nacional. Por un lado, algunos escritores las consideran bellas y dignas, pero también peligrosas y malas. Por otro, si bien aparentan incorporarlas al proyecto nacionalista para que trabajen

en favor de la patria, pretenden ignorarlas como seres humanos cabales, y por eso desconocen, ignoran, o silencian su expresión poética. Tal vez exista otro aspecto en las relaciones entre escritores y escritoras, ese que se identifica con el “donjuanismo satánico e infantil”. Y ese donjuanismo bien pudiera ser una cierta seducción, un afán de cautivar y encantar la expresión poética femenina –y a las poetisas de carne y hueso–. Seducir a las poetisas acaso haya implicado su reducción al silencio, su desaparición de la historia literaria.

La obra poética de Luz Mayora es ignorada hasta la fecha. Consta que era una poetisa por un testimonio autorizado que la inserta dentro de la tradición poética femenina mexicana diciendo:

Los nombres de las Sras. Pilar Moreno, Gertrudis Tenorio Zavala y Rita Cetina Gutiérrez, son los únicos que, en este momento, acuden a mi infiel memoria; pero por ser los de tres distinguidísimas poetisas, bastan para acreditar mi dicho, y sólo siento no poseer en mi ausencia de aquel país alguna muestra de sus bellas obras con que recrear a mis lectores (De Olavarria, 1887: 94).

Es el único registro del caso de una esposa poetisa que no trascendió, precisamente por ser casada. Es decir, que siendo señorita, su expresividad poética alcanzó notoriedad y fama pero ya casada desapareció todo rastro de su poesía.

Su esposa (de Justo Sierra), mexicana, hija de un distinguido español, es una excelente profesora, una poetisa no bien revelada aún, una escritora de severo estilo, como severa y sólida es su vasta instrucción: es la Sra. Dra. Luz Mayora que, apenas entrada en la primavera de la vida, ha conquistado cuantiosa porción de gloria, promoviendo con inusitado impulso la reforma de la instrucción que debe darse al Bello Sexo, en que tan brillantemente figura... (De Olavarría, 1887: 95).

¿Habrán seducido Justo a Luz, es decir, la habrá hecho caer en un error o pecado –no escribir poesía– siendo ella nieta del gran poeta Manuel Carpio? ¿Fue Luz seducida para que abandonara las letras y se recluyera en las aulas? Entre las prácticas de escribir la historia literaria en México ¿existirá la tradición de *seducir al testigo*, en este caso a Olavarría, cuyo testimonio parece corromperse y no fructificar en el registro de la poesía de la esposa de Sierra? ¿Sería esa la reacción del enamorado, debida al encantamiento de la cautivadora, de aquella de quien se puede decir “*esa mujer me ha seducido*”?

Una cosa es cierta, la actitud de ignorar a las mexicanas como productoras poéticas está presente en Sierra, desde aquella primera “Conversación del domingo”, cuando afirmaba acusador: “La niña mexicana no ama la literatura nacional”. Este gran seductor, por lo del donjuanismo –sí consigna la existencia de poetisas nacionales– señala, antes de la afirmación de odio femenino, que ha “habido pocas, pero brillantes

poetisas”. Y menciona a Dolores Guerrero, Isabel Prieto (“acento no lujoso, pero sí más delicado que el de George Sand”), Isabel Pesado, Esther Tapia (comparable con Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado), Susana Massón, y su paisana Gertrudis Tenorio. Y sin embargo denuncia –sin sentir la necesidad de comprobar– la ignorancia en las lectoras mexicanas: “Pero preguntada a estas jóvenes (las poetisas) si han encontrado estímulo en sus amigas. Ya nos figuramos su contestación”.

Y la afirmación de Sierra es más sorprendente cuando comprobamos que sus lectoras sí leen, pues le replican y le escriben; y Justo y la niña mexicana dialogan en las *Conversaciones*. Y hablan, además, de la literatura mexicana, de la poesía y los poetas, de la literatura nacional que la niña sí ha leído:

El lunes pasado, caros lectores, recibí una carta anónima, que voy a tomarme la libertad de comunicaros, porque además de que va estrechamente ligada con la borrascosa historieta que os relato, me ha hecho conocer ciertos incidentes, que me hubiera sido imposible participaros sin el auxilio que en forma de carta nos ha prestado este benévolo anónimo, bajo el cual no nos ha sido muy difícil, como no lo será para muchos de vosotros, descubrir una de las más bellas elegantes, con que se engalana nuestra sociedad... (II, 148).

A la Señorita Isabel L. –Permitid, señorita, que conteste con un folletín vuestra preciosa cartita del mes pasado. En ello encuentro grande placer y utilidad, porque tan agradable correspondencia me proporciona la ocasión de repetir expresiones de afecto... (II, 168).

Descargada así mi conciencia, hablemos, amiga mía, como cuando... (II, 169).

Volvamos a vuestra carta... Vivís, Isabel, en una región que me han pintado bellísima y llena de encantos. (II, 170).

Y suponed también que escuchamos todas esas cosas divinas al lado de Luis G. Ortíz, cuya plática delicada y elegante os agradaba tanto porque tiene el sabor vivo y perfumado de esas pastillas del serrallo⁷, a las que comparabais sus versos.

Gozaríais mucho. Allá os envío, para que leáis en vuestros ratos de ocio algunos números de la Guirnalda, periódico veracruzano, entre cuyos redactores está Santiago Sierra, cuyas trovas os gustan tanto, y que no sólo es mi hermano por la sangre, sino por el culto de nuestra madre, por el amor a la poesía y por la religión del porvenir. (II, 171).

⁷ Al parecer, el donjuanismo de Sierra es una práctica puramente retórica. ¿Será una negación del puritanismo decimonónico? Confieso mi ignorancia y desconcierto ante mención, tan campechana, del “lugar en que los mahometanos guardan sus mujeres” y su sentido figurado “Sitio donde se cometen actos obscenos”. Dicc. Larousse 1991.

Acaso por esta tendencia a seducir para poder ignorar la expresión femenina, la historia oficial de la literatura mexicana ignora la nómina de escritoras del siglo XIX que ahora presento. Tal actitud correspondería con la denuncia velada de Marcela, la protagonista de *Talladoras de montañas, mujeres (en) cintas de amor*, de una narradora contemporánea, “biznieta” poética Luz y de Isabel: “... a las mujeres se nos plantea siempre un doloroso dilema: ser amadas o ser creadoras” (Espinosa, 1997: 97). Seguramente, a Luz Mayora también se le planteó ese dilema: es fácil imaginar quién decidió por ella.

5. Amigos-parientes

Yo he sido en este mundo tan dichosa
como hija, como madre y como esposa
cuanto se puede ser.

Isabel Prieto de Lándazuri (Vigil, 1883: 89)

Además de la exaltación romántica, el refinamiento y la instrucción ampliaron los horizontes en las relaciones de género. Para los escritores, las poetisas, mujeres cultas y educadas, de buen gusto y, por lo mismo, hermosas, ya no constituían simplemente musas, eran la encarnación del ideal romántico femenino. Como esposas, fundamentaban la esperanza de construir una familia digna, ilustrada, desarrollada –cimiento nacional– de acuerdo con la ideología del progreso. Dice Carmen Ramos Escandón que, en el siglo XIX, el estado liberal mexicano tenía necesidad “de consolidarse apoyado en la unidad social básica, la familia”. Y que “la situación de la mujer... sólo tiene sentido en la familia” (Ramos, 1987: 149), modelo victoriano.

Las poetisas románticas que trascendían los límites del “sexo débil”, deben haber sido mujeres inteligentes, interesantes y sumamente atractivas en el ambiente literario. Es fácil imaginar que protagonizaron muchos amores platónicos y varias pasiones tumultuosas. Está documentado cuando menos un caso de amores ilícitos: el de Laura Méndez y Manuel Acuña. En vista de la tendencia social a que los escritores se relacionaran amorosamente con escritoras, los artistas con las artistas, cabe poner en entredicho las afirmaciones de la crítica actual respecto de las mujeres como de la poesía femenina del XIX.

En general, las relaciones literarias amorosas y familiares han sido poco estudiadas, pese a que encontré antecedentes desde la poetisa del *Diario de México* Mariana Velázquez de León, hija de Don Joaquín Velázquez de León, y tal vez sobrina de Josefa Velázquez de León, la esposa de Ignacio Bartolache. Y era común, entonces como ahora, que los escritores se casaran con las hermanas o primas de sus colegas varones, como el caso de Joaquín García Icazbalceta que desposó a Filomena Pimentel, hermana de Francisco Pimentel. De ciertas poetisas que tienen en común relaciones conyugales o de parentesco con escritores. Es decir, que figuran en veladas, publicaciones y tertulias

masculinas; y que ocupan también tiempos y espacios privilegiados de la vida íntima. Las poetisas que sí perseveraron en el ambiente literario del XIX, aquellas que en mayoría lograron trascender al siglo XX, estuvieron emparentadas con literatos: eran madres, esposas, sobrinas, hijas, tías, amigas, amantes.

Josefina Pérez se casó con el famoso director de periódico y editor Vicente García Torres; Laura Méndez antes de ser esposa de Agustín Cuenca, fue madre del único hijo de Manuel Acuña; Isabel Prieto se casó con el escritor y político Pedro Landázuri, primo de Jorge Landazuri, también hombre de letras; Rosa Carreto se casó con Antonio García Tornel. Los círculos familiares también apoyaron las carreras profesionales de las escritoras. Por ejemplo, Dolores Candamo casó con José María Roa Bárcena; era cuñada de Rafael Roa Bárcena y fue abuela de María Enriqueta Camarillo Roa Bárcena. Esta última, la poetisa más famosa del XIX, se casó con el escritor, historiador y diplomático Carlos Pereyra. En el Sureste, al amparo del sabio Lorenzo Zavala, se desarrollaron sus nietas Gertrudis Tenorio Zavala y Rita Cetina Gutiérrez, quienes fundaron una empresa cultural, institución educativa que duró varias décadas: La Siempreviva. Alrededor de Fernando Calderón, el dramaturgo, sobresalieron Guadalupe Calderón, su tía y Soledad, su hija. En la línea ancestral del costumbrista José Manuel Puig Caussaranc, estaban su abuela Dolores Puig de León, Catalina Zapata Oúig y Albertina Puig, todas poetisas.

Tanto la calidad de la escritura como las relaciones de parentesco favorecieron el hecho de que las mujeres fueran publicadas por editores, entre poetas y poetisas se tendieron redes amistosas y profesionales, además de los lazos de sangre y conyugales. Hubo entonces, como ahora, amigos y admiradores de las poetisas. Los escritores y seguramente otros artistas las admiraban y fueron sus esposos, pretendientes, novios y, ¿por qué no? sus amantes. La amistad abrió las puertas para las ediciones de obras completas y libros de versos, facilitó membresías en las asociaciones literarias, publicaciones y homenajes para ellas.

En nuestro siglo, persiste la tendencia social a formar matrimonios o familias de escritores y artistas. Sigo la respetuosa tradición de Menéndez y Pelayo –cuando se trate de literatos, no hablar de los y las vivas–, y mencionaré a Inés Arredondo que estuvo casada con Tomás Segovia; o a Amparo Dávila, que fuera secretaria de Alfonso Reyes y esposa del pintor Pedro Coronel. Cabe mencionar los matrimonios formados por Emanuel Carballo (+ en 2014) y Beatriz Espejo, el de Augusto Monterroso y Barbara Jacobs, el de Jose Emilio Pacheco (+ en 2014) y Cristina Pacheco y el de Alejandro Aura (+ en 2008) y Carmen Boullosa.

Amistades célebres

1. Rosa Carreto	1. Filomeno Mata, Manuel M. Flores y muchos más que señala el editor contemporáneo, L. M. Schneider, entre otros.
2. Josefina Pérez de García Torres	2. Juan de Dios Peza y Juan A. Mateos, sus editores.
3. Dolores Guerrero	3. Luis G. Ortiz, tal vez el amado imposible. Además Guillermo Prieto, Francisco Zarco, González Bocanegra, Díaz Covarrubias, Marcos Arroniz, según explica Peza, el biógrafo de la poetisa.
4. Antonia Vallejo	4. Ignacio Dávila Garibi, su editor póstumo.
5. Esther Tapia de Castellanos	5. José López Portillo y Rojas, colega suyo, hijo de la madrina de Esther.
6. Rosa Espino	6. Toda la república de las letras. López Portillo se declaraba "su amigo" incluso después de revelada la identidad masculina. (Cf. <i>La República literaria de 1886.</i>)
7. Julia de la Peña	7. Además de los propios, todos los admiradores de su hermana Rosario.
8. Laureana Wright de Kleinhans	8. Manuel Bolaños Cacho, su biógrafo.
9. María Guadalupe Fernández	9. José Sebastián Segura, su encendido admirador.
10. María Gabriela (seudónimo sin identificar. Al parecer, fue una de las primeras directoras de escuela secundaria para señoritas).	10. Luis G. Rubín, su editor.

José María Vigil, el filósofo, poeta y gran maestro, protagonista de la polémica entre el positivismo y la metafísica en México, para la educación superior, fue el mejor amigo de las poetisas. Editó para la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América una antología de la poesía femenina. En prólogos, artículos, notas biográficas y estudios críticos, los autores manifiestan abiertamente su amistad a las poetisas. Varios notables impresores y editores decimonónicos fueron asiduos amigos también. Literariamente hablando, estos agentes y promotores culturales constituyen lo que se llama "lectores privilegiados", de acuerdo con la teoría de la recepción. Como tales, incluían regularmente la escritura femenina tanto en proyectos culturales como en sus consideraciones y reflexiones sobre la literatura, en general. Además de José María Vigil y José López Portillo y Rojas –ambos conocidos como patronos o mecenas de mujeres–, hubo muchos difusores de la creatividad femenina, amigos de poetisas que consideraron que la obra femenina dignificaba a la literatura mexicana. Juan R Navarro, Niceto de Zamacois, Hilarión Frías y Soto, Juan E Barbero, Ignacio Cumplido, Juan de Dios Peza, Vicente García Torres y Cecilio Robelo entre otros.

En la actualidad, subsisten los amigos de las poetisas, aquellos críticos e investigadores que miran la obra femenina con buenos ojos, velan por sus derechos intelectuales y reeditan y difunden la poesía femenina: Emanuel Carballo, Luis Mario Schneider y Ernesto Prado Velázquez, entre otros. Mientras que Schneider y Carballo rescatan y vuelven a publicar mediante investigaciones rigurosas la poesía femenina; Carballo, historiador, denuncia el maltrato, el "ninguneo" cultural a la obra de mujeres.

Afortunadamente, las actitudes masculinas mexicanas ante la literatura femenina no se reducen a suplantar, prescribir o seducir. Gracias al respaldo de un nutrido sector de familiares y admiradores, las poetisas mexicanas se desarrollaron y se desenvuelven, con mayor o menor fortuna, en el ambiente literario. Hasta aquí este recuento con la intención de invitar a la reescritura de la historia literaria de América Latina revisando estas dinámicas culturales.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, María Edmée, *Literatura mexicana e hispanoamericana*, México: Porrúa, 35ª ed, 1993.
- Bablot, A., "Edición Literaria". *El Federalista*. México, 1872, pp.7-8. Impreso.
- Balestra, B., "Palabras de Leona". *Las revoltosas*. México: 2010. Impreso.
- Ballesteros, L., *La escritora en la sociedad latinoamericana*. Cali: U. Del Valle, 1997. Impreso.
- Batis, H., "Presentación". *El Renacimiento, periódico literario* (1869). UNAM. México: UNAM, 1993. Impreso.
- Benería, L. y Roldán, M., "Introducción y marco teórico". *Las encrucijadas de clase y género*, México: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona : Anagrama, 2000.
- Carner, F., "Estereotipos femeninos en el siglo XIX". *Presencia y transparencia, La mujer en la Historia de México*. Ed. Carmen Ramos. México: El Colegio de México, 1987. Impreso.
- Conferencia *Women in the Media, Facingobtscales... Changing, Mujeres en los medios*, 7 y 8 de marzo de 1997, Hotel Camino Real, Ciudad de México. Convocatoria internacional de *International Women's Media Foundation*, anfitriona nacional María Victoria Llamas. 7-8 mar. 1997. Conferencia.
- Del Palacio, C., *Adictas a la Independencia, Las Mujeres de la Guerra de Independencia*. México: Santillana México, 2010b. Impreso.
- , *Leona, Una novela sobre la gran heroína de la Independencia Leona Vicario*. México: Santillana México, 2010a. Impreso.
- De Olavarría y Ferrari, E., *El Arte Literario en México*, Málaga.1877. Impreso.
- Domeq, B., *Mujeres que cuentan. 7 escritoras mexicanas de su puño y letra*, México: Ed. Ariadne, 1998,
- Espejo, Beatriz, *Seis niñas ahogadas en una gota de agua*, México: DEMAC, ediciones especiales, 2009.
- Espinoza Rugarcía, A., *Talladoras de Montañas, Mujeres (en)cintas de amor.* , México: Editorial Diana, 1997. Impreso.
- Granillo Vásquez, L., *Escribir como mujer entre hombres, historia de la poesía femenina mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. Impreso.

- , *Románticas mexicanas, poesía femenina del siglo XIX*, Alemania: Editorial Académica Española, 2012
- Hierro, G., “La invisibilidad de la mujer en la Historia” en *Metodología para los estudios de género*, María Luisa González Marín, (Coordinadora), México: Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM, 1998.
- Lagarde, M., Marcela, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México: Coordinación General de Estudios de Posgrado, UNAM. 2ª Edición 1993.
- Llamas, M. V., (*National hostess*), *Women in the Media Facing Obstacles, Changing*, Mujeres en los Medios, Hotel Camino Real, Ciudad de México, *International Women’s Media Foundation*, 7 y 8 de marzo de 1997.
- López Hernández, M., *Letras femeninas en el periodismo mexicano*. Puebla: Instituto Mexiquense de cultura, 2010. Impreso.
- Millán, M. C., *Poesía romántica mexicana*, México: Libromex editores, 1957.
- Orozco, R., “A sus pies, doña Josefa”. *Las revoltosas*. México: Selector. Impreso.
- Ramos Escandón, C., “Señoritas porfirianos: Mujer e ideología en el México progresista: 1880-1910”. *Presencia y transparencia, La mujer en la Historia de México*. México: Colegio de México, 1987. Impreso.
- Rojas Otarola, J., Ed. “Carta...” *La Misión del escritor, ensayos mexicanos del siglo XIX*. Coord. Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 1996. Impreso.
- Ruiz Castañeda, M. del C., y Márquez Acevedo, S., *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1985. Impreso.
- , *Correcciones al catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990. Impreso.
- Schneider, L. M., “Cuando el General fue una Rosa”, en *Homenaje a Clementina Días y de Ovando, devoción a la Universidad y la cultura*. México: UNAM., 1993. Impreso.
- , *Regina*, México: Editorial Diana, 1996. Impreso.
- Showalter, E., “Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism”. *Criticism Major Statements*. Ed. Charles Kaplan, William Anderson. New York: St. Martin’s Press, 1991. Impreso.
- Sierra, J., “Conversaciones del domingo”. *Obras Completas*. México: UNAM, 1977. Impreso.
- Sosa, F., *Páginas en verso*, México, 1885. Impreso.

- Vigil, J.M., *Obras Poéticas de la Señora Doña Isabel Prieto de Landázuri, coleccionadas y precedidas de un estudio biográfico y literario por ... primera parte*, México: Composiciones líricas, Imprenta y litografía de Don Ireneo Paz, 2ª de la Independencia núm. 2, 1883.
- Villalpando, J. M., *Amores mexicanos*. México. Planeta, 2002. Impreso.
- Zamacois, N. de, “Poetas y poetisa o ellos y ellas” en *El Ensayo Literario*, Jalisco, México, 1852.
- Zendejas, A., “Ellas y la vida Lucha y conquista de los derechos femeninos”. *Debate Feminista*. Web. 23 jun. 2013. < http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=1140&id_volumen=37 >.

EL LENGUAJE POÉTICO COMO ARMA DEFENSIVA: LA MUJER COMO MERCANCÍA EN LA OBRA DE ARÍSTIDES VARGAS

POETICAL LANGUAGE AS A DEFENSE TOOL: WOMEN AS MERCHANDISE IN ARISTIDES VARGAS' WORK

Elena Guichot Muñoz
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

La obra teatral de Arístides Vargas *La muchacha de los libros usados*, del grupo cultural Malayerba (Ecuador), dibuja el espacio de opresión en el que vive una Muchacha vendida por su padre a un militar. La intimidación de su marido/comprador anula a la Muchacha y la somete a un espacio castrador donde la menstruación será la llave de entrada a la violencia sobre su cuerpo. Solo la poesía logrará la salvación de esta mujer mercancía.

PALABRAS CLAVES:

Arístides Vargas, Teatro, Ecuador, Malayerba.

ABSTRACT:

The play of Arístides Vargas *The used book girl*, from the cultural group Malayerba (Ecuador), draws an oppressive space where a girl, sold by her father to a military, lives. Her husband/buyer cancels the girl and put her down in a castrating space where the arrival of menstruation will be the key input to violence on his body. Only poetry reaches the salvation of this woman trophy.

KEY WORD:

Arístides Vargas, Drama, Ecuador, Malayerba.

La muchacha de los libros usados es el drama de una niña vendida a un soldado por su propia familia que no tendrá más asideros en su existencia que la imaginación poética frente a la férrea simetría del cuartel militar en el que es obligada a vivir. Esta pieza de teatro fue estrenada en el 2003 por Arístides Vargas, dramaturgo de *Malayerba*, uno de los grupos teatrales más importantes de América Latina en el rescate de la memoria, y la lucha contra el olvido de aquellas personas reprimidas por la perversidad de las dictaduras militares.

Su teatro se cataloga como un teatro de ruptura: ruptura de la racionalidad, de la cotidianidad, ruptura del discurso o de las "coherencias imaginarias" (Vargas, 2006: 3). En este plano "roto" el personaje se libera de sus ataduras y ejerce el poder de la palabra, vetada o limitada en su realidad objetiva. La protagonista, una "muchacha" sin nombre, aparece dando indicaciones a un interlocutor invisible que se dedica a "anotar" su esbozo de biografía. La muchacha decide evocar los recuerdos de su vida, pues invocar le parece imposible por "falta de transparencia" (Vargas, 2006: 82). Como vemos, el juego de palabras y el humor irán de la mano de la poética del autor cuya máxima principal es: "No se puede divertirse sin subvertir ni dar a luz sin parir" (Videla). La profesión de la muchacha, vendedora de libros anarquistas, también resulta ridícula debido a que en ningún momento de la obra se explica el origen de esta vocación, y se desdibuja constantemente porque ella tiene una manía que le acompaña durante toda la pieza: siempre duda de su propia verdad. En su presentación advierte de que hablará de ella en tercera persona, para dotarse de toda la objetividad necesaria que revele la clave de su vida: la falta de libertad; y en una retorcida vuelta sobre sí misma se pregunta: "¿Entonces, qué sentido tiene contar una historia? La respuesta ofrece la filosofía de las creaciones colectivas del grupo: que la vida sobreviva como una imposibilidad, ¿anotó?" (Vargas, 2006: 82). La oralidad filtrada por lo escrito en el discurso ficticio, y devuelta a lo oral en el formato teatral permite la liberación del discurso de la opresión, un paso previo a la emancipación. Por ello, las acotaciones iniciales son las siguientes:

Toda la obra transcurre en un lugar opresivo, relacionado con la disciplina del mundo militar. Es un espacio neutro que se transformará en diferentes espacios, bar, casa, calle, etc., sin romper la atmósfera de un espacio simétrico. Allí la luz iluminará, por momentos, escenas relacionadas con este testimonio. Los personajes entran y salen, según son convocados por la Muchacha, desde la oscuridad de estos lugares. La Muchacha siempre hablará con alguien que no se sabe quién es (Vargas, 2006: 81).

La protagonista construirá su historia partiendo del dibujo de estos personajes que han formado parte de su vida, aunque les imponga la distancia oportuna como para sobrevivir. Como en el juego de las sillas, en la propuesta escénica de *Malayerba* los personajes están sentados y una actriz, Charo Francés, caminaba alrededor de ellos.

Entonces, los personajes comienzan a accionarse corporalmente desde su lugar, pero la voz viene de la actriz del exterior, creando así una especie de teatro de marionetas (de hecho los personajes poseen máscaras que cubren su rostro, excepto la muchacha)¹. Juan Lautaro Veneziale, en su tesis *Indagaciones poéticas en la dramaturgia de Aristides Vargas, lo dual como eje estético*, parte del concepto de “reglas de juego” para desentrañar las características principales de la obra de este autor argentino. El juego concebido como “un paréntesis lúdico de la realidad” (Veneziale, 2014: 9) es lo que permite a los personajes de la obra de Vargas sobrevivir en el mundo que le han ofrecido. Siguiendo este hilo argumental extraído de las teorías de Wittgenstein, Veneziale define el arte como “un juego del lenguaje legitimado por la cultura”, por tanto, en este espacio se puede ejercer la legítima defensa, o al menos el legítimo testimonio, de las voces oprimidas en la Historia Oficial, en este caso de América Latina. Este continente, desprovisto en muchas ocasiones de un gobierno legítimo, ha echado mano de las manifestaciones culturales para poder ejercer su derecho a la expresión, a contar su historia, a librar su batalla contra la pérdida de los derechos humanos, aunque hay que advertir que actualmente encontramos países como Honduras en los que ni siquiera les permiten libertad en el arte, ya que clasifican las manifestaciones artísticas en contra de sus dictámenes como “terrorismo cultural” (esto convierte el arte en un juego no legítimo, y por tanto, fácilmente punible). Para la Muchacha la Historia con mayúsculas no tiene razón de ser ya que “todos los libros del mundo son historias de amor, desde el libro sagrado de los muertos hasta el Manual de Carreño, todos historias de amor” (Vargas, 2006: 34).

Continuando con este espíritu lúdico, la Muchacha divide su drama en varios libros que va anunciando, y decide dedicar el primero a sus progenitores. Su padre, cuyos apelativos más usuales son “tronco primordial, soberano, jefe, autoridad, patrón”, se dedica a comer animales, principalmente pájaros y gatos, y su hija lo define por su hambre voraz: “el hambre de mi padre es más grande que mi padre y más inteligente, el hambre gobierna a mi padre como una dictadura” (Vargas, 2006: 84). La madre es un ser pálido, lleno de terror, que ya se disuelve ya se enloquece ante la tortura del padre:

Mi madre. (Pausa, aparece la madre) Mamá, te toca... /Estoy atrapada. /¿Qué? / Estoy encerrada. /Mamá... /En la sombra de tu padre... /¿Por qué? /¿Por qué, qué? / Por qué cuando te digo mamá no hay correspondencia entre la palabra mamá y la imagen mamá; lo normal es que todo lo que se pueda abrazar sea una madre... (Vargas, 2006: 84).

Cada personaje tiene unos minutos para decir “su verdad”, y pasamos al libro número dos donde tras la introducción, la Muchacha nos cuenta cuál será el rol que

1 Se puede visionar la puesta en escena en el catálogo de Hemispheric Institute de la Universidad de Nueva York: <http://hidvl.nyu.edu/video/000552447.html>

le han asignado: “El papel de la heroína en la novela clásica” (Vargas, 2006: 88). La escena que sigue es un monólogo donde “el hombre del bar” insulta a la Muchacha por su silencio, la tacha de “tonta” mientras que una pareja se besa a su lado. Ni la Muchacha ni los enamorados tendrán su aceptación. Esta escena de exabruptos en la que se define la acción de besar con la de “escupir en la boca del otro, es como quedarnos callados con dos lenguas en la garganta” (Vargas, 2006: 83) es la única en la que aparece una aproximación al amor, y abre las puertas al siguiente libro: el enigma y la mercancía. El coronel Urtecho², futuro esposo de la muchacha, pide al padre hambriento que le venda a su hija, mientras que esta radia la transacción como si fuese una subasta. Finalmente llegan a un pacto sobre la mercancía: la vende pero no podrá usarla hasta dentro de dos años (Vargas, 2006: 85), pues tiene un “misterio por liberar” (Vargas, 2006: 94), el tabú más largo de la historia: la menstruación. Los eufemismos de la menstruación se repiten a lo largo de toda la obra: “el misterio de la sangre”, la “mancha”, medirá el momento en que el coronel pueda violar a su propia voluntad a su mujer. La muchacha da el epílogo a la escena: “La transacción termina, la mercancía cambia de dueño. El enigma desaparece. La carne humana se vuelve cosa, cosa seca” (Vargas, 2006: 94).

A partir de esta escena la vida matrimonial de la muchacha se convierte en un diálogo de besugos regido por las constantes indicaciones de su marido sobre lo que es “correcto” o “afirmativo”. La vida conyugal se tiñe del militarismo aprehendido por Urtecho, y la Muchacha entiende que debe convocar al Amor con sus palabras aprendidas en los libros usados que vendía y profiere al coronel insinuaciones salvajes y cómicas como “¡Entre sin golpear!, ¡Ajústeme las clavijas! Córteme la yugular, Entre a mis pliegos primordiales” hasta que el marido la ataja diciendo: “Te he dicho que no puedo /¿Por qué? / Hasta que sangres” (Vargas, 2006: 98).

La protagonista siempre va a contestar a esta norma de la misma forma a lo largo de toda la obra: “¡Maldito lugar donde la sangre no nos indigna!” (Vargas, 2006: 98). La sangre adquiere dos significaciones distintas: la sangre de la menstruación, que al fin y al cabo, es un signo de fertilidad que lleva a costas como un castigo la Muchacha, y la sangre vertida en los conflictos bélicos, como un símbolo del aniquilamiento trivializado, y personalizado en la figura del coronel; la sangre fría: “Me gusta correr, no lo niego, ¿correcto? correcto; correr porque los sentidos se obstruyen y la sangre se posesiona del cuerpo, es el imperio de la sangre y la sangre no piensa” (Vargas, 2006:109). Aristides Vargas de esta manera hace una doble denuncia: la violencia frente a la mujer ante su frontera de niña a objeto de uso debido a la llegada de su menstruación, y la violencia del ejército dictatorial que utiliza la violencia, la amenaza

2 Este nombre puede no ser casual pues coincide con el nombre propio del autor vanguardista nicaragüense que escribió Paneles del infierno en 1981, poema largo dedicado a la Dirección Nacional del Frente Sandinista. Quizás sea un guiño cómico del dramaturgo.

de muerte, como eje estructural de la vida. En un principio, la actitud inocente de la protagonista se comprende por su ansia de una experiencia calcada de la de aquellas heroínas como Emma Bovary, Jane Eyre o Ana Karenina, que se preguntan justamente como ella: “Quiero saber por qué lo que pienso del amor es más hermoso y diverso que el amor” (Vargas, 2006: 100). Pero a medida que la obra se desarrolla, la voz de la Muchacha pierde presencia, y a la mitad de la pieza opta por el silencio ante la autoridad del marido. Los entrenamientos prusianos que relata el coronel llevados hasta el absurdo traducen con sarcasmo esa intención de manipular su cuerpo tal y como trata de manipular el alma de la Muchacha: “la lógica del poder se modifica para dar paso al cumplimiento de los objetivos de las fuerzas de combate sobre las necesidades reales de la población” (León-Escribano, 2008: 75). Como en un experimento científico, el marido reconoce el estado que ha alcanzado tras la insensibilización generada por la violencia del conflicto bélico:

ahora, por más que tomo helado de guayaba, no siento su dulzura mezclarse con mi sangre; es estúpido ser vecino de algo tan sencillo y agradable y que esa vecindad no nos toque, no se mezcle con nosotros, podemos ser vecinos de los sentimientos más hermosos, pero estos sentimientos nunca se mezclarán con nuestra sangre porque nuestra sangre ha sido programada para otra cosa. Puedo llorar, pero es solo una mecánica, un plagio de alguien que hace años lloraba con convicción... (Vargas, 2006: 110)

Esta afirmación insiste en la vacuidad del personaje, la máscara hueca que resulta de un proceso de esterilización programado por el estado militar ya que “la subjetividad de los personajes está impresa la idea de un presente vacío y de un pasado lleno” (Veneziale, 2014: 93). Tras esta confesión llega la escena climática, la hora de “la revelación de la sangre” traducida con irónica poesía de la siguiente forma: “la sangre y la inocencia: dispositivo visual sobre el por qué las mujeres sangramos analogías” (Vargas, 2006: 110). El autor resuelve con más poesía este proceso: la muchacha va a expulsar objetos, pájaros, prendas de vestir, todo aquello que recuerde la inocencia de una niña que debe aparcar su imaginación, su recuerdo libresco del amor, y enfrentarse a la violencia del marido; por ello huye hasta que es atropellada por un autobús, y lo risible y cómico regresa, permitiendo que “la emotividad no rebase el límite ni enajene la razón última de su discurso” (Vargas, 2014: 8), permitiendo el efecto de distanciamiento brechtiano que previene, tal y como advierte Vivian Martínez, contra “la sensiblería inoperante” (Vargas, 2014: 8):

Anote: mi marido quería poseerme y yo preferí que me poseyera un autobús, mi romance con el micro fue duro; (Pausa) esa es la razón por la que el autobús sigue intacto y yo estoy aquí destartada, desorganizada, desparramada... El Hospital Central es rectangular, el pabellón de enfermos terminales es rectangular, el cuartel matrimonial es rectangular, el cuarto donde mis padres se aman y detestan es rectangular, el deseo de mi marido es cuadrado. Eso se llama un sentimiento

diferente (...) Anote: me estoy poniendo fea con todos mis huesos desordenados ¡Oiga, enfermera, por favor organíceme, así... así... un golpe seco! (Vargas, 2006: 111)

La violencia hacia sí misma como última aplicación del control y el castigo al que está sometida desde su nacimiento, la conducen a un nuevo lugar, a un nuevo encierro; porque la Muchacha ni siquiera puede permitirse la voluntad de acabar con su vida (“La caja debe estar herméticamente cerrada, que nadie toque tu silencio” (Vargas, 2006: 113)). En esta atmósfera opresiva, la muchacha que “tiene entre catorce y cincuenta y cuatro años” (Vargas, 2006: 81) comienza a darse cuenta de su estado dividido: su otredad manifiesta. Hacia el final, vamos percibiendo que la narradora cuenta la historia de aquella muchacha que fue: “a la inmensa muchacha que fui y que ahora soy inalcanzable” (Vargas, 2006: 82) desde esa identidad fragmentada que surge de la dependencia simbólica, de “la mirada masculina que juzga y el cuerpo femenino que asume” (Falconi, 2012: 47). Esos “huesos desordenados” que le afean no son más que un cuerpo ajeno, sometido a reglas creadas por los demás, pero su lado “enfermo” es el que acabará salvándola de esta distancia:

Anote, aunque no entienda, anote: clínicamente mi cuerpo se recupera. Anote: tengo dos brazos, dos piernas, dos ojos... todo de dos en dos, así está planificado. El período de observación se acaba y él vendrá a buscarme... Clínicamente él podrá hacer uso de mi cuerpo, así está planificado, del lado sano de mi cuerpo (Vargas, 2006: 113).

La Muchacha empieza a ser consciente de la escisión de su cuerpo, y comienza entonces a recuperarlo, comenzando por su voz. La pieza de teatro se convierte así en un lugar para denunciar, para “librarse” de una historia a partir de la catarsis del relato, ya que “las mujeres son doblemente victimizadas: cuando ocurre la agresión y cuando se debe relatar el hecho” (León-Escribano, 2008: 80). *Malayerba* universaliza este drama a partir de un teatro lleno de violencia sobre el texto, de incursiones poéticas que se confunden con la esencia terrible de la anécdota, con metáforas cargadas de un lirismo que hace daño. Este drama entronca con la narrativa de uno de los autores ecuatorianos que ha trabajado el tema de la violencia hacia la mujer con más sensibilidad: Pablo Palacios. Este autor crea un lenguaje muy original en cuentos como *La doble y única mujer* a principios del siglo XX y se define su mensaje como una “paloma verbal” (Jitrik, 2000:405 ctdo. en Falconi, 2012: 42) pues aparenta ser escrito desde la lejanía, la extrañeza y la incertidumbre”, pero tal y como arguye López Alonso en referencia a Palacios más que un signo de mansedumbre lo que encontramos es una estrategia “como una defensa al pánico” (Véase Falconi, 2012: 42), que aun plagada de poesía rezuma violencia por todas sus palabras y sus silencios. En Ecuador, país donde reside Arístides Vargas desde hace más de 30 años, se constituyó el grupo teatral *Malayerba*

con una herencia similar, como defensa al pánico a través de la verdad más humana, aquella verdad por la que el autor argentino tuvo que huir de su país natal, amenazado por sus ideas políticas en 1975. Contradiendo esta huida, y de la mano de Charo Francés, co-creadora de *Malayerba* y, podríamos decir, co-autora de estos textos, estos artistas se nutren de textos orales que extraen a veces de sus laboratorios pedagógicos en Quito, y sacan personajes femeninos de extraordinaria grandeza como las mujeres de la familia del realismo mágico de *La edad de las ciruelas*, las señoras que piensan en voz alta en *De señoritas y esclusas*, las amigas exiliadas que debaten con el perro de Buñuel en *Donde el viento hace buñuelos*, o la abuela de la Plaza de Mayo de *Instrucciones para abrazar el aire*, obras que se pueden encontrar en el volumen titulado *Teatro en las fronteras* publicado este mismo año. Todas estas mujeres que fueron y son niñas, como la Muchacha con mayúsculas, ya crecidas se convierten en narradoras. Ellas son las que les piden a los autores y autoras que “anote, aunque no me entiendan”:

Anote: hablaré de mí como si se tratara de ella, o hablaré de ella como el rodeo necesario para llegar a mí; entonces, le diré, me diré: nunca más dejes que te griten: ¡Come o te muelo a patadas!, o ¡Saca ese asqueroso gato de la casa o lo meteré en el inodoro! La escuela primaria fue la primera advertencia: ¡Mira pequeña cretina, aquí estás sola y no necesitas ir al cine para sentir terror! (Vargas, 2006: 113)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Falconí, D., “Pablo Palacio: la violencia corporal sobre las identidades imposibles en la zona de los Andes” [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 39-56, (2012) [Fecha de consulta: 01/12/14], http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mono-diego-falconi-orgnl.pdf
- León Escribano, C., *Pensamiento iberoamericano*, Nº. 2, 2008 (Ejemplar dedicado a: (In) Seguridad y violencia en América Latina: un reto para la democracia), pp. 71-91.
- Vargas, A., *Teatro Ausente: Cuatro obras de Aristides Vargas*, BPR Publishers, 2006.
- Vargas, A., *Teatro en las fronteras*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas-Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014.
- Veneziale, L. J., *Indagaciones poéticas en la dramaturgia de Aristides Vargas: lo dual como eje estético*, 2014, Tesis de Grado de la Universidad de Río Negro. Escuela de Humanidades: Licenciatura en Arte Dramático (San Carlos de Bariloche, Argentina).
- Videla, Enmanuel, “Entrevista a Aristides Vargas”, *Agencia Universitaria de noticias y opinión de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora*, 07/08/2012 [Fecha de consulta: 12/10/2014], <http://auno.org.ar/article/aristides-vargas-uno-de-los-principios-del-teatro/>

LAS MATRONAS ROMANAS ANTE LA VIDA PÚBLICA: UTILIZACIÓN DE LA PALABRA

ROMAN MIDWIVES BEFORE THE PUBLIC LIFE: THE USE OF THE WORD

Aurora López
Universidad de Granada

RESUMEN:

Las mujeres romanas, incluso las pertenecientes a las clases superiores, carecieron por completo de representatividad en la vida política. Observadas desde la perspectiva de la "Gouvernance" y de la "Citoyenneté" su significado fue prácticamente nulo. Analizamos aquí de qué manera pudieron utilizar públicamente la palabra como medio de expresión de sus ideas y posibles reivindicaciones.

PALABRAS CLAVES:

Mujeres romanas, expresión lingüística, oradoras, escritoras.

ABSTRACT:

Roman women, even those belonging to the upper classes, lacked full of representation in political life. Seen from the perspective of the "Gouvernance" and of the "Citoyenneté", their meaning was practically non-existent. Here we analyze how they could use the word as means of expression of their ideas and their possible demands.

KEY WORD:

Roman women, linguistic expression, women orators and writers.



Las mujeres romanas, incluso las de las clases privilegiadas, disfrutaron sin duda de una serie de derechos, cambiantes a lo largo de los tiempos, tanto en los siglos de la República como en los del Imperio, que nos permitirían hablar de una especie de pacto social no escrito, en virtud del cual su vida podía resultar más o menos soportable, siempre teniendo en cuenta una global relegación con relación a los únicos detentadores de plenos derechos de ciudadanía, los *cives Romani*, los hombres. Dentro de ese supuesto pacto social no escrito, jamás llegó a admitirse que las mujeres romanas, incluso pensando exclusivamente en las más beneficiadas en su consideración social, pudiesen detentar oficialmente ningún tipo de poderes públicos: como resume con acierto Pedro Resina, “su participación, por tanto, era nula en la vida política, que no pública, de la *Ciuitas*, lo que quedaba reservado exclusivamente al varón ciudadano, así como en los diferentes órganos constitucionales, estándole vetado el acceso a las Magistraturas, al Senado, a las Asambleas populares y a los Tribunales de Justicia...” (Resina, 1990: 99-100). En consecuencia, desde la perspectiva de los temas de “Gouvernance, Citoyenneté et Etat de droit” que nos ocupan en este Congreso, la marginación oficial de las mujeres fue absoluta y rigurosa. En semejante situación queremos plantearnos aquí de qué modo pudieron, o no, emplear las matronas romanas un elemento de tanta fuerza y poder como era la utilización de la palabra, instrumento político tan fundamental en el mundo clásico, tanto en Grecia como en Roma.

1. Formación de las romanas para la utilización de la palabra

Un aspecto que me ha preocupado siempre en mis estudios sobre las mujeres romanas, y que en especial he intentado poner muy de relieve al ocuparme de ellas como escritoras (por ej. en López, 1989; 1992; 1994; 2008), es el concerniente a su educación, y de manera más concreta a su formación lingüística y literaria. La cosa no es fácil, ni siquiera posible en muchos casos: en efecto, tampoco el estudio de la educación de las mujeres ha interesado tradicionalmente en los estudios sobre el Mundo Antiguo. Si cogemos el libro clásico sobre este tema, la *Historia de la educación en la antigüedad* de Marrou (cf. Marrou, 1965), nos sorprende percibir a cada paso una sensación extraña de algo así como si en Roma no hubiese niñas, ni muchachas, ni mujeres: a modo de muestra, en las quince páginas introductorias a la educación en Roma, tan sólo de pasada se dedican algunas frases al importante papel de la mujer como educadora de sus hijos, con esta curiosa manera de contarlo: “Hasta en las familias de más elevado linaje, la madre se honra de permanecer en su casa para asegurar el cumplimiento de este deber, que la convierte en servidora de sus propios hijos” (p. 283). Considero interesante ver de qué manera, muchos siglos antes, expresaba esta misma realidad Tácito, en el *Dialogus de oratoribus*, poniéndola en boca de Mesala:

En otro tiempo, el hijo de romano, nacido de madre honesta, no se educaba en el aposento de una nodriza mercenaria, sino en el regazo y en el seno de su madre, que se gloriaba ante todo de guardar su casa y ser esclava de sus hijos. [...] Y no ya el trabajo o el estudio, sino los mismos recreos y juegos infantiles estaban regulados por una especie de pudoroso respeto. Así se nos ha referido que rigió Cornelia la educación de los Gracos, Aurelia la de César, Atia la de Augusto, y así formaron a esos hijos de noble condición¹.

Por su parte, Cicerón² pone de relieve lo importante que va a ser en el futuro de un orador la lengua que ha aprendido en brazos de su madre. Y es en esa función de educadoras de sus futuros hijos en lo que se fundamenta el acceso a la cultura de las romanas. Las jóvenes de las clases altas, madres en potencia (cfr. Dixon, 1988), aprenden a leer griego y latín, conocen las literaturas escritas en ambas lenguas, y su manera propia de expresarse ha de estar de acuerdo con sus circunstancias. Para explicarlo de otro modo, un romano ha de ser conservador de las tradiciones, respetuoso para con sus antepasados, a quienes tratará de imitar; papel de su madre es imbuirle esas ideas, sirviéndose de una lengua depurada y de unos conocimientos adecuados, que también irá absorbiendo el crío. Resulta lógica, por lo tanto, la necesidad de formar a las futuras madres para que a su vez formen, pues una nodriza nunca tendrá presente que es (porque en realidad no lo es) parte de esa Roma.

De esta forma, por conveniencia social, la mujer romana de buena familia suele tener una espléndida educación, encaminada fundamentalmente a que sea madre y maestra de futuros oradores. Dicho de otro modo: son educadas para que eduquen, se les enseña a hablar para que enseñen a hablar a futuros oradores, no para que sean oradoras ellas, pues esto significaría saltar el límite de la esfera privada que les es propia, y usurpar un puesto en el campo de los *uirilia officia*.

2. Utilización pública de la palabra: las oradoras

El empleo público de la palabra, es decir, la utilización de la oratoria, en especial en su forma del discurso deliberativo, pero también en la de los *genera iudiciale* y *demonstrativum*, fueron a lo largo de los siglos de la República romana el instrumento fundamental para el ejercicio y para el triunfo en el campo político: no hace falta más que recordar los casos de Catón el Censor o de Marco Tulio Cicerón, dos hombres fundamentales en la historia de Roma de los siglos II y I a. C., que sin haber contado en sus familias con antepasados destacados en la vida pública, lograron ocupar los primeros puestos políticos sobre todo por su admirable capacidad de construir y defender excelentes discursos políticos y judiciales. En una amplia formación retórica,

¹ Tác. Dial. 28, versión esp. de M. Marín Peña.

² Cicerón, Brut. 210 s.

unida a una indispensable habilidad oratoria, residía la base esencial del triunfo político en Roma desde el año 510 a. C., en que un duradero sistema republicano sustituye a la anterior monarquía, permaneciendo hasta la mitad del siglo I a. C. Sabían de sobra los romanos que el éxito en la oratoria y en la milicia eran los instrumentos a disposición de los ciudadanos para ocupar los puestos principales en la gobernanza del Estado y elevarse a los lugares primeros de la vida pública.

Pero ese instrumento de actuación política, tan rápida y superficialmente descrito en mis palabras, estaba vedado a las mujeres. En su precioso y curioso escrito retórico *Brutus seu de claris oratoribus*, Cicerón nos lleva de la mano, a través de la historia pasada de Roma, desde los comienzos de la República, para presentarnos los grandes hombres que protagonizaron los más brillantes momentos, por supuesto gracias a sus hazañas militares, pero de forma especial por conseguir mover los ánimos y las decisiones de sus compatriotas por medio de sus discursos. Ora bien, naturalmente en esa nutrida lista de grandes políticos no comparece el nombre de ninguna mujer, porque ni les estaba permitido el desempeño de cargo político alguno, ni, en consecuencia, el uso de la palabra pública.

Curiosamente, será en tiempos de Cicerón cuando por primera vez una matrona romana, Hortensia, mujer de indudable preparación lingüística y literaria, hija de Quinto Hortensio Hortalto, el orador que destaca en los puestos más elevados del Foro, al lado de Cicerón, pronuncie un Roma discurso de contenido judicial, pero de naturaleza esencialmente política. Yo me he ocupado en múltiples ocasiones de la oradora Hortensia, desde diversos puntos de vista (López 1992; 1994, 9-21), y siempre me sigue pareciendo una matrona romana excepcional, sorprendente, que nos muestra hasta qué altura de formación política y de concepción femenina había llegado una mujer a mediados del s. I a. C., lo que significa lo que podría haber sido el desarrollo de los derechos y status social de las mujeres en una secuencia histórica normal y sin continuos pasos atrás.

El caso de Hortensia, pese a girar exclusivamente en torno a un solo discurso, podría considerarse “literatura de lucha” desde cualquier punto de vista. Recordaré, pues, la historia de su lanzamiento al uso público de la palabra, tal como lo relata Apiano: en el año 42 a. C., encontrándose los triunviros con un déficit de doscientos millones de sestercios para cubrir las necesidades de la guerra, promulgaron un duro edicto, en virtud del cual requerían una contribución extraordinaria a las mil cuatrocientas mujeres más ricas de Roma. Ante las severas amenazas en caso de incumplimiento, intentaron éstas una negociación con los triunviros, valiéndose de las mujeres de sus familias, cosa que no lograron porque Fulvia, la esposa de Antonio, las arrojó de su casa. Enfurecidas, se abrieron paso hasta el Foro, llegando a la tribuna de los triunviros,

donde Hortensia pronunció un discurso en nombre y en defensa de todas ellas³. Como es lógico, Hortensia no sólo debe enfrentarse al hecho de que se pretende hacer una injusticia a las romanas, imponiéndoles un impuesto que consideran inaceptable, sino que además ha de hacerlo por un procedimiento que no es propio ni habitual en una mujer, recurriendo a la oratoria forense.

Disculpaba Hortensia su intervención en el Foro, señalando que las circunstancias habían obligado a las mujeres a proceder así. Presentaba la defensa de sus intereses como un problema de enfrentamiento de hombres y mujeres, gobernantes aquéllos, sometidas éstas, empeñados en innecesarias guerras ellos, pacifistas a ultranza ellas. Por supuesto, explicaba que no faltaba a las matronas el espíritu patriótico: estarían dispuestas a sacrificar una parte de sus riquezas si se tratase de una guerra contra pueblos extranjeros, pero no a hacerlo para contribuir a una guerra civil.

Apiano nos transmite una versión parcial del discurso de Hortensia, traducido por él al griego; aquí lo vamos a recordar en la versión española de Antonio Sancho Royo (Apiano, 1985: 133-135), en cuyo comentario no entraré, puesto que habla por sí solo:

En aquello que correspondía a unas mujeres de nuestro rango solicitar de vosotros, recurrimos a vuestras mujeres, pero en lo que no estaba acorde, el ser ultrajadas por Fulvia, nos hemos visto empujadas a acudir, todas juntas, al foro, por su causa. Vosotros nos habéis arrebatado a nuestros padres, hijos, maridos y hermanos acusándolos de que habían sufrido agravio por ellos; pero si, además, nos priváis también de nuestras propiedades, nos vais a reducir a una situación indigna de nuestro linaje, de nuestras costumbres y de nuestra condición femenina. Si afirmáis que habéis sufrido agravio de nosotras, igual que de nuestros esposos, proscibidnos también a nosotras como a aquéllos. Pero si las mujeres no os declaramos enemigos públicos a ninguno de vosotros, ni destruimos vuestras casas, ni aniquilamos vuestros ejércitos o conducimos otros contra vosotros o impedimos que obtuvierais magistraturas y honores, ¿por qué participaremos de los castigos, nosotras que no participamos en las ofensas?

“¿Por qué hemos de pagar tributos nosotras que no tenemos participación en magistraturas, honores, generalatos, ni, en absoluto, en el gobierno de la cosa pública, por las cuales razones os enzarzáis en luchas personales que abocan en calamidades tan grandes? ¿Porque decís que estamos en guerra? ¿Y cuándo no hubo guerras? ¿Cuándo las mujeres han contribuido con tributos? A éstas su propia condición natural las exime de ello en toda la humanidad, y nuestras madres, por encima de su propio ser de mujeres, aportaron su tributo en cierta ocasión y por una sola vez, cuando estabais en peligro de perder todo el imperio e, incluso, la misma ciudad, bajo el acoso cartaginés. Pero entonces realizaron una contribución voluntaria, y no a costa de sus tierras o campos, o dotes, o casas, sin las cuales cosas resulta imposible la vida

³ Appian. Bell. civ. 4, 32.

para las mujeres libres, sino sólo con sus joyas personales, si que éstas estuvieran sometidas a una tasación, ni bajo el miedo de delatores o acusadores, ni bajo coacción o violencia, y tan sólo lo que quisieron dar ellas mismas. Y, además, ¿qué miedo tenéis ahora por el imperio o por la patria? Venga, ciertamente, la guerra contra los galos o los partos y no seremos inferiores a nuestras madres en contribuir a su salvación, pero para luchas civiles no aportaríamos jamás nada ni os ayudaríamos a unos contra otros. Pues tampoco lo hicimos en época de César o Pompeyo, ni nos obligaron a ello Mario ni Cina, ni siquiera Sila, el que ejerció el poder absoluto sobre la patria, y vosotros afirmáis que estáis consolidando la República.

Dos mujeres más ejercieron, ocasionalmente, la oratoria en Roma, ambas por los mismos años que Hortensia. Sobre Mesia, la primera de ellas, es muy poco lo que sabemos. Nacida en Sentino, hubo de defender su propia causa, cuyos motivos desconocemos, ante el pretor Lucio Ticio. El juicio se celebró con gran asistencia de público, sin duda debido a la condición femenina de la defensora. Señala nuestro informador, Valerio Máximo (8, 3, 1), que Mesia puso en juego todos los recursos de la oratoria tanto en lo tocante a la forma, como en el modo de presentar los hechos: “desarrolló regularmente todas las partes de la defensa con talento e incluso con energía”. Su actuación le valió la absolución del cargo de que se le acusaba en la primera vista del proceso, por decisión casi unánime de los jueces.

Sin embargo, a pesar de la sentencia favorable, resulta claro que en Roma no se vio con buenos ojos que una mujer se ocupase de tareas forenses, ni siquiera en una autodefensa: lo prueba el hecho de que se le aplicase a Mesia el mote, claramente insultante, de “Andrógino”, y ello porque, de nuevo según Valerio Máximo, “bajo su aspecto femenino escondía un alma varonil” (*sub specie feminae uirilem animum gerebat*).

En tercer lugar, Carfania es el controvertido nombre (López, 1994:24-26) de la más llamativa, y según las fuentes antiguas la menos seria de nuestras oradoras romanas. Según Valerio Máximo (8, 3, 2), fue una ilustre matrona, hecho que debe tenerse muy en cuenta, casada con el senador Licinio Bucón. Conocemos la fecha de su nacimiento, en el año 48 a. C. Nuestra dama era especialmente dada a meterse en pleitos, en los que luego actuaba ella misma como defensora, no porque no dispusiera de abogados, sino porque, según nuestra fuente, le sobraba desvergüenza: cuenta Valerio Máximo que cuando actuaba, resonaba el Foro con desacostumbrados ladridos, y, lo que es más grave, la cosa ocurría con excesiva frecuencia. Señala a continuación que, siguiendo su modelo, llegó a imponerse la costumbre de llamar Carfancias a las mujeres deshonestas. Merece la pena leer la conclusión de su texto: “Ésta prolongó su existencia hasta el consulado segundo de Gayo César y Publio Servilio; de un monstruo semejante, en efecto, hay que transmitir a la posteridad antes el año de su desaparición que el de su

nacimiento”. No creo que se haya dicho nunca en la Antigüedad una cosa tan cruel con relación a un escritor varón.

Pero ese “fenómeno”, cuyo fin, no su nacimiento, merecía la pena recordar, a juicio de Valerio Máximo, tuvo una consecuencia perdurable. El comportamiento arrogante y desvergonzado de Carfania motivó un edicto del pretor, prohibiendo que las mujeres actuasen en juicios en defensa de otros, para evigtar que cayesen en faltas “contra el pudor propio de su sexo” y que desempeñasen “oficios viriles”. Se dice taxativamente en el *Digesto* 3, 1, 1, 5 que esta prohibición “proviene del caso de Carfania, una mujer muy descarada, que, al actuar sin pudor como abogada e importunar al magistrado, dio motivo a este edicto”.

¿Cómo hay que leer el texto de Valerio Máximo? Yo he escrito que para hacerlo quizá con más ecuanimidad, puede ser de gran provecho, por ejemplo, la lectura del libro de Clara Campoamor, significativamente titulado *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo* (Campoamor, donde descubrimos la reacción masculina de los diputados de las Cortes españolas, en el año 1931, ante un hecho perturbador, una mujer utilizando la palabra políticamente, y ante una propuesta inquietante, pedir el voto para las mujeres. En las tumultuosas sesiones parlamentarias que entonces tuvieron lugar, no era Clara Campoamor, cuando hablaba, la que llenaba de ladridos la sala, sino sus compañeros varones desde los escaños, dispuestos a apagar su voz y reducirla al silencio.

Resumiendo, parece claro que el discurso de Hortensia llegó a publicarse, pues en el siglo II de C. todavía lo conocía Apiano, que por fortuna nos transmitió un excelente resumen del mismo. Pero el recuerdo de Hortensia será primero como ejemplo de un hecho raro, una mujer que se atrevió a hablar en público, y más tarde como una mujer que sabía hablar bien porque lo había aprendido de su padre. De su discurso, de su texto latino auténtico, en cambio, nunca más se supo. Como nunca se supo de los varios pronunciados por Mesia o por Carfania. Breve fue la duración, el tiempo de una sola generación, de la posibilidad que tuvieron las matronas romanas de utilizar con vehículo de sus opiniones y de sus reivindicaciones políticas la oratoria, esto es, la palabra en público, a pesar de que muchas de ellas disponían de la formación precisa para hacerlo adecuadamente en grado no inferior al de tantos ciudadanos romanos.

3. Utilización por las romanas de la palabra escrita

Nos falta observar de qué manera recurrieron las romanas a la palabra escrita, esto es, a la publicación de obra literaria escrita por ellas, como medio de expresión pública de sus sentimientos, opiniones y reivindicaciones en su caso. Manteniéndonos dentro de la época de la literatura clásica, esto es, un período de cinco o seis siglos de la historia de Roma, entre el s. II a. C. y el s. IV d. C., todo lo que conservamos se resume en la producción, perdida en su casi totalidad, de las siguientes autoras:

Cultivadoras de prosa:

a) *epistolografía*: Cornelia, Servilia, Clodia, Pilia, Cecilia Ática, Terencia, Tulia, Publilia, Fulvia, Acia, Octavia Menor, Julia Drusila. Todas ellas viven desde el siglo II a. C. (Cornelia) hasta el final de la época de Augusto, y son autoras de cartas del tipo comúnmente conocido como “familiares”. Pero nuestra realidad es que tan sólo conservamos el texto de dos cartas, no completas, de la primera de ellas, Cornelia.

b) *oratoria*: Hortensia, Mesia y Carfania, las tres pertenecientes a la primera mitad del s. I a. C. Según acabo de recordar, poseemos buena documentación acerca de un discurso de Hortensia, pero no nos ha llegado ni un párrafo original de discursos de ninguna de las tres.

c) *memorias*: Agripina la Menor. Sólo sabemos de esta obra por referencias.

Cultivadoras de poesía:

a) *géneros graves*: Memia Thimothoe (épica); posiblemente Sulpicia II, y posiblemente también Hostia -Cyntia- y Perila (lírica amorosa); Aconia Fabia Paulina (elogios). De la obra de todas ellas sólo conservamos los cuarenta y un versos del elogio dedicado a su marido por Aconia Fabia Plaulina, una importante mujer del siglo IV d. C.

b) *géneros no graves*: Cornificia (epigrama), Sulpicia I (elegía), y Sulpicia II, si se admite la autenticidad de la sátira a ella atribuida (sátira). Entre las dos poetisas homónimas se reparte lo más granado de la poesía femenina latina: cuarenta versos, es decir, veinte dísticos elegíacos, forman las seis *Elegías* de Sulpicia I, contemporánea de Augusto, y setenta hexámetros constituyen la *Sátira* de Sulpicia II, que vive en las últimas décadas del s. I d. C, texto cuya atribución a la poeta para colmo se discute.

Mínimo en cantidad resulta, pues, el material que podemos manejar para conocer a las mujeres romanas a partir de textos a ellas debidos. Tanto es así que el libro que publiqué, hace ya años, dedicado a todas ellas, *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y en verso* (López, 1994), no pasaba de ser una monografía de tan sólo ciento cuarenta páginas, a pesar de contener toda la información disponible sobre las escritoras, así como la totalidad de su fragmentaria obra, y no sólo en el original latino, sino además con una traducción castellana. Una gran pobreza de material, insisto. No obstante, la reflexión pausada y detallada sobre ese material, en la que no se pueden descuidar aspectos como son por ejemplo los motivos de semejante escasez, de la pérdida a que lo ha sometido el paso del tiempo, del escaso interés que suscitó hasta nuestros días, etc., ofrece conclusiones muy interesantes sobre la situación de esas mujeres que crearon obra literaria, sobre su manera de ser y de pensar, sobre el espacio de que dispusieron en la sociedad de su tiempo.

Frente a esta lamentable escasez de literatura de mujeres, la literatura latina nos ofrece una ingente cantidad de obras escritas por hombres, en su doble faceta de literatura creativa o ficcional y de literatura realista, histórica y especulativa, articulada ya por los propios romanos, y de forma señera por Cicerón, Horacio y Quintiliano⁴ en los géneros épica, elegía, sátira, lírica, tragedia y comedia en el campo de la poesía, y oratoria, historia y filosofía en el campo de la prosa, a los que hay que sumar biografía, epistolografía y novela. Insisto en la escasez de escritura de mujeres en la Roma clásica, pero es que resulta realmente sorprendente. Voy a ofrecer un dato fundamental en este sentido: en 1952 el latinista Henry Bardon, en el prefacio de su espléndida obra sobre la literatura latina fragmentaria (Bardon, 1952: 13), recordaba un artículo publicado en 1903 por A. F. Wert, según el cual tenemos noticia de 772 autores latinos, de los cuales nuestro conocimiento se reduce en 276 casos tan sólo a su nombre, en 352 conservamos algún fragmento de sus escritos, y en 144 disponemos de una o varias obras. Pues bien, admitiendo el valor meramente aproximativo que tienen esos números, si pensamos ahora que todas las escritoras que yo he estudiado son 24, resulta que el porcentaje de mujeres que se atrevieron a la creación literaria en Roma no llega a un tres por ciento en relación con los hombres. Queda claro, pues, que el caso de la mujer escritora romana es muy excepcional. Ahora bien, esto no justifica, ni mucho menos, que se las ignore por completo incluso en la mayoría de los manuales de historia de la literatura latina de nuestro tiempo, como si nunca hubieran existido. La realidad es que hubo contadas escritoras, y que el paso del tiempo se portó de manera terrible con sus obras, conservando la mayoría de las veces sólo su nombre, y en los casos restantes muy reducidos fragmentos de su obra; pero hay que estudiarlas, analizar las causas de esa marginación en el campo de la literatura, y recuperar el resto de su producción en la medida de lo posible.

En cuanto a las notas esenciales que caracterizan a estas escritoras, he intentado centrarlas en torno a cinco básicas (en López, 1996 bis), de las que comentaré tres en esta ocasión. En primer lugar, nuestro conocimiento de tales escritoras, es decir, el hecho de que se hayan salvado de la relegación al silencio con que se condenó a la mayoría, se debe a que se trataba de mujeres con referentes masculinos de gran importancia: Cornelia, además de su pertenencia a una de las más famosas familias de la Roma del s. II, era la famosa madre de los Gracos (López, 1991; 1998; 2008), y como tal se la denomina una y otra vez; si se nos habla en alguna ocasión de las *Memorias* de Julia Agripina, es porque se trataba de la hija de Germánico, la esposa de Claudio, la madre de Nerón; Hortensia, por su parte, debió de ser una oradora valiosa, pero todas las fuentes clásicas relacionan su mérito recordando que se trataba de la hija del insigne orador Quinto Hortensio Hortalto, el gran competidor de Cicerón; la

⁴ En el caso de Cicerón, sobre todo en diversos lugares de sus *Opera rhetorica*; en el de Horacio, ante todo en *Ars 73 ss.*; en el de Quintiliano, en fin, fundamentalmente en *Inst. 10, 1, 81 ss.*

elegíaca Sulpicia, en fin, sin duda consiguió encontrar un huequecito entre los autores del *Corpus Tibullianum* porque era sobrina de Mesala Corvino... ¡Para qué seguir!

En segundo lugar, hay unas cuantas romanas, muy pocas comparativamente, insisto, que se atreven a escribir, pero demuestran perfectamente que la literatura es un oficio de hombres que están invadiendo, como demuestra el análisis del tipo de obra que hacen: en el campo de la prosa, tenemos varios nombres de epistológrafas, tres de oradoras, uno de una autora de memorias. Se ve que hay un género que parece considerarse propio de mujeres, la epistolografía, que, obviamente, no corresponde a ninguno de los tres géneros grandes que estima la Retórica; y una sola generación permitió la existencia de oradoras, en la primera mitad del siglo I a. C., cosa a continuación legalmente prohibida. En el campo de la poesía, el panorama es peor aún: a mí, que normalmente suelo zanjar en favor de la autoría femenina los casos de duda sobre autoridad de las obras, me resulta sin embargo muy sospechosa la poco documentada autora épica Memia Thimothoe... Lo normal es, en cambio, que algunas mujeres escriban elegías, sátiras, géneros poco elevados, quizá algo de lírica: pero no hay la menor noticia sobre escritoras de épica, de tragedia, de comedia. El mundo privado al que se reserva la palabra de las mujeres se transluce también en la tipología de obras literarias que escribieron. Es un aspecto al que conviene prestar mucha atención.

En tercer lugar, es común a todas las escritoras romanas de que tenemos noticia su pertenencia a familias importantes de Roma. Yo escribí en otra ocasión (López, 1996 bis) que estas mujeres “poseen dote, riqueza, y exteriorizan su poder ostentando la obediencia que les presta una clase servil. La ciudad les ha facilitado tiempo libre; regentan un espacio siempre privado, la casa, pero a fin de cuentas un espacio en el que son señoras. Es decir, glosando una vez más a Virginia Woolf, ‘*tienen dinero y una habitación propia*’, requisitos precisos para que una mujer sea escritora”. Ahora bien, al hacer esta consideración hay que subrayar que nos encontramos ante un nuevo tipo de discriminación: pensemos que la historia de la literatura latina está llena de escritores de origen muy humilde, incluso servil, ya desde sus primeros tiempos: siempre se suele presentar como un extranjero al padre de la poesía latina, Livio Andronico; y origen servil tuvieron el más grande de los tragediógrafos latinos, Lucio Acio, y los dos grandes comediógrafos cuya obra se sigue representando en nuestros días, Plauto y Terencio... El origen humilde no impedía a un hombre llegar a escritor en Roma, pero sí a una mujer.

La totalidad de los textos escritos por mujeres romanas de época clásica se puede leer en una o dos horas; sin embargo, no cabe con ellos una lectura superficial. Hay que entrar a fondo en ellos, intentando descubrir las razones por las que llegaron a escribirse, las razones por las que se conservaron hasta nuestro tiempo frente a lo que

ocurrió a la mayoría de los textos femeninos, y de modo especial qué hay en ellos que resulte del hecho de haber sido escritos por mujeres. No es admisible en absoluto explicar las dos cartas de Cornelia a su hijo Gayo exclusivamente como un texto irritado de una madre enfadada; ni las elegías de Sulpicia como un juego elegante de una chica de familia aristocrática de tiempos de Augusto; y, aún sin conservar su texto auténtico, el resumen en griego que nos proporciona Apiano del discurso de Hortensia presenta un tipo de reivindicaciones, hechas en nombre propio y en el de otras mujeres, perfectamente comparables a las de fechas muy cercanas a nuestro tiempo.

Estas son las algunas de las pautas con las que creo que deben leerse los textos de mujeres, en los que no considero necesario actuar con ninguna crítica de la sospecha, cosa que sin embargo hice en alguna ocasión para algunos textos de mujeres de los siglos XIX y XX, y sobre los que insisto en destacar su escasez y escasa importancia, si los comparamos con la riqueza de la literatura latina escrita por hombres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apiano, *Historia romana. III. Guerras civiles (libros III-IV)*, Trad. y notas de A. Sancho Royo, Madrid, Editorial Gredos, 1985.
- Bardon, H., *La littérature latine inconnue. Tome I L' époque republicaine*, Paris, Klincksieck, 1952.
- Campoamor, C., *Mi pecado mortal. El voto fememino y yo*, Introducción de C. Fagoaga y P. Saavedra, Barcelona, laSal, edicions de les dones, 1981.
- Dixon, S., *The Roman Mother*, London & Sidney, Routledge, 1988.
- López, A., “La oratoria femenina en Roma a la luz de la actual”, en *La oratoria en Grecia y Roma: su vigencia en la actualidad*, Universidad de verano de Teruel, Teruel, 1989, pp. 97-115.
- , “Cornelia, madre de la epistolografía latina”, en *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, Universidad, 1991, pp. 161-173.
- , “Hortensia, primera oradora romana”, *Florentia Iliberritana* 3 (1992) 317-332.
- , *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y en verso*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- , “Escritoras romanas y escritoras actuales: puntos de convergencia”, en J. M^a García González – A. Pociña Pérez (Eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Universidad, 1996, pp. 209-233.
- , “Rasgos caracterizadores de las escritoras romanas”, en *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, pp.127-131.
- , *Modelando con palabras. La elaboración de las imágenes ejemplares de Catón y Cornelia*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998.
- , “Mujeres en busca de la palabra, desde Roma a nuestro mundo”, *Florentia Iliberritana* 10 (1999) 163-186.

- , *De Safo a Alfonsina. Las mujeres en su literatura y en la masculina*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2008.
- , “*Cartas de Cornelia y Elegías de Sulpicia*”, en A. Pociña Pérez – J. M^a García González (eds.), *En Grecia y Roma, II: lecturas pendientes*, Granada, Universidad, 2008, pp. 139-156.
- Marrou, H.-I., *Historia de la educación en la Antigüedad*, Trad. de J. R. Mayo, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965.
- Resina Sola, P., “La condición jurídica de la mujer en Roma”, en A. López, C. Martínez, A. Pociña (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, Universidad, 1990, pp. 97-119.
- Tácito, *Diálogo de los oradores. Agrícola. Germania*, Versión esp. de M. Marín Peña, Madrid, Editorial Hernando, 1950.
- Valerio Máximo, P., *Hechos y dichos memorables*, Edición de F. Martín Acera, Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal, 1988.
- Woolf, V., *Una habitación propia*, Trad. de L. Pujol, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1986.

“LA CAUSA DELLE DONNE” Y LOS DERECHOS POLÍTICOS DE LAS MUJERES DURANTE EL TRIENIO JACOBINO ITALIANO

“LA CAUSA DELLE DONNE” AND POLITICAL RIGHTS OF WOMEN IN THE JACOBIAN ITALIAN TRIENNUM

Milagro Martín Clavijo
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

Durante el Trienio jacobino, 1796-1799, en Italia se empiezan a implantar los principios fundamentales para el ser humano que se encuentran en la base de la Revolución francesa. En estos años un número considerable de mujeres va a tomar parte activa en reuniones públicas de carácter político, social y cultural y se convierten en protagonistas de discursos importantes, que suscitarán, entre algunos, la admiración y, entre otros, el escándalo. Entre los discursos más importantes se encuentra el de La causa delle donne, probablemente de Annetta Vadori: una reivindicación explícita y determinada, sin tapujos ni eufemismos, sin medias palabras, a la igualdad entre sexos.

PALABRAS CLAVES:

Trienio jacobino, Annetta Vadori, patriotas, derechos políticos de las mujeres.

ABSTRACT:

During the Jacobin Triennium, 1796-1799, in Italy starts the implementation of fundamental human principles at the base of the French Revolution. In these years a large number of women actively participate in political, social and cultural meetings and make public speeches, which would create, among some, admiration and, among others, scandal. One of the most important speeches is La causa delle donne, probably written by Annetta Vadori: an explicit and specific claim, without euphemisms, without mincing words, of equality between the sexes.

KEY WORD:

Jacobin Triennium, Annetta Vadori, patriots, political rights of women.



1. EL TRIENIO JACOBINO ITALIANO

1796-1799 son los años que en Italia reciben el nombre de Trienio patriótico, jacobino o revolucionario. Poco tiempo, es verdad, pero se trata de años fundamentales para la puesta en marcha de la implantación de principios fundamentales para el ser humano, los que se encuentran en la base de la Revolución francesa.

Durante este trienio algunas repúblicas italianas –la República Cisalpina, la Véneta, la Liguria, la Romana, la Napolitana– instauran en Italia instituciones similares a las de la Francia revolucionaria. De esta manera, se convierten en territorios satélites de ésta o directamente bajo su influencia. Es ahora que comenzará un importante debate sobre la independencia nacional, sobre la educación, sobre las instituciones políticas, las minorías excluidas de la vida pública y los derechos de los ciudadanos. Este debate va acompañado de importantes propuestas de reformas que, pese a su breve duración, van a dejar su huella y serán la base de proyectos futuros.

En este propósito común de renovación de la vida en general –tanto de mejora económica, como de mayor libertad e influencia política– participan las mujeres como hasta ahora no se había hecho nunca en Italia. Ellas también abogan por la revolución que significa también, o sobre todo,

l'abbattimento di leggi e consuetudini familiari che le discriminavano doppiamente, come figlie e spose, che le volevano mogli o monache forzate in nome della salvaguardia dei patrimoni familiari, che le vedevano escluse dall'asse patrimoniale in base ai principi del maggiorascato, che le privavano dell'istruzione, che limitavano drasticamente le loro scelte personali. [...] Molte donne insomma vedevano nella Rivoluzione l'inizio di un processo di cambiamento sociale che, nel cancellare le diseguaglianze, andava a ridisegnare anche una nuova condizione femminile (Filippini, 2006: 89).

2. El aprendizaje político de las mujeres en territorio véneto

Es en este clima de profundo optimismo en la posibilidad de hacer una revolución en todos los campos de la vida del individuo que tenemos que enmarcar uno de los textos más importantes sobre los derechos políticos de las mujeres, *La causa della donna*, escrito por una mujer en la Venecia del periodo de la Municipalidad y que abarca un breve periodo, desde el 12 de mayo de 1797 al tratado de Campoformio, 17 octubre 1797. Durante estos meses se constituye en Venecia, como en otras ciudades vénetas, un gobierno que sigue el modelo francés y en el que entrarán exponentes de distintas clases sociales.

Las ideas jacobinas ya se habían difundido en territorio véneto desde principios de la década de 1790, especialmente entre los ilustrados de la burguesía y de la aristocracia,

pero también entre periodistas, científicos y artesanos que se reunían en cafés, casinos, salones, talleres y tiendas. En estas reuniones participan también muchas mujeres escritoras, periodistas, artistas, cultas e ilustradas, entre las que podemos destacar Elisabetta Caminer Turra en Vicenza, Francesca Maria Bragnis Capodilista y Arpalice Papafava en Padua; Maria Querini Benzon, Isabella Teotochi Albrizzi, Giustina Renier Michiel y Anna Vadori en Venecia.

Algunas de estas mujeres van más allá de los salones o reuniones informales para entrar de lleno en las nuevas instituciones democráticas y asumir en ellas un papel político visible. Su participación en las Sociedades de Instrucción Pública y en las Sociedades Patrióticas va a ser fundamental para el aprendizaje político de las mujeres. Es allí donde se van a difundir los nuevos principios democráticos y desde donde se intenta educar al pueblo en las nuevas ideas. Estas sedes sirven también de intermediarias con el gobierno de las municipalidades¹.

Estas instituciones, que surgen en todas las ciudades del Véneto, tienen una actividad muy intensa de debate tanto político y social, como cultural. En la municipalidad de Venecia un papel fundamental lo tendrán Annetta Vadori, Cecilia Tron y Gioseffa Cornoldi Caminer, pero también otras mujeres de las que sólo conocemos sus iniciales o que son anónimas, pero que nos han dejado importantes textos para la querrela de las mujeres: I.P.M. (1797), y la anónima de *Istruzioni d'una libera cittadina alle sue concittadine* (1797).

Se trata de una presencia innovadora de mujeres que toman parte activa en las reuniones y que protagonizan discursos públicos, que suscitarán, entre algunos, la admiración y, entre otros, el escándalo. Entre los discursos más importantes en territorio véneto están los pronunciados en mayo de 1797 por la ciudadana Fulvia Mattei, miembro de la Società Patriottica, *Dell'educazione che si deve dare alle donne*, y el de *La causa delle donne*, probablemente de Annetta Vadori.

Estas mujeres van a subir a la tribuna para reclamar sus derechos, para llegar a la igualdad universal que tanto se predica, para reafirmar la capacidad de la mujer para ejercer sus derechos civiles. En estos discursos queda patente que eran conscientes de que la cuestión feminista era un aspecto más de la lucha por los derechos universales y que ése era el momento para hacerlo: antes las "ideas revolucionarias" estaban perseguidas, por lo que tenían que aprovechar esos años de cambio de sistema político para alzar la voz y reivindicar los derechos que le son naturales, como poco antes lo habían hecho las ciudadanas francesas. Pero el caso de las patriotas italianas es distinto al de sus vecinas, ya que en los años del Trienio ya es un hecho el fracaso de

¹ Las municipalidades eran "enti invertiti di funzioni amministrative autarchiche di carattere locale, operanti per lo più sotto la dipendenza e il controllo delle autorità militari di occupazione, rappresentano assai frequentemente l'inizio di quel processo di democratizzazione e di creazione di ordinamenti costituzionali che accompagnò l'avanzata francese" (Pisano-Veauvy, 1994: 200).

las reivindicaciones de las francesas y muchas de ellas han sufrido la persecución, la prisión o incluso han sido ejecutadas. Por tanto, estas mujeres italianas, portavoces de ideas ciertamente feministas a finales del siglo XVIII, son conscientes de la precariedad de su situación y del riesgo que corren al afirmar sus ideas públicamente.

Los discursos de las patriotas están dirigidos al público que asiste a las reuniones de los círculos. Éste estaba formado por líderes del Jacobismo en Italia y también por simpatizantes, en su gran mayoría hombres cultos y de clases sociales altas o medias. Pero también asistían mujeres, la mayoría con cultura, pero algunas también eran mujeres del pueblo, analfabetas, como se señala en algunos de estos discursos².

Una parte considerable de estas lecturas públicas están dirigidas exclusivamente a las mujeres, de forma clara e insistente. Otro grupo de textos tienen como destinatarios a los ciudadanos, en masculino plural. A veces, se hace explícito que se trata de hombres, otras veces se deja el término en la ambigüedad. Hay que destacar en este sentido que los dos textos más reivindicativos del trienio –el de Carolina Lattanzi (1797) y *La causa delle donne* (1797)– están dirigidos a un público fundamentalmente masculino.

Como vemos, en estos círculos se toleraba, e incluso se aceptaba de buena gana, la presencia de las mujeres y el hecho de que tomaran la palabra directamente. De hecho, si algunos de estos discursos se publicaron es porque el público presente los consideró dignos. Por otro lado, normalmente lo que se decía en ellos no suponía un peligro real para los patriotas: servía para ayudar a incrementar la participación femenina en la lucha por la república, pero sin atentar explícitamente contra sus privilegios como hombres. Es verdad que la participación de las mujeres en la vida política a través de los círculos no fue del agrado de todos, pero algunos patriotas van a mostrarse favorables y van a fomentar su participación activa en ellos.

3. La causa delle donne y los problemas de autoría

Algunos estudiosos han atribuido *La causa delle donne*, 1797, a una autora véneta y con mucha probabilidad a Annetta Vadori³. De su vida tenemos poca documentación. Sabemos que nació en Venecia en 1761, en el seno de una familia burguesa y que desde joven se acerca a las ideas de la Ilustración y de la Revolución. Participa en el círculo jacobino del farmacéutico Vincenzo Dandolo (Bustico, 1917: 370-78) y, por

2 Cfr. los discursos de Claudia Stella (1986:1103-1105) y de Teresa Negri (1986: 1095-1101) en la comida patriótica que tuvo lugar en Boloña en 1798.

3 Sobre la atribución de la autoría a Anna Vadori cfr. Dumas (1964: 464). En Pillinini (1990: 92) se identifica *La causa delle donne* como el discurso que Anna Vadori pronunció en la Società di pubblica istruzione. A. Buttafuoco (1991: 99-106) la señala como posible autora, a pesar de que no cree que se trate de un texto de la zona véneta. Apoyan también esta atribución Plant (2002: 29), Romanelli (1997) y Filippini (2006: 101), entre otros. Emanuele Antonio Cicogna (1847) atribuye a Anna Vadori también la autoría de algunos escritos anónimos de este periodo.

ello, la vigilará la policía desde 1792. Es amiga de Elisabetta Caminer, Alberto Fortis y Tommaso Gallino.

A los 25 años se casa con Mattia Butturini, comediógrafo del teatro de San Benedetto. Con él colabora y escribe textos y poesías (Filippini, 2006: 86-87).

Tras la proclamación de la Municipalità Provvisoria, asume un papel importante en la Società di Pubblica Istruzione junto a otras mujeres como Cecilia Tron, Gioseffa Cornoldi Caminer y Fulvia Mattei. En esta sede se bate por los derechos de las mujeres. En 1797 sube a la tribuna después de haber jurado "viver libera o morire". Se trata de un gesto claramente simbólico en el que los ciudadanos juraban que defenderían la patria con su vida, pero dice mucho el hecho de que se tratara de una mujer, ya que tal juramento implicaba la equiparación de la mujer al hombre. De hecho, tras la promesa Vadori reivindica la igualdad de derechos para todas las mujeres. La asamblea la aclama y decide que se publique su discurso. Su intervención y su posición anima un fuerte debate en la Società. En este mismo año también lleva a cabo la traducción de la obra de Aubert du Bayet, *Rapporto d'una festa civica celebrata in Costantinopoli*, que lee también en una sesión de la asamblea (Filippini, 2006: 99).

Después del tratado de Campoformio, 17 octubre 1797, con el que Napoleón cede Venezia y el territorio véneto a Austria, concluye esta estación reformista. En enero entra la armada austro-rusa en las ciudades vénetas. Los jacobinos son perseguidos, capturados, asesinados o se dan a la fuga o al exilio. Annetta deja la ciudad e inicia una vida de viajes e incertidumbres⁴.

Como muchos otros jacobinos, en un primer momento se dirige a Lombardia, concretamente a Pavía, con el marido, que enseña lengua y literatura griega. Se sabe que en 1805 se divorcia y que poco después se casa con el médico Giovanni Rasori, importante teórico del jacobismo científico. Su matrimonio no durará mucho. Más tarde la encontramos en Milán, junto a Tommaso Gallino, abogado y miembro del Consiglio legislativo de la República Italiana.

En esta ciudad lombarda en 1809 abre su salón a intelectuales y literatos de su época, entre los que se encuentran Cesarotti, Pindemonte, Monti y también Foscolo, autor con el que mostrará públicamente un profundo desacuerdo. En *Il Salotto Della Contessa Maffei e la Società Milanese (1834-1886)* se habla de las reuniones organizadas por la veneciana y se cita a Giovanni Resini que habla de ella como "una vera Aspasia" (Barbiera, 1895: 32-34), comparándola así con Aspasia de Mileto, la compañera de Pericles.

Años más tarde, junto con los exiliados cisalpinos, se establecerá en París donde será introducida en la corte francesa por el famoso improvisador Francesco Gianni. De esta

4 Sobre su vida sucesiva cfr. Cosmacini (2002), Rao (1992) y Angelini (2007).

manera, se la sitúa muy cerca de la madre de Napoleón. Sin embargo, tras la conjura antinapoleónica de Ceracchi, a pesar de que se demuestra que ella no tuvo nada que ver, es el propio Napoleón el que la obliga a dejar Francia. Vuelve a Italia, otra vez a Milán, donde vuelve a abrir su salón a los intelectuales. En estos años se produce el reencuentro con su amiga Cecilia Tron.

Sin embargo, sus condiciones económicas van a ir empeorando. En 1807 se establece en Nápoles como institutriz de los príncipes Pignatelli, pero por poco tiempo. En 1832 muere sola en la más absoluta miseria.

Annetta Vadori fue una mujer de carácter, culta, una gran oradora y ciertamente hermosa; todo esto se nos revela en los epistolares de algunos literatos de su tiempo que la recuerdan, algunos con admiración, como Monti, otros con oposición frontal, como Foscolo. Se la conoció como la "Aspasia veneziana": por su anticonformismo, su libertad personal y sexual. Son estos aspectos de su intimidad los que le van a hacer de Annetta la diana de sus críticas y los que la condenarán al más profundo silencio durante el siglo XIX y gran parte del XX.

Las cosas están cambiando en los últimos decenios: en el volumen *L'altra metà del Risorgimento. Volti e voci di patriote venete* se nos presenta a Annetta Vadori como las más anciana de las patriotas y se la califica como la "rivoluzionaria vagabonda" (Filippini-Gazzetta, 2011, 114-116).

4. *La causa delle donne* y la igualdad entre hombres y mujeres

El discurso jacobino y la puesta en práctica de los principios de la Revolución francesa llevaban directamente a la reivindicación de la igualdad entre sexos, como constatan en sus discursos y en sus escritos muchas de estas mujeres. Sin embargo, será esta temática la que evidenciará claramente cómo la cuestión femenina se dejaba por regla general al margen del debate político, por lo que las pocas mujeres que alzarán su voz para reivindicar sus derechos contarán con la fuerte oposición de gran parte de sus compañeros de ideología.

Sin embargo, en *La causa delle donne* nos encontramos una reivindicación explícita y determinada, sin tapujos ni eufemismos, sin medias palabras, de la igualdad entre sexos. Se trata de un discurso que tiene la forma de texto jurídico y que está dividido en dos capítulos y éstos en un total de trece puntos.

La autora veneciana comienza con una constatación: "è giunta l'epoca desideratissima della più bella di tutte le mode, ch'è quella della libertà ed uguaglianza", pero en medio de tanta alegría, anuncia que para las mujeres no lo es tanto, ya que éstas han quedado al margen de todo, "dunque o non tenete le donne per individui del genere umano, o pensate a felicitare di cotesto una sola metà". De ahí que se reivindique precisamente

la igualdad frente a la inferioridad a la que se ha sometido a la mujer durante tanto tiempo: "pretendiamo di essere considerate al par degli uomini in tutti i pubblici interessi dell'universale riforma" (*La causa delle donne*, 1964: 455-6).

A partir de la explicitación directa de la tesis, la autora procede con los dos artículos que componen su discurso: "Le donne per natura sono eguali, anzi superiori agli uomini" y "Le donne han diritto di essere parte di tutti i pubblici interessi della presente riforma d'Italia". Se parte, por tanto, de la igualdad entre sexos, pero sin establecer en ningún momento conflicto alguno con los hombres (Pisano, 1994: 59), para proseguir con los derechos de las mujeres.

Los dos primeros puntos son introductorios y en ellos se reivindica el derecho de las mujeres a expresarse y a presentar las propias quejas –"Il vostro eroico progetto di render liberi tutti gli uomini, questo medesimo progetto sì amato, sì commedato da tutti, ci concede la libertà di parlare ed esporre francamente le nostre ragioni"–; en el segundo adelanta en qué van a consistir las "giuste querele": las mujeres están excluidas de la esfera pública en el proyecto jacobino, "dappertutto in somma risuonano gli uomini, e le femine non si sentono mai nominare che per il solo uso matrimoniale, o quasi matrimoniale, relativo agli uomini" (*La causa delle donne*, 1964: 455).

Por tanto, las conclusiones a las que llega la ciudadana*** no pueden ser más que dos: "o non tenete le donne per individui del genere umano, o pensate a felicitare di cotesto una sola metà" (*La causa delle donne*, 1964: 455). La veneciana es clara y va directa al nudo de la cuestión: todos los proyectos que se están llevando a cabo para la regeneración de la república fracasarán si no participan activamente las mujeres.

Por tanto: "Noi, fratelli carissimi, nel complesso del genere umano pretendiamo di non essere inferiori: in conseguenza di questa superiorità, o almeno eguaglianza, pretendiamo di essere considerate al par degli uomini in tutti i pubblici interessi dell'universale riforma. Queste sono le nostre due pretensioni, questi i due articoli della nostra causa" (*La causa delle donne*, 1964: 456).

Su tesis es la igualdad entre hombres y mujeres, una igualdad efectiva y no sólo teórica y abstracta. Hasta el momento se puede muy bien hablar de esclavitud femenina⁵, ya que han estado siempre sometidas al poder cultural y social del hombre (Pisano-Veauvy, 1994: 203). Se consideraba que la mujer era inferior a éste y, por tanto, se establecían funciones distintas para cada sexo. De esta manera, a la mujer se la recluía en la esfera privada y se la excluía sistemáticamente de la pública.

Hay que partir, por tanto, de la igualdad entre hombres y mujeres. La mayoría de los textos escritos por éstas parten de la genealogía femenina, es decir, con el ejemplo ilustrativo de un importante número de mujeres que han demostrado que están a la

⁵ Este será precisamente el título del discurso de Carolina Lattanzi, *Schiavitù delle donne*, 1797.

altura de los hombres. La autora veneciana traza también una genealogía, aunque afirma que no pretende convencer con la historia, sino con la filosofía y la razón, siguiendo "un'argomentazione fisico-giusnaturalistica di stampo rousseauviano" (Rosa, 2009: 122): ya desde la creación del mundo y del primer hombre se hace evidente que éste necesitaba "la compagnia d'un'altra creatura ragionevole, la qual fosse nel tempo stesso e differente da lui ed eguale a lui" (*La causa delle donne*, 1964: 457-8).

De esta manera, introduce el concepto de la igualdad en la diferencia para el hombre y la mujer: "Gli organi della generazione, ed i naturali affetti che l'accompagnano, richiedevano senza dubbio una creatura differente: ma tutte l'altre passioni ed inclinazioni dirette alla società richiedevano una creatura eguale". Con la creación de la mujer se conseguía que estuviera "maravigliosamente equilibrata nella donna e nell'uomo la differenza e l'eguaglianza: cioè la differenza de' sessi, e l'eguaglianza delle nature. Eccettuate dunque le potenze produttrici, e tuttociò che con esse ha necessaria relazione, l'uomo e la donna nel rimanente sono per natura egualissimi" (*La causa delle donne*, 1964: 458).

Si la mujer y el hombre son iguales por naturaleza, habrá de despojarse de todos los prejuicios y costumbres que nos han llevado durante tantos siglos a considerarlas inferiores. Por eso, exhorta a sus conciudadanos filósofos a que pesen "la nostra e la vostra costituzione intrinseca nella bilancia della filosofia, e vedrete che la nostra soggezione non solo è posteriore alla natura, ma in questo suo vero aspetto non esce mai dai confini matrimoniali, e non ha relazione alcuna cogli affari pubblici della società, che formano tutto l'oggetto delle nostre lagnanze" (*La causa delle donne*, 1964: 459).

En el punto número ocho, la ciudadana veneciana se centra en una de las tradicionales argumentaciones masculinas sobre su superioridad, la basada en la fuerza. Pero no existe sólo un tipo de fuerza, sino dos: la del cuerpo –"La ruvidezza del volto, la robustezza dei nervi, la durezza del cuore, l'ostinazione dell'intelletto, la rusticità delle membra, e per sino della voce"– y la del espíritu –"L'avvenenza del volto, la morbidezza delle carni, l'amorevolezza del cuore, l'acutezza dell'ingegno, la delicatezza di tutto il corpo, e per sino della voce– que están distribuidas con equidad entre los hombres y las mujeres" (*La causa delle donne*, 1964: 460). Si seguimos guiándonos por la Filosofía, no nos queda que concluir que "è più perfetta la forza dello spirito di quella del corpo" (*La causa delle donne*, 1964: 460).

Entonces ¿por qué todavía se considera inferior a la mujer? La clave está en la educación diferente a la que han accedido durante siglos, como expone en el punto nueve. Se reafirma, por tanto, en que no es la naturaleza la que establece la condición de inferioridad de la mujer, sino el hombre y ésta se puede superar a través de la instrucción, visto que ellas, como acaba de demostrar, están mejor dotadas para todo

lo que tiene que ver con el espíritu. Los hombres, con su fuerza corporal, están allí para defender precisamente esa superioridad espiritual de las mujeres.

5. La causa delle donne y los derechos políticos de las mujeres

En este periodo del trienio jacobino no son frecuentes los textos centrados sobre tema de los derechos políticos de las mujeres. De hecho, pocas patriotas sienten verdaderamente la necesidad de reivindicarlos o, por lo menos, no era una de sus prioridades.

Es verdad que el concepto de ciudadanía es central en el discurso revolucionario, pero, ya que se considera a la mujer fundamentalmente como madre, lleva como consecuencia la dificultad de que ésta se convierta en una ciudadana activa. Por tanto, lo habitual es excluirla del modelo de ciudadanía hecho por y para los hombres. A pesar de todo esto, el término "ciudadana" se utiliza continuamente sobre todo por parte de las patriotas: les da la idea de participar en la vida política, a pesar de que signifique ser tan sólo un ciudadano pasivo (Sewell, 1988: 105-123).

Sin embargo, las autoras de *La causa delle donne* y *La schiavitù delle donne* trataron el tema con decisión y firmeza. La autora veneciana lo aborda en el segundo capítulo titulado "Le donne han diritto di essere a parte di tutti i pubblici interessi della presente riforma d'Italia" y que comprende los puntos 10-13 de su declaración. A lo largo del punto 10 va enumerando "i nostri diritti innegabili", empezando por el de participar en la esfera pública:

noi abbiamo un vero diritto di essere a parte di tutti gli affari pubblici dipendenti dallo spirito e dall'intelletto, e questo nostro diritto è naturale, ed intrinsecamente annesso alla natura umana; diritto non inferiore al vostro, anzi tanto maggiore e più forte, quanto noi per lo spirito siamo più sublimi di voi. Abbiamo dunque diritto di assistere a tutte le vostre adunanze ed assemblee; abbiamo diritto di concorrere alla formazione delle leggi, alle quali dobbiamo del pari assoggettarci. Abbiamo diritto di sedere nei tribunali, nei magistrati, nei direttori esecutivi; abbiamo diritto di andare ai consolati, alle commissioni, alle ambasciate; abbiamo diritto di maneggiar le finanze, di governar le provincie, di regolare gli eserciti; abbiamo diritto di approvare o riprovare tutti i trattati nazionali o di commercio o di alleanza o di guerra o di pace (*La causa delle donne*, 1964: 462).

La mujer tiene que entrar en la esfera pública y así lo ha demostrado. Pero la ciudadana*** siente también la necesidad de prever la reacción de muchos de sus compañeros, sobre todo el hecho de que muchos consideran que "gli affari domestici, propri del sesso femminile, c'impediscono l'esercizio di questi nostri diritti" (*La causa delle donne*, 1964: 462). Es, de nuevo, el tema de la relegación de la mujer a la esfera familiar el que va a tener que rebatir con fuerza, ya que, en última instancia, se trata del elemento crucial en la construcción de la identidad femenina en el discurso patriótico.

Para nuestra autora tales ocupaciones son genéricas, no son propias de la mujer, incluso la educación de los hijos en los primeros años. Por tanto, se trata sólo de prejuicio el asignárselas exclusivamente a ellas:

Come potrà la vera sapienza comportare che tanti uomini stolti ed ignoranti, non capaci che della rocca e del fuso, sieno chiamati a consiglio per affari pubblici della maggior importanza; e tante donne all'incontro dotte, d'acuto ingegno, e di posata prudenza abbiano da tener nascosti i loro sublimi talenti, dai quali grandissimo vantaggio ridonderebbe all'umanità! È ora che si tolga dal mondo questo perniciosissimo pregiudizio, come ne furono tolti tanti altri (*La causa delle donne*, 1964: 463).

Por otro lado, a los hombres el hecho de tener otras obligaciones nos les ha apartado nunca de la esfera pública: deberes privados y públicos son perfectamente compatibles. Por último, algunas mujeres ni siquiera tienen tales ocupaciones; por lo tanto, al menos a ellas se les deberían reconocer estos derechos políticos: "le fanciulle e le vedove formano un popolo innumerabile, e più innumerabile ancora vi riuscirà se vi porrete a canto tute le maritate, che o separate sono da' loro mariti o disgustate di loro". Por eso, se pregunta: "Perché tante donne, che formano la maggior parte del nostro sesso, dovranno essere private de' loro propri diritti naturali?" (*La causa delle donne*, 1964: 463).

Los últimos dos capítulos de su discurso son recapitulativos: dadas todas estas premisas,

le nostre pretensioni sono giuste e fondate sulla legge naturale; dunque l'esclusione che foste per dare in appresso alle donne in tutti i vostri concessi, sarebbe un'esclusione contraria all'equità. Dunque tutti i progetti che da qui innanzi si maneggeranno, tutte le leggi che si publicheranno, saranno invalide senza il nostro concorso. Dunque è vostro dovere il chiamar le donne a Consiglio per dare al sistema di libertà ed eguaglianza il conveniente vigore ed autenticità (*La causa delle donne*, 1964: 463-4).

Si no se tienen en cuenta sus reclamaciones, se estarán contradiciendo todos los ideales por los que se ha luchado hasta ahora:

Voi siete gli amanti della libertà, e non potrete soffrire che rimanga schiava una metà intiera del genere umano. Voi siete i difensori dell'eguaglianza, e non potrete far a meno di sostenere la causa di chi è simile a voi ed eguale vostro. Voi siete politici, e dovete conoscere per necessità che se il nostro sesso vi è amico, l'esecuzione del gran vostro progetto è sicura; se è contrario a' vostri disegni, questi stessi vostri disegni saranno vani (*La causa delle donne*, 1964: 464).

Los demás patriotas lo deberían ver de ese modo, pero, añade la autora, si, a pesar de todo, deciden seguir como hasta ahora "siccome insieme con noi distruggereste

tutti i nimici dell'uguaglianza, senza di noi non li distruggerete giammai" (*La causa delle donne*, 1964: 464).

Con estas palabras termina uno de los discursos más explícitos y valientes del Trienio jacobino italiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angelini, G. (a cura di), *De amicitia: scritti dedicati a Arturo Colombo*, Milano, Università Bocconi, 2007.
- Aubert du Bayet, J.-B. A., *Rapporto d'una festa civica celebrata in Costantinopoli da' Francesi e Veneziani riuniti per la felice rigenerazione di Venezia*, Venezia, Zatta, 1797.
- Barbiera, R., *Il Salotto Della Contessa Maffei e la Società Milanese (1834-1886)*. London, 1895.
- Bustico, G., "Il salotto milanese di un'Aspasia veneziana del periodo napoleonico", *Nuovo Archivio Veneto*, 33 (1917), pp. 370-78.
- Buttafuoco, A., "La causa delle donne. Cittadinanza e genere nel triennio 'giacobino' italiano", *Modi di essere. Studi, riflessioni, interventi sulla cultura e la politica delle donne in onore di Elvira Badaracco*, Bologna, EM Ricerche, 1991, pp. 99-106.
- Buttafuoco, A., "Libertà, fraternità, uguaglianza: per chi? Donne nella rivoluzione francese", *Esperienza storica femminile dell'età moderna e contemporanea*, parte prima, Roma, Unione donne italiane, Circolo La Goccia, 1988, pp. 29-56.
- Cicogna, E. A., *Saggio di Bibliografia veneziana*, Venezia, Tip. di G.B. Merlo, Venezia, 1847.
- Cosmacini, G., *Il medico giacobino. La vita e i tempi di Giovanni Rasori*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- Discorso della cittadina Annetta Vadori pronunciato nella Società di Pubblica Istruzione in occasione che fu invitata a pronunciare il giuramento solenne: vivere libera o morire*, Venezia, Giovanni Zatta, 1797.
- Dumas, G., *La fin de la République de Venise. Aspects et réflets littéraires*, Paris, P.U.F., 1964.
- Filippini, N. M. (a cura di), *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Roma, Franco Angeli, 2006.
- Filippini, N.M., "Annetta Vadori, rivoluzionaria vagabonda", *L'altra metà del Risorgimento. Volti e voci di patriote venete*, a cura di Nadia Maria Filippi e Liviana Gazzetta, Verona, Cierre Edizioni, 2011, pp.114-116.
- I.P.M., *Pensieri della libera cittadina IPM alle sue concittadine*, Venezia, 1797.
- Istruzioni d'una libera cittadina alle sue concittadine*, Venezia, Andrea Martini, 1797.
- "La causa delle donne. Discorso agl'italiani della cittadina*** (1797)", Cantimori, D.- De Felice, D. (a cura di), *Giacobini italiani*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1964, vol.II, pp. 455-464.

- Lattanzi, C., *La schiavitù delle donne. Memoria della cittadina L. letta all'Accademia di Pubblica Istruzione di Mantova*, 14 Mietitore, Anno I della Libertà d'Italia. All' Apollo (1797), riedito a cura di Gilberto Zacchè, Mantova, Edizioni Lombarde, 1976.
- Mattei, F., *Dell'educazione che si deve dare alle donne*, Vicenza, Bartolomeo Paroni, 1797
- Negri, T., "Discorso della Cittadina Teresa Negri Rasinelli pronunciato all'Unione del Pranzo Patriotico il dì 9 Partile anno 6.^o Repubblicano (28 Maggio 1798 v.s.)", en Marcelli, U. (a cura di), *Il Gran Circolo Costituzionale e il "Genio Democratico" (Bologna 1797-98)*, Bologna, Analisi, 1986, vol.II, pp. 1095-99.
- Pillinini, G., *Venezia giacobina*, Venezia, Editoria Universitaria, 1997.
- Pisano, L- Veauvy, C., *Parole inascoltate. Le donne e la costruzione dello Stato-nazione in Italia e in Francia (1789-1860)*, Roma, Editori Riuniti, 1994.
- Plant, M., *Venice: Fragile City, 1797-1997*, Yale University Press, Yale, 2002.
- Rao, A., *Esuli. L'emigrazione italiana in Francia (1792-1802)*, Napoli, Guida, 1992.
- Romanelli, G., *Dai Dogi agli Imperatori: La fine della Repubblica tra storia e mito*, Milano, Electa, 1997.
- Stella, C., "Discorso pronunciato dalla cittadina Claudia Stella presidente della deputazione del pranzo patriotico delle cittadine bolognesi. Celebrato il dì 9. Pratile Anno 6 Repub. (28. Maggio 1798. v.s.)", en Marcelli, U. (a cura di), *Il Gran Circolo Costituzionale e il "Genio Democratico" (Bologna 1797-98)*, Bologna, Analisi, 1986, vol.III, pp. 1103-1105.
- Sewell, W. H., "Le citoyen/la citoyenne: activity, passivity, and the revolutionary concept of citizenship", C. Lucas (ed.), *The French revolution and the creation of modern political culture*, vol.2, *The political culture of the French Revolution*, Oxford-Toronto, Pergamon press, 1988, pp. 105-23.

PARDO BAZÁN, POLEMISTA ILUSTRADA. LA REALIDAD DE LA FICCIÓN EN “EL INDULTO” Y “VIERNES SANTO”

PARDO BAZÁN, ILLUSTRATED POLEMICIST. THE REALITY OF FICTION IN “EL INDULTO” AND “VIERNES SANTO”

María Elena Ojea Fernández
Uned

RESUMEN:

La preocupación de Pardo Bazán por los problemas sociales y políticos de España, hizo que reflexionara con osadía acerca de asuntos que inundan sus artículos y obras de ficción, tales como la situación femenina o la corrupción política. Hemos escogido dos cuentos, El indulto y Viernes santo para señalar hasta qué punto la condesa fue una intelectual comprometida con su tiempo y cómo no temió enfrentarse a una sociedad que negaba a las mujeres el derecho a disentir abiertamente.

PALABRAS CLAVES:

situación femenina, corrupción, compromiso, osadía.

ABSTRACT:

Emilia Pardo Bazán's concern about social and political problems of Spain led her to deal with boldness and reflection of two important issues -female situation and political corruption- that fill up many of her articles and works of fiction. We have chosen two short stories, El indulto and Viernes santo, to indicate the extent to which the Countess was a committed intellectual with her time and how she was not afraid to face a society that denied women the right to speak out publicly.

KEY WORD:

female situation, political corruption, commitment, boldness.



1. Introducción

Emilia Pardo Bazán fue un ejemplo sorprendente de mujer intelectual. Difundió su saber en innumerables relatos, artículos y conferencias, trató los temas más candentes del momento y permaneció durante años en el primer plano de la vida social y cultural de su país. A pesar de ser una escritora tradicionalista, compaginó con acierto su ideología con la exploración del mundo social, en especial, con la defensa del derecho de la mujer al conocimiento y a la participación activa en la sociedad. Hemos escogido dos relatos breves (*El indulto* y *Viernes santo*), que acaso revelan algunas de las grandes preocupaciones de la escritora gallega: la difícil situación de la mujer española y la corrupción política.

En la segunda mitad del siglo XIX, la emancipación de la mujer fue tema de gran controversia. Nietzsche decía que el mero hecho de que una mujer quisiera ser independiente era el peor desarrollo del afeamiento en Europa: “se va volviendo cada vez más histérica y más incapaz de cumplir su función primaria y única: la de dar a luz hijos robustos” (Ciplijauskaité, 1984: 46). Si el pensador alemán personifica la hostilidad del mundo patriarcal hacia las mujeres independientes, la condesa de Pardo Bazán encarna a esa mujer tan denostada que se niega a aceptar los roles designados por la tradición. Tanto en su vida privada como en su vida profesional, la escritora fue abanderada de la libertad de pensamiento. Bajo esta perspectiva, en los relatos breves *El indulto* y *Viernes santo*, descubrimos a la ciudadana inconformista, siempre vigilante y siempre crítica ante los excesos del poder político.

2. El indulto

El desamparo de las mujeres maltratadas es el argumento del famoso cuento *El indulto*. En este relato se narra la historia de Antonia, una humilde asistente que vive dominada por el terror a que su marido –en prisión por el asesinato de la madre de ella® regrese algún día. El miedo al perdón real la consume lentamente: “La hipótesis de la muerte natural no la asustaba, pero la espantaba solamente que volvía su marido” (Pardo Bazán, 1990: 122, I). Doña Emilia construye un relato admirable que retrata con suma maestría la psicología de una mujer maltratada. La legislación penal, la benevolencia de la justicia para con el hombre, el divorcio o la denuncia de las agresiones a mujeres quedan patentes en un relato que presenta claramente las inquietudes feministas de la condesa, sin duda su faceta más progresista.

La construcción del personaje de Antonia es un acierto narrativo. Doña Emilia dibuja un personaje atormentado que pasa sin dilación del terror a la felicidad, como ocurre cuando da por sentado que su esposo ha muerto:

¡Muerto el criminal, en víspera del indulto, antes de cumplir el plazo de su castigo! Antonia la asistente alzó la cabeza y por primera vez se tiñeron sus mejillas de un sano color y se abrió la fuente de sus lágrimas. Lloraba de gozo, y nadie de los que la miraban se escandalizó. Ella era la indultada; su alegría, justa. Las lágrimas se agolpaban en sus lagrimales, dilatándole el corazón. (Pardo Bazán, 1990: 125, I)

Pero para su desgracia la realidad es otra. El inesperado retorno del parricida: “Era él. Antonia, inmóvil, clavada al suelo, no le veía ya, aunque la siniestra imagen se reflejaba en sus dilatadas pupilas. Su cuerpo yerto sufría una parálisis momentánea” (Pardo Bazán, 1990: 125, I), ahoga el grito de socorro de la pobre asistente que lentamente se deja morir.

Y el niño fue quien, gritando desesperadamente llamó al amanecer a las vecinas que encontraron a Antonia en la cama, extendida, como muerta. El médico vino aprisa, y declaró que vivía y la sangró, y no logró sacarle gota de sangre. Falleció a las veinticuatro horas, de muerte natural, pues no tenía lesión alguna. (Pardo Bazán, 1990: 127, I)

La historia muestra cómo el terror al maltrato físico acaba por enajenar a la desdichada que muere sin que nadie pueda evitarlo. Deja al descubierto el desinterés de la justicia hacia la violencia doméstica y presenta a las mujeres como seres de segunda categoría en cuyo bienestar nadie repara. Únicamente la solidaridad de las vecinas consuela a Antonia: “¡Qué leyes, divino Señor de los cielos! ¡Así los bribones que las hacen las aguantaran! clamaba indignado el coro. ¿Y no habrá algún remedio, mujer, no habrá algún remedio?” (Pardo Bazán, 1990: 123, I). El cuento es una queja en toda regla: las mujeres existen y tienen humanidad. La mirada de P.B. es de compromiso y denuncia de una situación social y jurídica injusta. También de piedad ante el final de Antonia, sentimiento ausente en la sociedad patriarcal.

El relato gira alrededor de tres puntos clave. Uno, el desamparo legal de la mujer que puede ser asesinada sin que nadie pague por ello. No olvidemos que una esposa debe sumisión a su marido. El segundo, una palabra impensable en la sociedad católica y patriarcal el divorcio: “Dicen que nos podemos separar... después de una cosa que llaman divorcio” (Pardo Bazán, 1990: 123, I). Claro está que sería más bien una especie de separación de cuerpos (Arnaud-Duc, 1993: 123), ya que el divorcio tal y como lo entendemos no se contemplaba en España. En tercer lugar, la solidaridad femenina:

Cuando nació el hijo de Antonia, ésta no pudo criarlo, tal era su debilidad y demacración y la frecuencia de las congojas que desde el crimen la aquejaban. Y como no le permitía el estado de su bolsillo pagar ama, las mujeres del barrio que tenían niños de pecho dieron de mamar por turno a la criatura que creció enclenque, resistiéndose de todas las angustias de su madre. (Pardo Bazán, 1990: 122, I).

Las vecinas se solidarizan con Antonia porque en el sufrimiento de la infeliz ven todas el suyo propio. La condesa interpreta que sólo con la unión las mujeres alcanzarían la estima social que les pertenece.

Se armó una especie de motín. Había mujeres determinadas a hacer, decían ellas, una exposición al mismísimo rey, pidiendo contra indulto. Y, por turno, dormían en casa de la asistenta, para que la pobre mujer pudiera conciliar el sueño. Afortunadamente, el tercer día llegó la noticia de que el indulto era temporal, y al presidiario aún le quedaban algunos años de arrastrar el grillete. (Pardo Bazán, 1990: 124, I)

A pesar de los privilegios de clase, la condesa padeció los impedimentos de la sociedad patriarcal. Su matrimonio con don José Quiroga se deterioró muy pronto. Se apunta como posible motivo el hecho de que la vocación literaria de nuestra autora despertara los celos del marido. Es muy probable que las contrariedades matrimoniales sacaran a la luz su incipiente feminismo y el deseo de no disimular su talento. Su elevada estatura intelectual era inalcanzable para el esposo y doña Emilia contemplaría con estupor la altura inferior del hombre que por ley tiene derecho a imponerle su voluntad.

La obra literaria de Pardo Bazán nos ofrece la visión de una pensadora que se rebeló contra una sociedad que condenaba a la mujer a la sujeción. El destino de Antonia pasa por obedecer a su marido aunque sea un asesino. La condesa interpreta el triste destino de la asistenta como consecuencia de la discriminación social y económica con que el orden imperante castiga a las mujeres. Doña Emilia fue muy sensible a la humillación y siempre acudió en ayuda de las mujeres vejadas, aunque se tratara de personajes de ficción. Véase a este respecto la mordaz crítica a *Tristana* de Pérez Galdós. Pardo pensaba que únicamente con la independencia económica las féminas lograrían rescatar su conciencia, de ahí su indignación cuando Galdós mutila a la joven que anhela emanciparse. Sin embargo, el problema de la liberación femenina es más complejo, pues debemos tener en cuenta otros aspectos como la subjetividad. Antonia es oprimida por un marido que jura matarla y por una sociedad cuyos efectos nocivos la condenan a la obediencia. Al final, su atormentada subjetividad la vence y la única liberación que encuentra es la muerte. El fallecimiento de Antonia es símbolo del sufrimiento femenino atrapado en las arteras redes del matrimonio tradicional. El relato -una ficción realista que novela un hecho verídico- (González Arias, 1997: 161), juega tal vez sin pretenderlo con el inconsciente de la protagonista. La relación entre inconsciente femenino, subjetividad y sumisión se hace tan necesario como el estudio de las condiciones socio-económicas (Kirkpatrick, 1990: 160).

Doña Emilia fue una agitadora de conciencias que transformó el mundo femenino en sujeto de un discurso propio. La violencia física contra la mujer, el llamado *mujericidio*

fue denunciado por la escritora que culpaba a la desigualdad jurídica de las agresiones impunes que sufrían las féminas, en especial las de clase baja. Sin embargo, el interés de nuestra autora por la violencia de género sería más una iniciativa personal que una empresa colectiva (Peñas Ruiz, 2008), pues doña Emilia no puede adherirse a ninguna corriente feminista organizada.

El cuento de *El indulto* expresa dos preocupaciones que la condesa tocará en sus artículos e incluso en sus obras de ficción. Por un lado, los crímenes domésticos, no ausentes de las primeras páginas de los periódicos: "Siguen a la orden del día los asesinatos de mujeres. Mató a su cónyuge, con certeros tiros"-se lamentaba la condesa- (López Silva, 2013). Y prosigue:

No se puede decir que fuese traición la que cometió este individuo; no se le debe acusar de alevosía; él anunció, con la anticipación debida, lo que iba a suceder, él avisó para que se preparasen: "Que voy a matar a esa chica", dijo en tiempo. "Que la mato". Peor para la chica, y para la autoridad, si no lo evitaron, si le dejaron que cumpliera el fino gusto. (López Silva, 2013)

Y es que a través de sus relatos, Pardo ataca a los poderes públicos por su indiferencia, su apatía y su ineptitud ante la violencia de género. Los artículos recogidos en *La Ilustración Artística* y en el libro *De siglo a siglo* dan fe de esa inquietud. No debemos olvidar que P.B. fue muy susceptible con la desigualdad jurídica de la mujer. Y es en el plano social donde Pardo describe con más claridad la fragilidad femenina. La escritora vincula las carencias jurídicas con la necesidad de una auténtica *desfeudalización* femenina (González Martínez, 1988: 21). La consecuencia de ese proceso sería la reivindicación del acceso de la mujer a una cierta individualidad, que consiste en que cada mujer además de disfrutar de la igualdad ante la ley, realice cambios internos. Era en definitiva una doble reivindicación: libertad social y libertad de ser (González Martínez, 1988: 22). La mujer carece de ideas propias, no tiene más que las de la sociedad que la esclaviza. Antonia no está en condiciones de sublevarse contra una sociedad que ni la apoya ni la protege, que no le abre ninguna vía y que la mantiene encadenada a su marido. La asistenta es, pues, fiel reflejo de un desequilibrio humillante. Aunque doña Emilia fue muy combativa en pro de los derechos civiles, quizá pasó por alto el tema de la subjetividad femenina. Pasividad, obediencia, humildad, paciencia eran cualidades que la tradición atribuía a la perfecta casada y que despertaban en el varón el deseo de redención. Antonia no fallece por transgredirlas sino más bien por no poder cumplirlas. Recordemos que acata las órdenes del marido con "la docilidad fatalista de la esclava" (Pardo Bazán, 1990: 127, I). La asistenta no muere por resistencia agresiva a las normas patriarcales; su drama es su incapacidad física y psicológica para cumplir los preceptos que la sociedad le impone.

3. Viernes santo

La sociedad gallega de la Restauración ocupa un lugar destacado en la producción literaria de Pardo Bazán. Dentro del entramado de personajes destaca por mérito propio la omnipresente figura del cacique. En el relato de referencia, doña Emilia deja un testimonio clarificador y una lúcida comprensión del problema. El cuento trata la historia de Lobeiro, un individuo que atemorizaba a la comarca de Cebre. Los que se enfrentaban a su poder acababan destrozados, pero un día un grupo de aldeanos dinamita la casa del cacique causando su muerte y la de su familia. La historia, contada por un testigo de los hechos -el cura de Naya-, rebosa credibilidad y excelente oficio narrativo. Pardo penetra dentro de la estructura social de la comunidad rural para mostrarnos los atropellos y los crímenes espeluznantes de un personaje instalado como pieza fija en un sistema político del que recibe respaldo.

Por medio del terror, controla el municipio donde es dueño y señor, y como base fundamental que configura su propia existencia, es el representante del estado. El cacique no es otra cosa que una pantalla tras la cual se oculta todo un tinglado político, del cual sólo es uno de sus mecanismos, el más extraño de todo el complicado y diverso engranaje que forma el poder. (Paredes Núñez, 1983: 99)

La voz de P.B. se inflama cuando por medio del cura de Naya clama contra el desamparo de los campesinos que sufren el azote de semejante intrigante. La condesa observa con viva preocupación un fenómeno que desprestigia al Poder central, porque el cacique triunfa donde la justicia está ausente: "Todo esto de leyes es nada más que conversación. Los magistrados, suponiendo que sean justificadísimos están lejos, y el cacique cerca" (Pardo Bazán, 1990:56, II).

La condesa, que fue siempre consciente de los defectos de España, utiliza la pluma para denunciar situaciones anómalas y para ofrecer propuestas de regeneración a una sociedad alicaída tras el desastre del 98. La respuesta de Pardo ante el descontento generalizado está en abrir la nación a Europa sin que esto suponga renegar de la tradición española. La escritora participa de este modo de la corriente crítica que denuncia las causas que llevaron a España al ocaso finisecular (Gómez-Ferrer, 1998:137). Como intelectual concienciada mira a Europa en busca de soluciones. Viaja a Bélgica para comprobar *in situ* cómo un país puede ser al mismo tiempo católico y moderno (Behiels, 2013: 139). Da conferencias en París donde hace gala de una elocuencia y de un exaltado patriotismo que no deja indiferente a la prensa internacional: "La frase de la Sra. Pardo Bazán es de fuego y de luz: laten en ella la fe y el más ardiente patriotismo" (*Correspondence politique*, 1899). Registra los males que sufre el Estado español, pero no desespera, sólo desea abrir los ojos de sus compatriotas... "Señala con sereno juicio las causas de nuestros males y desentraña con serena crítica lo que hay de bueno y de malo

en nuestro carácter" (*La Época*, 1899). Como también subraya Joaquín Costa¹, España se caracterizaba por ser el país del gobierno de los peores, pero si la clase dirigente era un despropósito, el pueblo -cuya pasividad enervaba a doña Emilia-, no era menos. La escritora lamentó siempre la estrechez de miras de una nación que "no se interesa más que por sucesos taurinos, intrigas electorales, dramas conyugales, crímenes, broncas..." (Gómez-Ferrer, 1998: 145). No obstante, reconoce que el divorcio entre los intereses del pueblo y los del Gobierno es total y así lo plasma en sus relatos, verdadera fuente para conocer su pensamiento: "Hoy únicamente estamos a quién gana las elecciones, a quién se hace árbitro de esta tierra... y todos los remedios son buenos, y caiga el que cayere" (Pardo Bazán, 1990:57, II). En efecto, Pardo se queja de una élite gobernante que sólo vive para ganar las elecciones y colocar a sus "paniaguados" (Gómez-Ferrer, 1998: 141). El cuento de referencia no es sólo un retrato del caciquismo en Galicia, sino que se erige como fiel reflejo de una clase política que le produce profunda desazón. Si en *Viernes santo* da cuenta del daño de un sistema político que se vale de hombres sin conciencia, en *El indulto* indaga en la desigualdad entre hombres y mujeres como origen del maltrato y de la violencia de género. La narradora constata con estupor cómo el tema de la mujer no interesa a nadie, y así lo denuncia reiteradamente desde las páginas de *La Ilustración Artística*: "La lenidad con esta clase de crímenes es grande. Sale bastante barato dar muerte a una mujer" (López Silva: 2012).

A través de sus escritos, obras de ficción y artículos en prensa, doña Emilia busca la regeneración de un país que desde el desastre del 98 queda reducido a la irrelevancia más absoluta. Sus aportaciones no estuvieron exentas de contradicciones y de partidismo ideológico, como cuando da una visión demasiado idílica del catolicismo belga (Behiels, 2013), tal vez para no malograr su ejemplo para España. Sin embargo, esto no disminuye ni un ápice su voluntad reformadora. Su presencia pública es la de la polemista ilustrada que analiza situaciones, denuncia irregularidades y ofrece propuestas de renovación. La ficción realista de la escritora gallega da perfecta cuenta de los problemas finiseculares de la España decimonónica, pues recrea con acierto una realidad que constituye la base de sus obras literarias.

CONCLUSIÓN

Emilia Pardo Bazán hizo gala de una preocupación constante por los problemas políticos y sociales de España. Intelectual comprometida con su tiempo, muchos de los temas que conforman la base de sus narraciones proceden de la realidad convulsa que le tocó vivir. Hemos recogido dos relatos breves *El indulto* y *Viernes santo* para ilustrar

1 Joaquín Costa. Oligarquía y caciquismo. El autor señala que España no es una nación libre y soberana, pues lo único que existe son oligarquías. Expone una política de efectos provisionales pero inmediatos.

hasta qué punto la escritora gallega era consciente del declive nacional, personificado en este caso en los crímenes domésticos y en el caciquismo.

La condesa poseía la agresividad y la inteligencia necesarias para denunciar a una sociedad que negaba a las mujeres el derecho a ser educadas en las mismas condiciones que el varón. Doña Emilia desafió las normas de la moral patriarcal exponiéndose al deterioro de su imagen pública. Sin embargo, nunca se amilanó y criticó con dureza la indiferencia de los poderes públicos ante lacras como la corrupción política, o lo que ella dio en llamar, *mujericidio*, en referencia al maltrato físico y al asesinato de mujeres.

Doña Emilia fue referencia obligada en revistas, periódicos y tertulias. Su polémica personalidad fue motivo de discusiones y descalificaciones de toda índole. Los colegas como Menéndez Pelayo achacan a frivolidad femenina su interés por los más variados asuntos.

En cuanto a doña Emilia, no hay que tomarla por lo serio en este punto ni en muchos otros. Tiene ingenio, cultura y sobre todo singulares condiciones de estilo; pero, como toda mujer, tiene una naturaleza *receptiva* y se enamora de todo lo que hace ruido, sin ton ni son y contradiciéndose cincuenta veces. Un día se encapricha de San Francisco y otro día de Zola. (Mayoral, 1990: 19)

Pero la condesa devolvió con creces todos los ataques de que fue objeto y respondió sobre todo con su talento. La problemática feminista fue tema constante a lo largo de su carrera. Doña Emilia intenta conciliar la carga ideológica de su conservadurismo social con la urgente necesidad de avances en la situación femenina. Al tiempo que retrata mujeres enérgicas, resueltas e independientes, (las soñadas mujeres del porvenir), no se olvida de la penuria de las mujeres humilladas. En *El indulto* narra un suceso verídico que golpea tanto su sensibilidad que no puede menos que dejar constancia del mismo: “La situación exactamente como la pinto se da en La Coruña. Pocas cosas he escrito con menos tranquilidad y aquel reposo que requiere el arte. La consideración de tan atroz suceso me tiene acongojada” (González Arias, 1997: 161). Este cuento nos brinda un retrato de mujer por quien la condesa siente ante todo piedad. Como se ha señalado, en el relato se recalca una de las ideas feministas de su autora: la solidaridad femenina, necesaria a su entender para vencer al opresor y hacer frente a la indiferencia de la sociedad.

Las interpretaciones que Pardo Bazán dio a los problemas de su época pueden ser discutibles y hasta contradictorias, pero no podemos negarle a doña Emilia la lucidez crítica de quien estuvo siempre a la altura de su tiempo. Mujer compleja, cristiana y sensual, tradicional y progresista, “fiel a su condición social e insegura acerca de ella”², nunca cejó en su empeño reformador en un país que consideraba torpe y sin

² Pedro Laín Entralgo en el Prólogo a La condición humana de Emilia Pardo Bazán de Delfín García Guerra, A Coruña, Xuntanza Editorial, 1990, p. 6.

ideas de futuro. Su curiosidad intelectual nunca flaqueó; su sentido crítico, tampoco. Justo dos años antes de su muerte, firma un artículo revelador para *La Nación* de Buenos Aires en donde vuelve a insistir en la falta de seriedad y honradez de una clase política que define como corrupta y mediocre. Como si no bastase el ejemplo lapidario de *Viernes santo*, Pardo pone en su punto de mira a los políticos de provincias cuya máxima ambición es conseguir un acta de diputado de la que luego lucrarse: “Siempre hay varias carteras que se pueden repartir a unos y a otros, y para los cuales todos sirven” (Pardo Bazán, 1994: 254). Una vez que de diputado se llega a ministro los negocios afloran y el político se convierte en personaje: “El presupuesto, sobre todo en su sección de obras públicas, está ahí para que de su dorada pasta se corten trozos repartibles” (Pardo Bazán, 1994: 254). La escritora gallega lamenta que de la política irradie cuanto nos rodea, y que no haya cosa que no se le rinda. Escéptica respecto al parlamentarismo (García Guerra, 1990: 211), la condesa equipara la vulgaridad de los políticos españoles con la perenne atrofia de España, defecto que nunca se cansará de denunciar y de la que sus obras de ficción, personalizadas en este caso en los cuentos de referencia, son una prueba inapelable.

Emilia Pardo Bazán encarnó las inquietudes sociales y políticas del intelectual que se propone reflexionar sobre los problemas de su patria. Su feminismo combativo y su obsesión por la decadencia de España fueron dos de las batallas que libraría a lo largo de su vida. Los relatos objeto de estudio son un pequeño ejemplo de la innata curiosidad, talento y dotes de observación de la autora gallega. La variada temática de su cuentística es traslación directa de la realidad. Por sus historias desfila la actualidad de su tiempo, y en todas ellas queda constancia de la postura de la escritora ante los grandes desafíos de un periodo histórico que observó siempre en primera línea de fuego. Firme defensora del progreso y de la educación, creía que la ausencia de cultura conducía a la degradación moral. Mujer, aristócrata, pensadora, articulista, presidenta de la sociedad de Folclore gallego, catedrática de Lenguas Neolatinas, lectora y viajera incansable, Pardo es, sin duda alguna, un valor precioso de las letras españolas y una figura a reivindicar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnaud-Duc, N., “Las contradicciones del derecho”, *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Georges Duby-Michelle Perrot editores. Madrid, Taurus, 1993, pp. 91-127.
- Behiels, L., “Claves belgas para la lectura de *Por la Europa católica* de Emilia Pardo Bazán”, *Revista de Literatura*, 149, vol. LXXV, enero-junio (2013), pp. 139-162.
- Costa, J., *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*. (2003). Internet. 03-05-2014, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70931.pdf>

- Ciplijauskaitė, B., *La mujer insatisfecha. (El adulterio en la novela realista)*, Barcelona, Edhasa, 1984, 1ª edición.
- García Guerra, D., *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Xuntanza Editorial, 1990.
- Gómez-Ferrer Morant, G., "Emilia Pardo Bazán en el ocaso del siglo XIX". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 20 (1998), pp. 129-150.
- González Arias, F., "La poética de Galicia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán" en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán*. In *Memoriam Maurice Hemingway*. José M. González Herrán editor. Universidad de Santiago de Compostela, (1997), pp. 147-169.
- González Martínez, P., *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- Kirpatrick, S., "La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX" en *Feminismo y teoría del discurso*. Guilia Colaizzi editora, Madrid, Cátedra (1990) pp. 153-167.
- López Silva, S., "La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán", *Revista Esdrújula*, 4 (2012), s.e. Internet. 13-04-2014 <http://www.losfilologos.com/04-2012/06.La-imagen->>
- Mayoral, M., Edición a *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Castalia, 1990.
- Pardo Bazán, E., "La España de ayer y la de hoy", *Correspondence politique. Extractos de la prensa internacional*. Conferencia en París (1899), pp.101-107. Proyecto Filosofía en español, 2010. Internet. 23-04-2014 <http://www.filosofia.org./aut/001/1899epb7.htm>>
- , "La conferencia de Doña Emilia Pardo Bazán", *La Época*, 22 de mayo de 1899, nº 17.584, año LI, pp. 2-3 Proyecto Filosofía en español, 2010. Internet. 23-04-2014, <http://www.filosofia.org/hem/189/e8990522.htm>>
- , *El indulto en Cuentos completos*. José M. González Herrán editor, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1990, tomo I.
- , *Viernes santo en Cuentos completos*. José M. González Herrán editor, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1990, tomo II.
- , "Esbozo humorístico de un político de segunda categoría" en *Crónicas en La Nación* de Buenos Aires (1909-1921). Edición de Cyrus DeCoster, Madrid, Pliegos, 1994.
- Paredes Núñez, J., *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña, Ediciós do Castro, 1983.
- Peñas Ruiz, A., "Emilia Pardo Bazán: Cartografías en torno a la mujer", *La Tribuna-Cadernos de Estudos da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, s.e. Internet. 13-04-2014 http://www.academia.edu/Emilia_Pardo_Bazán

“LA BUENA CIUDADANA DE LA CORONA”: LOS CAMINOS PARADÓJICOS DE CATALINA DE ERAUSO, LA “MONJA ALFÉREZ”

“THE GOOD CITIZEN OF THE CROWN”: THE PARADOXICAL WAYS OF CATALINA DE ERAUSO, THE “LIEUTENANT NUN”

Joanna Partyka
Universidad de Varsovia

RESUMEN:

Catalina de Erauso, la “monja alférez”, la mujer-soldado, se sintió cómoda vestida de hombre, se comportaba como hombre, aprovechándose de todo lo que implicaba el estatus del varón. Pero en la situación de amenaza para su vida decidió desvelarse y aprovecharse de su condición de mujer, y más aún: de una mujer particularmente valiosa: la “virgen intacta”. Su virilidad junto con su virginidad permitieron que en su tiempo se viera a Catalina como una “buena ciudadana de la Corona”.

PALABRAS CLAVES:

Catalina de Erauso, mujeres de conquista, mujeres-soldados, autobiografía.

ABSTRACT:

Catalina de Erauso, “the Lieutenant Nun”, a woman-warrior, felt herself comfortable dressed as a man, she acted as a man and she took advantage of all that implied male status. Nevertheless in a life-threatening situation she decided to reveal her status of a particularly valuable woman: an intact virgin. Her virility along with her virginity allowed her to be perceived as “a good citizen of the Crown”.

KEY WORD:

Catalina de Erauso, women of conquest, warrior-women, autobiography.



No llevará la mujer vestidos de hombre, y el hombre no llevará vestidos de mujer, pues son cosas aborrecibles a los ojos del Señor, tu Dios (Deut 22.5¹).

Pregúntanme: "Que gente?" Respondo: "Amigos". Pídenme el nombre, y digo, que no debí decir: "El diablo" (Erauso, [1624]: 70).

Uno de los personajes más fascinantes y curiosos del Siglo de oro español es una vasca, la vizcaína Catalina de Erauso. Desde hace veinte años los investigadores europeos y de las dos Américas discuten entre sí la biografía y los casos de Catalina, intentando determinar claramente la identidad del personaje. "Todo, en él o ella, es novelístico", consta por ejemplo Francisco Igartua, periodista de la revista online euskonews (Igartua, 2003).

Nacida en San Sebastián en 1592 (según sus memorias en 1585), a los cuatro años fue internada en el convento de monjas dominicas de San Sebastián el Antiguo. Con quince años huyó del convento y comenzó una vida llena de aventuras. Sirvió de paje a varios amos, se aficionó a la vida vagabunda y aventurera. A los dieciséis años viajó a América, donde, al servicio del rey de España, participó en diversas guerras para la conquista de Perú y Chile adquiriendo, bajo el nombre de Alonso Díaz y Ramírez de Guzmán, la fama de soldado intrépido y valiente y el título de alférez. Pero, por otro lado, era muy aficionada a las casas de juego en las que provocaba muchas veces altercados violentos, matando o hiriendo a varios oponentes en defensa de su honor. Pasó algunos días, semanas o aún meses en prisión. Muchas veces logró escaparse de la justicia. Dos veces fue condenada a muerte. Después de recibir una grave herida en una de las tantas peleas y riñas en las que participaba, se confesó revelándole al Obispo de Guamanga su identidad de mujer y su nombre real. Volvió a España en 1624. Ya en Europa el rey Felipe IV la recibió con honores en la corte nombrándola "monja alférez" y concediéndola una pensión por servicios prestados. Catalina fue también recibida en Roma por el papa Urbano VIII, quien le dio permiso para continuar vistiendo de hombre. En 1630 Catalina decidió regresar a América. Esta vez, en México, pasaba la vida tranquila en algún pueblo como arriero bajo el nombre de Antonio de Erauso, otra vez vestida de hombre. Y allí murió en 1650.

Esta historia tan interesante la conocemos gracias a las memorias de Catalina escritas o, como quieren algunas historiadoras, dictadas ("The interest of this text as feminine literature is diminished since the author and narrator do not coincide; the author doesn't necessarily have to be a woman", Caballero, 1996: 482), "Erauso may have commissioned or authorized a ghost-writer to immortalize her story" (Merrim, 1994: 196) en 1624, y algunos documentos oficiales, desde los cuales se puede sacar

¹ La donna è mobile/qual piuma al vento/muta d'accento/e di pensiero, un aria de la ópera Rigoletto de Giuseppe Verdi.

la información sobre la vida de Catalina después de su vuelta a América, o sea entre 1630 y 1650. Tenemos, por ejemplo, una relación del padre Nicomedes de Rentería registrada por Diego de Sevilla, el capuchino, del 10 de octubre de 1693:

Que en el año de 1645, [...] en Veracruz vio y halló diferentes veces a La Monja Alférez, doña Catalina de Erauso, que entonces allí se llamaba don Antonio de Erauso, y que tenía una recua de mulos, en que conducía, con unos negros, ropa a diferentes partes. [...] Que andaba en hábito de hombre, y que traía espada y daga con guarniciones de plata, y le parece que sería entonces como de cincuenta años, y que era de buen cuerpo, no pocas carnes, color trigueño, con algunos pocos pelillos por bigote (Recio de León, [1693]: 101).

Adrienne L. Martín, en un artículo bajo el significativo título *Desnudo de una travestí, o la Autobiografía de Catalina de Erauso*, escribe:

Los intersticios del siglo XVII ofrecen la singular narración de una mujer que cuenta su vida vestida de hombre; en 1992 [el año del congreso en el que Martín presentó su papel sobre Erauso] su historia se convierte en otredad, género, transgresión, travestismo. Sin duda, en los entretelones de los más de trescientos años de su recepción, se le ha puesto a este texto diferentes disfraces [...] (Martín, 1994: 34).

La autora quiere develar en su artículo algunos de ellos. Subraya que la historia de la vida de Catalina de Erauso "desafía nuestra credulidad a cada momento". Erauso, constata Martín, "pisa [...] cuidadosamente la cuerda floja de las expectativas genéricas (de sexo y tipo literario) de crónicas del momento. [...] Pero evidentemente, todos sus méritos resultan ser masculinos ya que los femeninos no tienen cabida en la vida aventurera que se forjó" (Martín, 1994: 36). La autora del artículo, centrándose en el aspecto del travestismo en la vida de Catalina de Erauso, formula el siguiente argumento:

[...] las travestidas pueden considerarse, en cierto sentido, entre las primeras feministas. [...] aunque mudas, y sin ninguna ideología formulada para expresar sus convicciones, éstas veían el papel de la mujer como aburrido y estrecho. Ansiaban ampliarlo, y la única manera de cambiar ese papel en su día fue hacerse hombre". [...] La mujer travestida no es, entonces, una rareza histórica – subraya Martín – ni mero cliché literario o teatral, sino parte de una tradición afianzada hondamente. El travestismo femenino ofrecía una opción real y viable para escapar de la pobreza y de circunstancias difíciles o, simplemente, para librarse de los confines rigurosamente mantenidos del sexo femenino (Martín, 1994: 38).

Catalina logró librarse del control masculino, pero no de su sexualidad, que, paradójicamente, le salvó la vida. Su virginidad, o sea su castidad –como el valor especial– declarada por las matronas ("Entraron dos matronas y me miraron y se satisficieron, y declararon después ante el obispo, con juramento, haberme visto y reconocido cuanto fue menester para certificarse, y haberme hallado virgen intacta,

como el día en que nació", Erauso, [1624]: 72) y debidamente constatada por la Iglesia, Rey la protegió del castigo civil y eclesiástico. Y así su virilidad junto con su virginidad permitieron que en su tiempo se viera a Catalina como buena ciudadana (y no ciudadano) de la Corona.

Lo que nos extraña es que Catalina siempre fuese tratada por los demás como hombre; aún conocida ya su verdadera identidad, en los documentos oficiales se le trató como varón. Evidentemente, sus méritos en la esfera militar, junto a las varias recomendaciones de sus superiores y la proveniencia de una familia hidalga, pesaban más que su transgresión de la palabra de Dios y su delito contra la moral. Recordamos las palabras del Antiguo Testamento: "No llevará la mujer vestidos de hombre, y el hombre no llevará vestidos de mujer, pues son cosas aborrecibles a los ojos del Señor, tu Dios" (Deut 22.5) y los delitos graves que cometió Catalina como varios asesinatos, incluso el asesinato por accidente de su propio hermano, Miguel de Erauso.

Nos extraña también que los parientes de Catalina, incluso su padre, madre y hermano, encontrándola en su camino no la reconocieron, hecho que puede significar que la familia con poca frecuencia veía a la niña y después tampoco a la joven cuando ella vivía en el claustro. Por otro lado, es bastante significativo que Catalina solía elegir como amos, patronos, comandantes, conscientemente o no, a sus parientes, a sus primos, a la gente conectada en algún modo con su familia: siendo alguien "casado con una prima hermana de mi madre" o su tío, lo que se puede interpretar como una forma de compensación por la falta de "la monja alférez".

Otro problema, no menos fascinante, es el presunto lesbianismo de Catalina. Esta conclusión viene ante todo del siguiente párrafo de sus memorias:

Juan de Urquiza, el cual me recibió luego en su casa con mucho agrado y afabilidad [...] al cabo de nueve meses me dijo que buscara mi vida en otra parte, y fue la causa que tenía en casa dos doncellas, hermanas de su mujer, con las cuales, y sobre todo con una que más me inclinó, solía yo jugar y triscar. Y un día, estando en el estrado peinándome acostado en sus faldas y andándole en las piernas, llegó acaso a una reja, por donde nos vio y oyó a ella que me decía que fuese al Potosí y buscara dineros y nos casáramos" (Erauso, [1624]: 24).

Tal vez Adrienne Martín tenga razón diciendo que se puede interpretar este comportamiento de Catalina no como lésbico sino como un intento de ella por hipermasculinizarse. Isabel Valcárcel escribe: "Tampoco es menos cierto que ella, bajo su apariencia de hombre, también «gustaba» de la presencia de mujeres; fuese esto por «necesidad del disfraz», fuese por naturaleza, es algo que siempre permanecerá en la incógnita" (Valcárcel, 2005: 66).

En el año 2000 se publicó el libro de Sherry Velasco titulado *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*. Velasco "[analyzes] the cultural

representation of the popular celebrity known as «la Monja Alférez» (without forgetting that there is a real historical individual behind the icon)" (Velasco, 2009: 46). La autora del trabajo constata lo siguiente: "...it would seem that Erauso also manipulated her culture's beliefs and attitudes toward sex, gender, and identity" (Velasco, 2009: 8). Es muy probable que fuera así. Ella se sintió cómoda en el vestido de hombre, se comportó como hombre, aprovechando todo lo que implica el estatus de varón y no mujer. Pero en la situación de grave amenaza para mantener la vida Catalina se desveló, aprovechando su estatus de mujer, y más, de mujer particularmente valiosa: la "virgen intacta". En su petición dirigida al rey Catalina explicó que había ido al Nuevo Mundo "en hábito de varón por particular inclinación que tuvo de ejercitar las armas en defensa de la fe católica" (Erauso, [1626]: 93). Siendo una mujer no habría podido realizar sus deseos. Al final de su vida Catalina otra vez se transformó al hombre y trabajó como arriero, aunque la gente ya supiera que era doña Catalina y no Antonio Erauso. Parece que la sociedad aceptó esta figura tan extraña y curiosa como "la monja alférez". "Catalina fue una celebridad, una heroína que se vio transformada en figura legendaria en los corrales madrileños contemporáneos por el comediógrafo Montalbán", subraya Martín (1994: 38). ¿No fue todo gracias a esta etapa de su vida que ella pasó en el convento? Toda la vida de Catalina Erauso se vio marcada por estos once años en el claustro. Finalmente, como dice Velasco, "the representations of Erauso's life are filtered through her icon as Monja Alférez" (Velasco, 2009: 8), y no solo "alférez"...

El convento desempeñó un papel particular e importante en la vida de Catalina Erauso, pero también en su leyenda póstuma. Al principio le dio la educación. En el convento de las dominicas en San Sebastián Catalina aprendió leer y escribir, también en latín. Este conocimiento, no tan popular en aquellos tiempos, le serviría después para mucho. Poco después de la huida del claustro Catalina encontró en Vitoria "al doctor don Francisco de Cerralta, catedrático de allí". "Viéndome él leer bien en latín, se me inclinó más y me quiso dar estudio", recuerda Catalina (Erauso, [1624]: 11). En Valladolid se acomodó en breve bajo el nombre de Francisco Loyola por el paje de don Juan de Idiáquez, secretario del rey; el puesto que no era tan fácil de conseguir probablemente; ella lo consiguió gracias a ser tan joven y ya con educación. Varias veces durante su vida Catalina se escondía antes de la justicia en el claustro o en la iglesia, aprovechando la ayuda de sacerdotes que no sabían que era ella una mujer y novicia, hasta que "pareciéndose estar ya en la presencia de Dios" decidió desvelar su identidad antes del obispo de Guamanda:

Viéndole tan santo varón [...] descúbrome y dígame [...] "La verdad es ésta: que soy mujer, que nací en tal parte, hija de Fulano y Zutana; que me entregaron de tal edad en tal convento, con Fulana mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito y tuve noviciado; que estando para profesar, por tal ocasión me salí; que me fui a tal

parte, me desnudé, me vestí, me corté el cabello, partí allí y acullá; me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé, correteé, hasta venir a parar en lo presente, y a los pies de Su Señoría Ilustrísima" (Erauso, [1624]: 71).

Y, finalmente, desvelada ya su identidad de mujer, pasó algunos meses en el convento de las clarisas y benedictinas llevando el hábito de monja, aunque no profesara. "Acordó Su Ilustrísima entarrme en el convento de monjas de Santa Clara de Guamanga, que allí de religiosas no hay otro, púsome el hábito" (Erauso, [1624]: 72). Después Catalina estuvo dos años y cinco meses en Lima en el convento de la Santísima Trinidad. Esta etapa de su vida le permitió recuperar la fuerza, pero, por otro lado, comprobar otra vez que para vivir necesitaba la libertad y no el velo de monja y que, paradójicamente, se sentía mejor en vestido de hombre que de mujer. Y así el convento o la iglesia le daban el sentido de seguridad, le sirvieron como lugar de recuperar de la identidad, para volver en sí. Cuando recuperó su identidad, Catalina salió otra vez del convento: "Volvió de España razón bastante de cómo no era yo ni había monja profesa. [...] no tenía yo Orden ni religión" (Erauso, [1624]: 76). Pero fue la Iglesia la que, al final, permitió a Catalina vivir a su manera, haciendo para ella una excepción: "Besé el pie a la Santidad de Urbano XIII, y referile en breve y lo mejor que supe mi vida y correrías, mi sexo y virginidad. Mostró Su Santidad extrañar tal cosa, y con afabilidad me concedió licencia para proseguir mi vida en hábito de hombre" (Erauso, [1624]: 84).

Mujer varonil, virginidad y virilidad, varón y virgen en una figura bastante controvertida, la mujer que actuó contra las leyes de la Iglesia y del Estado y que consiguió la aprobación de las dos instituciones.

El nombre de varón (vir) – dice San Isidoro de Sevilla– se explica porque en él hay mayor fuerza (vis) que en la mujer; de aquí deriva también el nombre de virtud; o tal vez porque obliga a la mujer por la fuerza. La mujer (mulier) deriva su denominación de mollities, dulzura [flojedad, blandura], como si dijéramos mollier; suprimiendo o alterando letras resulta el nombre de mulier. La diferencia entre el hombre y la mujer radica en la fuerza y en la debilidad de su cuerpo (Isidoro de Sevilla, [2009]: XI, 2. 17-18).

Parece que estas palabras del Santo no se aplican a doña Catalina.

"Sin saberme yo qué hacer ni adónde ir, sino dejarme llevar del viento como una pluma", escribió Catalina en una de las páginas principales de su autobiografía (Erauso, [1624]: 13). ¿Quiere Catalina decir que "La mujer es voluble, cual pluma al viento/ cambia de palabra y pensamiento"? No, solo cita un lugar común. Manipula su imagen de mujer.

² La Santa Biblia, Ediciones Paulinas, Madrid 1994, p.212.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caballero, M., "Vida y sucesos de la Monja Alférez: Autobiografía a doña Catalina de Erauso" (Review), *Colonial Latin American Historical Review* 5 (1996), pp. 482-483.
- Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero (eds.), M. C. Díaz y Díaz (Introd.). Vol. II, libros XI-XX, Madrid, La Editorial Católica, 1983.
- Martín, A. L., "Desnudo de una travesti, o la Autobiografía de Catalina de Erauso", en: *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, Juan Villegas (ed.), Irvine, University of California, 1994, pp. 34-41.
- Merrim, S., "Catalina de Erauso: From Anomaly to Icon", en: *Coded Encounters: Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*, Francisco Javier Cevallos-Candau, et al. (eds.), Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 177-205.
- Valcárcel, I., *Mujeres de armas tomar*, Madrid, Algaba Ediciones S.A., 2005, pp. 65-79.
- Velasco, S., *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*, 2 ed., Austin, University of Texas Press, 2009.

Las citas de Internet:

- Erauso, Catalina de, *Historia de la monja alférez*, [1624]. Internet. 18-01-15. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01305042011682948755802/p0000001.htm#1>>
- , "Expediente relativo a los méritos y servicios de doña Catalina de Erauso, que se halla en el Archivo de Indias de Sevilla", [1626]. Internet. 18-01-15. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01305042011682948755802/p0000001.htm#1>
- Igartua, Francisco, "La Monja Alférez". *Euskonews & Media*, 2003 / 05 / 23-30. Internet. 18-01-15. <<http://www.euskonews.com/0211zbnk/kosmo21103.html>>
- Recio de León, Juan, "Certificación de don Juan Recio de León". Internet. 18-01-15. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01305042011682948755802/p0000001.htm#1>>

LAS VESTALES ANTE LOS PODERES PÚBLICOS ROMANOS

VESTALS BEFORE PUBLIC ROMAN POWERS

Andrés Pociña
Universidad de Granada

RESUMEN:

En la Roma antigua las mujeres, incluso las pertenecientes a las clases superiores, no gozaron nunca del reconocimiento de plenos derechos ciudadanos, están apartadas siempre de los cargos políticos y de gobierno. En el poderoso mundo de los sacerdocios, el único importante concedido a las mujeres, el colegio de las Vestales, demuestra con su historia y sus exigencias una vez más la relegación legal de las mujeres romanas.

PALABRAS CLAVES:

Mujeres romanas, poderes políticos, sacerdocios femeninos, Vestales.

ABSTRACT:

In ancient Rome the women, even those belonging to the upper classes, do not enjoyed the recognition of full citizen's rights, being always remote from public offices and government. In the powerful world of the priesthoods the only important exercised by women, that of the Vestal virgins, demonstrates with its history and its obligations the legal relegation of Roman women.

KEY WORD:

Roman women, political powers, feminine priesthoods, Vestals.

La intención de este pequeña aproximación al significado del más significativo sacerdocio femenino de la Roma antigua, el colegio de las vírgenes vestales, responde al deseo de ofrecer un punto de comparación entre la situación política de las mujeres romanas clásicas y la de mujeres de otras épocas posteriores y otras latitudes, cosa que hago en paralelo con el trabajo presentado por Aurora López, dentro del conjunto de los ofrecidos por el equipo de investigación "Escritoras y Escrituras" de la Universidad de Sevilla, dirigido por Mercedes Arriaga, encaminados a estudiar desde la perspectiva de las mujeres los temas del Coloquio Internacional "Gouvernance, Citoyenneté et Etat de Droit", organizado por las universidades Abdelmalek Essaâdi de Tetuán, Sousse de Túnez, Sevilla y León. Si bien buena parte de las ponencias de dicho coloquio se presentaron y discutieron en lengua árabe, resultó obvio que las preparadas por mujeres y hombres, de diversas nacionalidades europeas, coordinadas por el grupo "Escritoras y Escrituras" marcaron una línea de atención absolutamente imprescindible, que de otra forma se hubiera pasado bastante por alto.

El texto que sigue no fue leído, por arbitraria decisión de la presidenta de la mesa de la sala en que estaba programada su presentación¹. Recuerdo su nombre, pero no deseo introducirlo en un escrito mío. Le voy a dedicar, eso sí, dos breves textos de dos mujeres árabes a las que he conocido personalmente, he leído sus obras con provecho, y a las que admiro mucho desde hace tiempo, la egipcia Nawal Al-Sa'dawi y la marroquí Fátima Mernissi; ojalá las hubiera conocido también ella, y hubiera aprendido algo en sus páginas, como habría sido de esperar en una universitaria marroquí:

"El velo no es una cuestión religiosa, sino política. De hecho no vincula para nada con el islam, puesto que existe en el judaísmo y en el cristianismo. El velo se remonta a la época de la esclavitud. Mi padre se graduó en la Escuela Superior Islámica de Egipto y nunca me dijo que me pusiera el velo, y me envió a la Facultad de Medicina donde estudiaba con hombres. Los padres que fuerzan a sus hijas a llevar un velo en la cabeza desconocen lo que es el islam".

Nawal Al-Sa'adawi²

"Lo que me enseñaron esas campesinas, obreras, videntes... es que las mujeres populares, las mujeres proletarias de Marruecos, están más avanzadas que las

1 El Coloquio Internacional "Gouvernance, Citoyenneté et Etat de Droit" tuvo lugar los días 8 a 10 de diciembre de 2014 en la Faculté Polydisciplinaire de Tétuán; la moderadora de la Sala 2B, alterando sin explicación alguna el programa previsto, decidió dar la palabra a una intervención en lengua árabe que estaba programada a continuación de la mía, cosa que dicha moderadora sabía muy bien, y que además le fue advertido por algunas personas presentes; en consecuencia decidí no intervenir más en el Coloquio. Con idéntica falta de argumentos, en otra sala se decidió dar preferencia a la lectura de exposiciones en lengua árabe, dejando para el final los anunciados en otras lenguas; por esta razón la Prof. Aurora López tampoco leyó su texto.

2 En M. Alberola 2002, p. 34.

intelectuales y universitarias como yo, en el sentido de que tienen una idea más igualitaria de los sexos. Ellas representan en realidad los pilares de la familia, alimentan al marido y a los hijos, y son más fuertes que los hombres". Fátima Mernissi³

LOS DERECHOS DE LAS MUJERES EN ROMA

Desde el punto de vista de los presupuestos que orientan un coloquio sobre "Gouvernance, citoyenneté & état de droit", las mujeres romanas solamente pueden servirnos de referente comparativo, como ejemplo de una sociedad que, por mera razón de su sexo, priva a una parte fundamental de la población de derechos ciudadanos de orden esencial. Pero dado que todavía en nuestros días, en muchos lugares del mundo, las mujeres siguen careciendo de plenos derechos, no resultará inútil recordar lo que ocurría en la Roma antigua, aunque sólo sea analizando una institución muy concreta.

Como parece lógico, no voy a entrar en la presentación y discusión de la relegación de las mujeres en Roma si consideramos la falta de derechos que sufren, en grado mayor o menor pero considerable, todo a lo largo de la República y del Imperio. Me voy a limitar a recordar dicha situación por medio de las palabras de tres personas de entonces, dos hombres del s. II a. C., contemporáneos pero de tendencias muy distintas, y una mujer del s. I a. C.

Los dos hombres en cuestión son el cónsul Marco Porcio Catón y el tribuno de la plebe Lucio Valerio; el asunto que los pone en escena es el siguiente: en el año 215 a. C., en pleno fragor de la Guerra Púnica, el tribuno Gayo Opio había propuesto una ley para poner coto al lujo y riquezas de las matronas romanas, según nos cuenta Tito Livio en el precioso comienzo del libro XXXIV de *Ab Urbe condita*, cuya lectura recomiendo encarecidamente a quienes interese el tema de la situación de las mujeres en Roma y su consideración por parte de los hombres: la *Lex Oppia* de 215 "establecía que ninguna mujer poseería más de media onza de oro ni llevaría vestimenta de colores variados ni se desplazaría en carruajes tirados por caballos en ciudades o plazas fuertes o a una distancia inferior a una milla salvo con motivo de un acto religioso de carácter público" (Liv. 34, 1). Veinte años después, acabada la guerra, en 195 las mujeres pretenden que la ley sea derogada, y con gran presión por parte de éstas, se entabla un proceso público, en el que Catón, contrario a dicha derogación, pronuncia un tremendo discurso anti-femenino, en el que entre otras cosas llega a decir:

Marco Porcio Catón:

"Si cada uno de nosotros, ciudadanos, hubiese aprendido a mantener sus derechos y su dignidad de marido frente a la propia esposa, tendríamos menos problemas con las mujeres en su conjunto; ahora, nuestra libertad, vencida en casa por la insubordinación de la mujer, es machacada y pisoteada incluso aquí en el foro, y

³ F. Mernissi, *Marruecos a través de sus mujeres*, Madrid, 1990.

como no fuimos capaces de controlarlas individualmente, nos aterrorizan todas a la vez".

[.....]

"Examinad todas las leyes referentes a la mujer con las que vuestros mayores pusieron freno a su incontinencia y la sometieron a su marido; aun constreñidas por todas ellas, a duras penas podéis dominarlas. Qué, si dejáis que desgajen una a una y os arranquen de las manos esas ataduras y se equiparen completamente a sus maridos, ¿creéis que podréis aguantarlas? Desde el momento mismo en que comiencen a ser iguales, serán superiores" (Liv. 34, 2-3)⁴.

La derogación de la ley Opia es propuesta por los tribunos de la plebe Marco Fundanio y Lucio Valerio, y Tito Livio nos ofrece el discurso del segundo, verdaderamente sorprendente en labios de un hombre, pues se expresa de forma abierta y que llama la atención a favor de las mujeres, reconociendo al tiempo la inferioridad de derechos que sufren, y sosteniendo que no se las prive de las pocas concesiones que les eran tradicionalmente reconocidas:

Lucio Valerio

"En ellas no pueden recaer ni las magistraturas, ni los sacerdocios, ni los triunfos, ni las condecoraciones, recompensas o despojos de guerra; la elegancia, los adornos, el atavío, éstos son los elementos de distinción de las mujeres; con esto disfrutaban y se sienten orgullosas, esto constituye lo que nuestros mayores llamaron el 'mundo femenino'" (Liv. 34, 7).

Veamos ahora, aproximadamente un siglo y medio más tarde, la opinión de una matrona romana, Hortensia. La historia de esta mujer, que tuvo la ocasión de ser la primera y única oradora política romana, ha sido estudiada con mucho acierto por Aurora López⁵, a partir sobre todo de tres capítulos de la *Historia romana* del griego Apiano. Por él sabemos que en el año 42 a. C., encontrándose los triunviros con un déficit público que dificultaba hacer frente a las necesidades de la guerra, promulgaron un duro edicto, en virtud del cual requerían una contribución extraordinaria a las mil cuatrocientas mujeres más ricas de Roma. Ante las severas amenazas que se les

⁴ Las traducciones de los textos de Tito Livio están tomadas de *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXI-XXXV, Traducción y notas de J. A. Villar Vidal, Madrid, 1993.*

⁵ En "Escritoras latinas: las prosistas", en *Estudios de filología latina en honor de la profesora Carmen Villanueva Rico, Granada, 1980, pp. 47-69*; "La oratoria femenina en Roma a la luz de la actual", en *La oratoria en Grecia y Roma: su vigencia en la actualidad, Universidad de verano de Teruel, Teruel, 1989, pp. 97-115*; "Hortensia, primera oradora romana", *Florentia Iliberritana* 3 (1992) 317-332; No sólo hilaron lana. *Escritoras romanas en prosa y en verso, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994*; De Safo a Alfonsina. *Las mujeres en su literatura y en la masculina, Sevilla, ArCiBel Editores, 2008*. Cf. también Dorota M. Dutsch, *Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices, Oxford, Univ. Press, 2008.*

advertían para el posible caso de incumplimiento, intentaron éstas una negociación con los triunviros, valiéndose de las mujeres de sus familias. Al no conseguirlo, enfurecidas se abrieron paso hasta el Foro, llegando a la tribuna de los triunviros, donde Hortensia pronunció un discurso en nombre de todas. Según el resumen de sus palabras que ofrece, en versión griega, Apiano, entre otras cosas decía Hortensia:

“¿Por qué hemos de pagar tributos nosotras que no tenemos participación en magistraturas, honores, generalatos, ni, en absoluto, en el gobierno de la cosa pública, por las cuales razones os enzarzáis en luchas personales que abocan en calamidades tan grandes? ¿Porque decís que estamos en guerra? ¿Y cuándo no hubo guerras? ¿Cuándo las mujeres han contribuido con tributos? A éstas su propia condición natural las exime de ello en toda la humanidad, y nuestras madres, por encima de su propio ser de mujeres, aportaron su tributo en cierta ocasión y por una sola vez, cuando estabais en peligro de perder todo el imperio e, incluso, la misma ciudad, bajo el acoso cartaginés. Pero entonces realizaron una contribución voluntaria...”

Con toda razón comenta Aurora López que, a pesar de su brevedad, “el resumen de Apiano deja entrever un discurso articulado con gran pericia oratoria, redactado con gran elegancia y precisión de vocabulario, y lleno de ideas interesantes, algunas sorprendentes por su modernidad, hasta tal punto que yo me atrevería a definirlo como uno de los textos fundamentales en defensa de la mujer en el Mundo Antiguo” (López, 2008: 76).

Estas tres opiniones, expresadas por dos hombres y una mujer en los siglos II y I a. C., nos ofrecen una idea cabal de la situación del mujer en Roma, tomando en consideración exclusivamente las pertenecientes a las capas más elevadas de la sociedad. Recordaré, en fin, para perfilar un poco mejor este panorama, el comienzo de una obra muy interesante de Richard A. Bauman, *Women and Politics in Ancient Rome*:

“A pesar de gozar de una movilidad social considerable bajo la influencia de las ideas etruscas y helenísticas, y gradualmente alcanzando una gran medida de independencia en el derecho privado, las mujeres estuvieron en permanente desventaja en el sector público. Estaban rigurosamente excluidas de la participación oficial en asuntos públicos, como votantes, miembros del senado, detentadoras de magistraturas; la única excepción fueron los sacerdocios, en los que fueron admitidas como Vírgenes Vestales y en unos pocos casos más. Así había sido desde tiempo inmemorial y así continuó siendo. La posición pública de las mujeres era tan desfavorable que incluso se dudó si eran ciudadanas romanas” (Bauman, 1994: 1-2).

UN CARGO RELIGIOSO OCUPADO POR MUJERES: LAS VESTALES

Absolutamente siempre excluidas de desempeñar los cargos políticos que contemplaba la carrera política o *cursus honorum* romano desde los tiempos de la

República, fundamentalmente los de *aedilis, praetor, quaestor, consul, consularis, censor* (cf. Gaudemet, 1967: 343-349), y todos los demás, así como excluidas de la consideración de *senator* o *eques*, las mujeres tampoco podían ocupar la multiplicidad de altos cargos religiosos que tan grande prestigio y poder real tenían en Roma (Guillén, 1973). Sin que podamos detenernos en el detalle, los poderes religiosos estaban en manos de un número muy importante, bien determinado y bien jerarquizado, de sacerdotes: los *pontifices*, instituidos por el rey Numa, primero en número de cuatro, después hasta quince, presididos por el *pontifex maximus*, que tienen en sus manos el nada desdeñable poder de fijar el calendario; el *rex sacrorum*, heredero de sacrificios antes en manos de los reyes; los *flamines*; los *augures*, intérpretes de los signos celestes; los *haruspices*, adivinos a partir de las vísceras; los *fetiales*, encargados de intervenir en los tratados o en las declaraciones de guerra (cf. Wissowa, 1912; Bayet, 1969; Guillén, 1973; Montero Herrero, 1990) etc. El poder que todavía en nuestro tiempo tienen los mandatarios religiosos, incluso en sociedades supuestamente democráticas de pleno derecho, y hasta con una Constitución como la española que preconiza el carácter laico del Estado, no hace necesario insistir en el enorme poder político de los sacerdocios en Roma.

Pues bien, es precisamente en el campo de los sacerdocios en el único que, ya desde los tiempos del rey Numa Pompilio (tradicionalmente 715-673), al que se atribuyen grandes reformas culturales y religiosas de antiquísima tradición, encontramos a las mujeres con la posibilidad de ocupar un puesto público de indudable relieve, el colegio de las Vestales.

La información más detallada y preciosa sobre las Vestales, y al mismo tiempo de más agradable lectura, es la que nos ofrece, entre los siglos I y comienzos del II d. C., el filósofo y biógrafo griego Plutarco en su *Vida de Numa Pompilio*; en él se puede leer lo más interesante sobre estas sacerdotisas de la religión romana:

Por cierto que a Numa atribuyen, igualmente, la consagración de las vírgenes vestales y, en general, el culto y veneración relativo al fuego inmortal que atienden éstas, ya sea porque quería encomendar la esencia pura e indestructible del fuego a cuerpos sin contaminación ni mácula, o por asociar lo improductivo y estéril con la virginidad.

[*En caso de apagarse el fuego público*] dicen que no debe prenderse de otro fuego, sino producirlo de un modo original y nuevo, haciendo arder, a partir del sol, una llama pura y sin mácula. Lo prenden, generalmente, con los espejos ustorios, que se colocan cóncavos desde la parte de lados iguales de un triángulo rectángulo y coinciden en formar un solo centro desde su arco de círculo. Por consiguiente, cuando se encuentran en una posición de cara al sol, de forma que los rayos, reflejándose desde todas partes, convergen y se juntan en el centro, allí fraccionan el aire, que se enrarece, y a las partículas más tenues y secas las inflaman a medida que se ponen delante y, así, el rayo acaba por adquirir cuerpo y centelleo de fuego.

Según algunos, ninguna otra cosa era custodiada por las vírgenes sagradas aparte de aquel fuego que no se extingue; mas otros aseguran que había ciertas reliquias secretas invisibles para los demás, sobre las que en la *Vida de Camilo* está escrito todo lo que es lícito inquirir y revelar.

Pues bien, primeramente, dicen que fueron consagradas por Numa Gerania y Verenia, y en segundo lugar, Canuleya y Tarpeya; más tarde, Servio añadió otras dos a este número, y ya se ha respetado hasta nuestros días tal cifra.

Se fijó por el rey, para las vírgenes sagradas, un período de castidad de treinta años, en el que, durante la primera década, aprenden los ritos que hay que celebrar; en la intermedia, ofician lo que han aprendido, y en la tercera, enseñan ellas mismas a otras. Luego, después de ese período, se deja libre a la que lo desee, para casarse y orientarse hacia otra vida diferente, renunciando al ministerio sagrado. Pero dicen que no son muchas las que se acogen a esa dispensa, ni les ruedan bien las cosas a las que se acogen a ella, sino que, sumidas el resto de su vida en el arrepentimiento y la vergüenza, ponen a las otras en tal punto de superstición, que hasta su vejez y muerte viven en la perseverancia y castidad.

Las compensó, sin embargo, con importantes honores, entre los que se incluye la facultad de hacer testamento en vida del padre y la gestión de los demás asuntos, pudiendo tramitarlos sin necesidad de representante, como las mujeres de tres hijos. En las salidas se acompañan de *lictors*. Y si, por azar, se encuentran con un condenado al que llevan a la muerte, no es ajusticiado. Pero debe jurar la virgen que el encuentro ha sido involuntario y fortuito, no intencionado. El que se mete debajo de su litera cuando se las transporta, es reo de muerte.

El castigo que sufren las vírgenes por las demás faltas, son azotes; castigo que aplica el sumo pontífice a la pecadora, a veces desnuda, con sólo un velo por encima y a oscuras. En cambio, la que mancilla su virginidad es entererrada viva, junto a la puerta que se llama Colina (en la que hay, a la parte interior de la ciudad, una elevación de tierra que se extiende por delante), que significa “montículo” en el idioma de los latinos. Allí se prepara una habitación subterránea de escasas dimensiones, con una bajada desde arriba. Dentro de ella se encuentra una cama vestida, una antorcha ardiendo, y unos pocos alimentos de los que son indispensables para la vida, a saber: pan, agua en un cántaro, leche y aceite; como si tuvieran por sacrílego que muera de hambre una persona consagrada a los más importantes ministerios.

Tras introducir en una litera a la condenada, cubriéndola desde fuera y cerrándola totalmente con correas, de modo que no se pueda oír ninguna voz, la transportan a través de la plaza. Todos se apartan en silencio y la acompañan calladamente, llenos de impresionante tristeza. No existe otro espectáculo más sobrecogedor, ni la ciudad vive ningún día más triste que aquél. Cuando llega la litera hasta el lugar, los asistentes desatan las correas y el sacerdote oficiante, después de hacer ciertas inefables imprecaciones, la coloca sobre una escalera que conduce hacia la morada de abajo. Entonces, se retira él junto con los demás sacerdotes. Y, una

vez que aquélla ha descendido, se destruye la escalera y se cubre la habitación echándose por encima abundante tierra, hasta que queda el lugar a ras con el resto del montículo. Así son castigadas las que pierden la sagrada virginidad.

Se cuenta que también levantó Numa en círculo el templo de Vesta, como recinto para el fuego que no se extingue, imitando no la forma de la tierra, como que es Vesta, sino la de todo el Universo, en cuyo centro creen los pitagóricos que se asienta el fuego, y lo llaman “Hestia” y “unidad”. La tierra, según ellos, que no está inmóvil ni en el centro de la rotación cósmica, sino que gira en círculo alrededor del fuego, no es una de las partes más valiosas ni primeras de Universo [...] (Plut., *Numa* 9-11)⁶

Este curioso sacerdocio femenino, no el único que existe en Roma, pero si el más importante y de mayor vigencia a lo largo de todos los tiempos de la Urbe (cf. Rose, 1926 & 1928; Giannelli, 1933; Worsfold, 1934; Guillén, 1973: 39-52; Martínez López, 1988; Cantarella, 1991: 136-140; Wildfang, 2006), tuvo una importancia indudable, semejante a la de los más notables sacerdocios masculinos. Aulo Gelio dedica el capítulo I 12 de sus *Noches Áticas* a aspectos que atañen a las vestales, como los referentes a su edad de elección, requisitos de sus familias de procedencia, modo de selección, etc.; hace referencia a una ley Papia, que no conocemos en realidad, la cual regulaba la elección de cada vestal entre un número de hasta veinte niñas, de edad entre los seis y los diez años, que debían carecer de defectos físicos, amén de pertenecer a familias que cumplieran con ciertos requisitos. Son todos detalles de sobra conocidos, sobre los que existe una amplia literatura. En todo caso, merece la pena subrayar el hecho de que, entregando una parte fundamental de sus vidas al culto público de la diosa Vesta y bajo rigurosa imposición de mantener su virginidad durante todo ese tiempo, las vestales son gratificadas con una serie de derechos y reconocimientos de los que carecen las romanas, incluso las de condición libre, como únicas mujeres *sui iuris*, esto es, libres de la patria potestad y con especiales atribuciones de índole jurídica, como la capacidad de hacer testamento sin intervención de un tutor.

El profundo respeto con que se las rodea en Roma queda de manifiesto en el texto de Plutarco que hemos recordado, y en otros muchos autores de diversas épocas (cf. Guillén, 1973: 39-52). Poseen, pues, un respeto y veneración, que vemos reflejados por ejemplo en la manera de relatar Tito Livio su creación por el rey Numa, a continuación de los tres *flamines* principales, los de Júpiter, Marte y Quirino: “Nombró las Vestales, un sacerdocio oriundo de Alba y relacionado con la familia del fundador; para que atendieran permanentemente a su ministerio en el templo les fijo una dote a cargo del

⁶ La traducción del texto de Plutarco está tomada de *Vidas paralelas I Teseo – Rómulo Licurgo – Numa*, Introducción general, traducción y notas por A. Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1985.

Estado; con la virginidad y otras ceremonias las hizo venerables y sagradas” (Liv. 1, 20)⁷.

De modo semejante, en fin, cuando Cicerón en su *De legibus* se proponía codificar una legislación adecuada para Roma, trataba con ese mismo respeto y veneración que antes decíamos a las vestales: “El haber varios sacerdotes para todos los dioses y otros especiales para cada uno facilita el dictamen sobre el rito justo, y los cultos que hay que celebrar. Y ya que Vesta ha tomado el significado de “hogar de la ciudad” [...] cuiden de su culto seis vírgenes, a fin de que se vigile mejor la custodia del fuego y entiendan las mujeres cómo la naturaleza femenina se compadece con la absoluta pureza” (*De leg. 2, 29*)⁸.

Sin embargo, y a modo de conclusión, una reflexión pausada sobre la razón de ser de este importante sacerdocio femenino, en una sociedad de principios profundamente patriarcales, que si bien tuvo que ir pactando a lo largo de su prolongado desarrollo histórico la concesión de diversos derechos a las mujeres de las clases superiores, pero nunca plenos derechos políticos, no viene a ser más que la excepción que confirma la regla concerniente a la exclusión de las mujeres romanas del disfrute de los derechos fundamentales legalmente reconocidos a los ciudadanos. Esto se demuestra con la terrible dureza con la que fueron siempre castigadas las vestales cuando faltaban a su obligación de permanecer vírgenes: como ya hemos visto en Plutarco, se las sepultaba vivas, con un rito de crueldad sin límites. La historia de Roma recordaba los nombres de algunas vestales, no muchas en número, pero sí a lo largo de todo su desarrollo, sepultadas vivas, de acuerdo con la norma establecida, por haber perdido su virginidad (cf. Guillén, 1973: 39-52; Cantarella, 1991: 136-137). De este modo, su incumplimiento del deber públicamente impuesto, que las hacía extraordinaria y aparentemente superiores al resto de las mujeres, quedaba sujeto a un castigo ejemplar, que ha estudiado Eva Cantarella de manera muy acertada, en su libro *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, como “paradigma del castigo de las mujeres comunes”⁹

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bauman, R. A., *Women and Politics in Ancient Rome*, London, Routledge, 1994.

7 Traducción tomada de Tito Livio, *Historia de Roma desde la fundación de la ciudad (Ab Vrbe condita)*. Libros I-II, Texto revisado, trad., intr. y notas por A. Fontán, Madrid, C. S. I. C., 1987.

8 Traducción tomada de Cicerón, *Las leyes*, Trad., intr. y notas por Á. d’Ors, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970.

9 Cantarella, 1991: 137: “Ma, al di là della cronaca, quello che qui interessa è l’analogia tra la morte delle Vestali e quella delle mogli degli inflessibili cittadini romani, o quantomeno di quelli che decidevano di essere inflessibili. E non solo la morte delle loro mogli: anche quelle delle loro figlie e delle loro sorelle. A Roma infatti, così como in Grecia, una donna non commenteva reato solo se veniva meno alla fede coniugale, ma più in generale, indipendentemente dal fatto che fosse sposata, ogni qualvolta intratteneva un rapporto sessuale al di fuori del matrimonio”.

Bayet, J., *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, Paris, Payot, 1969.

Beard, M., “The Sexual Status of Vestal Virgins”, *JRS* 70 (1980) 12-27.

Cantarella, E., *I supplizi capitali in Grecia e a Roma. Origini e funzioni della pena di morte nell’antichità classica*, Milano, Rizzoli, 1991.

Cicerón, *Las leyes*, Trad., intr. y notas por Á. d’Ors, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970.

Dutsch, D. M., *Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*, Oxford, Univ. Press, 2008.

Gaudemet, J., *Institutions de l’Antiquité*, Paris, Sirey, 1967.

Giannelli, G., *Il sacerdozio delle Vestali romane*, Firenze, Galletti e Cocci, 1913.

Guillén, J., “Los sacerdotes romanos”, *Helmantica* 24 (1973) 5-76.

—, “Las Vestales”, en *Vrbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. III Religión y ejército*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1985, pp. 316-325.

Guizzi, F., *Aspetti giuridici del sacerdozio romano. Il sacerdozio di Vesta*, Napoli, E. Jovene, 1968.

López, “Escritoras latinas: las prosistas”, en *Estudios de filología latina en honor de la profesora Carmen Villanueva Rico*, Granada, Universidad, 1980, pp. 47-69.

—, “La oratoria femenina en Roma a la luz de la actual”, en *La oratoria en Grecia y Roma: su vigencia en la actualidad*, Universidad de verano de Teruel, Teruel, 1989, pp. 97-115.

—, “Hortensia, primera oradora romana”, *Florentia Iliberritana* 3 (1992) 317-332.

—, *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y en verso*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

—, *De Safo a Alfonsina. Las mujeres en su literatura y en la masculina*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2008.

Martínez López, C., “Virginidad-Fecundidad: en torno al suplicio de las Vestales”, *SHHA* 6 (1988) 137-144.

Montero Herrero, S., *La religión romana antigua*, Madrid, Akal, 1990.

Plutarco, *Vidas paralelas I Teseo – Rómulo Licurgo – Numa*, Introducción general, traducción y notas por A. Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1985.

Rose, H. J., “De Virginibus Vestalibus”, *Mnemosyne* n. s. 54 (1926) 440-448; 56 (1978) 79-80.

Tito Livio, *Historia de Roma desde la fundación de la ciudad (Ab Vrbe condita)*. Libros I-II, Texto revisado, trad., intr. y notas por A. Fontán, Madrid, C. S. I. C., 1987.

—, *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXI-XXXV*, Traducción y notas de J. A. Villar Vidal, Madrid, 1993.

Wildfang, R. L., *Rome’s Vestal Virgins. A Study of Rome’s Vestal priestesses in the late Republic and early Empire*, Abingdon, Routledge, 2006.

Wissowa, G., *Religion und Kultus der Römer*, München, C. H. Beck, 1912.

Worsfold, T. C., *The History of the Vestal Virgins of Rome*, Whitefish, Kessinger Publishing, 1997.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2014.i15.09>

MUJER Y PODER: REINAS, CONDESAS, ARISTÓCRATAS E INDÓMITAS GUERRERAS

WOMAN AND POWER: QUEENS, COUNTESES, ARISTOCRATS AND INDOMITABLE FEMALE WARRIORS

María Reyes Ferrer
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Son muchas las mujeres que a lo largo de la historia han tenido una participación muy activa en la vida pública, bien sea por ejercer un cierto poder, bien por llevar a cabo acciones heroicas con destacable destreza e inteligencia. Mujeres que desempeñaron papeles importantes y ejercieron su influencia en varios ámbitos sociales e incluso en asuntos nacionales, desde la política y desde el campo de batalla, donde muestran su capacidad de acción y organización. Sin embargo, muchas de ellas pagaron un alto precio por su determinación en la vida pública, pues se consideraba que poseían una serie de atributos impropios de su sexo –pero aceptados en hombres- y, por consiguiente, sentenciados en ellas: mujeres guerreras, justicieras, estrategas, hábiles políticas y mediadoras, inteligentes, sabias y poderosas, sin una figura masculina que sustentara su poder. Mujeres que, de ser protagonistas indiscutibles de su tiempo, han pasado a vivir en los márgenes de la historia, debatiéndose entre el olvido y la leyenda por el hecho de haber abandonado los confines del silencio, desestabilizando de esta forma la barrera que divide el mundo doméstico y el mundo exterior.

PALABRAS CLAVES:

Personajes históricos femeninos, mitos, Adriana Assini.

ABSTRACT:

Many women throughout history have had a very active participation in public life, either by exercising a certain power, either by performing heroic actions with remarkable skill and intelligence. These women played important roles and were influential in various social areas and even on national issues, from politics to the battlefield, where they show their capacity for action and organization. However, many of them paid a high price for their determination in public life: it was considered that they had a series of improper attributes for women –but accepted in men- and therefore criticized: warriors women, avengers, strategists, clever political and mediators, wise and powerful women, without a male figure to substantiate their power. Women that were protagonists of their time, but after left on the margins of history, struggling in order not to be forgotten or become a legend just because they had left the confines of silence, thus destabilizing the barrier that divides the private world and the outside world.

KEY WORD:

Female historical figures, myths, Adriana Assini.



1. INTRODUCCIÓN

Son muchas las mujeres que a lo largo de la historia han tenido una participación muy activa en la vida pública, bien sea por ejercer un cierto poder, bien por llevar a cabo acciones heroicas con destacable destreza e inteligencia. Mujeres que desempeñaron papeles importantes y ejercieron su influencia en varios ámbitos sociales e incluso en relevantes asuntos nacionales, desde la política y desde el campo de batalla, donde muestran su capacidad de acción y organización. Sin embargo, muchas de ellas pagaron un alto precio por exhibir su pensamiento y determinación en la vida pública, pues se consideraba que poseían una serie de atributos impropios de su sexo –pero aceptados en hombres- y, por consiguiente, sentenciados en mujeres. Nos referimos a guerreras, justicieras, estrategas, hábiles políticas y mediadoras, inteligentes, sabias y poderosas, cuyo principal problema fue la carencia de una figura masculina que sustentara su poder. Mujeres que, de ser protagonistas indiscutibles de su tiempo, han pasado a vivir en los márgenes de la historia, debatiéndose entre el olvido y la leyenda por el hecho de haber abandonado los confines del silencio, desestabilizando de esta forma la barrera que divide el mundo doméstico y el mundo exterior.

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de los personajes históricos femeninos que aparecen en la obra de Adriana Assini y cómo la escritora rompe con los estereotipos y los mitos a los que han estado expuestas, tanto en la historia como en la literatura, las mujeres que gozaron de un cierto poder.

2. Desmitificando mitos, (re)construyendo historias: la obra de Adriana Assini

La figura de Adriana Assini, escritora y pintora romana, supone una gran revelación dentro del panorama cultural e intelectual de nuestros días, contribuyendo de manera muy intensa al debate de la imagen de la mujer en la historia y aportando una nueva mirada al pasado y al presente a través de su pintura y la escritura. Se podría decir que es una de las herederas que continúa con la labor que las escritoras del primer y segundo Novecento comenzaron: la revisión de la historia desde lo privado y a través de la subjetividad. Dada su contemporaneidad, sería difícil enmarcar su obra dentro de un particular movimiento literario o cultural de Italia. No obstante, es posible afirmar que sus obras están en la línea de la novela histórica femenina post-moderna debido al interés por el pasado y la reescritura de éste, el análisis de la historia desde una posición crítica con las fuentes oficiales¹ y, de manera especial, la recuperación del interés por

¹ Estas novelas logran el cuestionamiento del texto por medio de la incorporación de ciertas técnicas narrativas. Los rasgos principales son la mezcla de historicidad e imaginación; la recreación del pasado que puede generar críticas del presente; la incorporación del género policiaco o la novela detectivesca; la distorsión consciente de la historia; la ficcionalización de personajes históricos; la metaficción; la intertextualidad; el dialogismo; el carnaval; la parodia; la heteroglosia; y la polifonía (Menton, 1993: 42-45).

la pequeña historia, cotidiana e íntima, que permite la penetración psicológica en el personaje, generalmente femenino.

Para ello Assini se sirve de su pincel y su pluma y hace un uso propio de cada una de ellas con un objetivo común: valorar y dignificar el universo femenino, especialmente en el ámbito de la historia. Este es el centro de su arte, una necesidad, una forma de hacer justicia, un placer: “La donna è presente sempre nella mia produzione artistica. Mi piace raccontarne le vicissitudini storiche e le molteplici dimensioni metastoriche e simboliche” (Assini en Matrone, 2013). Sus obras rompen con esa supuesta fidelidad al texto histórico evidenciando las carencias que presenta la historiografía y, a su vez, incorporando una perspectiva descentralizada de los hechos.

Su producción literaria es abundante y, a día de hoy, mantiene dicha actividad en continuo movimiento. Ha publicado doce novelas históricas, cuatro relatos cortos y ha participado en diversos eventos poéticos, obteniendo varios premios y reconocimientos a su obra². En lo que concierne a sus novelas, Assini comenzó a publicar en los años noventa y ya en sus primeras novelas es posible distinguir ciertos aspectos característicos de su obra que se repetirán en la gran mayoría de sus novelas y marcaran un estilo muy personal.

Un elemento constante en su obra es la insistencia y reivindicación de un lugar en la historia y en el mundo para las mujeres. La palabra y la imagen aparecen como elementos inseparables con un objetivo común: contar historias enmarcadas dentro de un preciso contexto histórico minuciosamente documentado. Su interés por la historia está ligado no sólo al conocimiento del pasado sino también al entendimiento y el fuerte compromiso que mantiene con el presente: “Ho fatto presto mio il concetto *per capire il presente bisogna conoscere il passato* e per questo scrivo i miei romanzi con lo sguardo rivolto all’indietro, scegliendo di raccontare storie di donne e di uomini di un tempo lontano dal nostro” (Assini, 2013)

Califica la historia como un “serbatoio della nostra memoria remota, il pilastro della nostra identità culturale” (Assini, 2008) y, aun así, mantiene que esta es una disciplina que todavía está por reescribir, pues no es ni definitiva ni objetiva. Es por ello que sus novelas no se limitan a reproducir la historia, sino que trabaja en la (re)interpretación de las fuentes y el ingenio, tratando de rellenar los espacios vacíos –es decir, aquellos lugares que no están en las bibliotecas ni en los libros- con su imaginación, dándoles voz a sus personajes e imaginando a su vez tantos otros que podrían haber vivido allí, recreando vivencias a través de un viaje en el tiempo: “Ma viaggiare non è soltanto

² Respecto a los premios obtenidos por su poesía, destacar: 2º premio en el “Concorso Nazionale di Poesia Marguerite Yourcenar”, 2001; Medalla de oro en el “Concorso Nazionale di Poesia Città di Pompei”, 2002; Medalla de oro en el “Concorso Spazio Donna” en Striano, 2005; Mención especial en el “Premio Paestum”, 2005; 1º premio en el “Concorso Centro Polivalente di Sant’Agata dei Goti”, 2006.

mettersi in macchina o prendere un aéreo. La mente è forse il maggiore mezzo di trasporto a nostra disposizione e ci conduce dove vogliamo, nel tempo e nello spazio". (Assini en González de Sande, 2011: 10).

Para revivir la historia, que nunca va más allá del siglo XVIII³, Assini cuenta con un gran número de personajes emblemáticos y a su vez polémicos y, mediante una minuciosa indagación psicológica, la autora desnuda a los personajes e intenta restablecer una dignidad que la historia les arrebató. Son pocos los escritores que hasta ahora se han cuestionado la legitimidad de los datos oficiales y el porqué muchos personajes históricos son y serán siempre recordados como figuras problemáticas, muy probablemente sin merecerlo. Se podría decir que la escritora, en la línea de la historiografía feminista y la tradición post-moderna, busca una verdad distinta a la oficial, reinterpreta el discurso oficial de la historia y lo cuestiona contribuyendo, de esta forma, a dar una oportunidad para justificarse a todas aquellas mujeres de la historia que han sido marginadas y/o malinterpretadas por quienes las conocieron. Como se ha comentado, la escritora siente una especial debilidad por las figuras femeninas quienes son a su vez víctimas y heroínas de su propio tiempo, que en un determinado momento de la historia fueron silenciadas y/o separadas de su verdadera identidad femenina.

La Historia está llena de falsedades, prejuicios y mentiras, pero cuando se habla de mujeres todo se multiplica. Son muy pocas las mujeres que tienen un espacio en las páginas de las antologías escolásticas y, a menudo, de estas pocas mujeres escapadas de la sombra y del olvido, se cuentan hechos y comportamientos que no corresponden a la realidad (Assini, 2011)

De una forma u otra, la figura femenina adopta una posición de inferioridad en la historia, tanto por su evidente ausencia como por los estereotipos, mitos y prejuicios que han acompañado a las mujeres a lo largo de los años. En consecuencia, el vínculo de esta escritora con la historia va más allá de la propia opción personal dado que considera que el hecho de conocer el pasado es una obligación, al igual que lo es desmentir y corregir las falsedades que inundan la literatura y los libros de historia. A través de la minuciosa indagación del pasado, Assini rehabilita, especialmente, a mujeres del pasado gracias a su perspicaz mirada crítica hacia la historia, desafiando ciertos presupuestos históricos anclados en el tiempo y proponiendo otra lectura de la historia:

Il alcuni casi, una rilettura critica rigorosa di taluni eventi, una inaspettata scoperta archeologica o qualche fortunato ritrovamento di importanti documenti negli

3 "Mi interessa il periodo che va dal Medioevo al Settecento, ed è lì che vado a cercare le mie storie, tutte basate su eventi e personaggi realmente accaduti ma pieni di vuoti storiografici" (Assini en Guarnieri, 2001: 64).

archivi e nelle biblioteche, sono sufficienti per rimettere in discussione conoscenze consolidate da secoli. (Assini, 2008)

Como la misma escritora afirma, su trabajo consiste tanto en investigar los sucesos históricos como indagar en la psicología de los personajes, "dialogar" con ellos, para poder así reconstruir sus personalidades mediante los datos oficiales y un tanto de fantasía. Esa historia oficial es en parte (de)construida por la autora, mezclando hechos y ficciones, lo verdadero con lo verosímil, mostrando su parte de escritora y su parte de historiadora. Y todo ello es posible siempre y cuando la historia se interprete como una disciplina susceptible de ser modificada, un campo de estudio que no es ni definitivo ni objetivo, por lo que siempre estará expuesta a un constante cambio. Por ello, con una gran habilidad, conjuga perfectamente la fuerza poética con la sensibilidad pictórica: los ambientes, el lenguaje, los movimientos.

Adriana Assini, Arianna contemporanea, sa come condurci in un labirinto di passioni personali, storiche, sociali; [...]ricostruisce fatti e personaggi con date e nomi presenti su tutti i libri di storia, aggiungendo sapientemente molto più di quanto si riferisce in essi. Voglio dire che mette in pratica, in tempi decisamente non sospetti di 'manzonismo', la teoria manzoniana⁴ –espressa nella fondamentale "Lettera a Monsieur Chauvet"- sullo strettissimo, vitale, rapporto tra "storia e poesia" (Aversa, 2009).

En las novelas de Assini se aprecia el esfuerzo por construir un puente entre la disciplina histórica y la literatura, la realidad y la fantasía, siempre con unas sólidas bases en la historia y centrada en la exploración de los personajes del pasado y en su cotidianidad.

L'Autrice ha una particolare abilità nel convogliare eventi storici e quotidianità dei personaggi in un racconto sempre fluido. Inoltre opera un raro miracolo d'equilibrio nell'elaborazione di un linguaggio che mescola insieme ritmi moderni e toni dal sapore antico (Repetto, 2011).

3. Mujer y poder: personajes históricos en las obras de Assini

Assini delinea con gran pericia los personajes que viven en sus novelas, haciendo de éstos el aspecto más logrado, sin duda, de su obra. La escritora siente la necesidad de dar voz a las mujeres cuyas vidas han sido tradicionalmente interpretadas por el juicio masculino, con un resultado nefasto para ellas.

4 Aprovechando la mención a "la teoría manzoniana" a la que se refiere Aversa, considero de importancia hacer una breve precisión que Paola Carù hizo a propósito de la relación de Anna Banti y Manzoni, y que se puede aplicar al trabajo de Adriana Assini. Banti, en su artículo "Romanzo e Romanzo storico" (1951) critica el hecho de que Manzoni diferenciara entre el "fatto avvenuto" y el "fatto inventato", sin dejar un espacio al "fatto supposto". La escritora se atribuye una ventaja al tener en consideración el "fatto supposto", es decir, recrear una compleja historia del pasado a través de hechos "oficiales" con hipótesis probables (Carù: 1999: 88). Esta es la ventaja de Assini, quien construye hechos probables y deja margen para la reinterpretación de la historia, sin necesidad de considerar lo "no oficial" como algo "no posible" y únicamente ficticio.

La diversa visione del mondo, la diversa scala di valori femminile, avrebbe reso giustizia a quel popolo di donne –siano esse regine, letterate o scienziate- che ci sono state raccontate dalla penna degli uomini, secondo il loro metro di giudizio, e –non ultime- secondo le loro ossessioni sessuali? (Assini, 2009)

La autora hace un recorrido por las vidas de Juana I de Castilla, Erzsébet Báthory, Shammuramat o Semiramide, Giulia Tofana, Girolama Spinola⁵ y Juana de Arco. Todas estas mujeres tuvieron cierto poder e influencia en su época, ya sea por su abolengo o por sus heroicas acciones que lograron desarrollar con pericia e inteligencia. Es por ello que Assini elige a estas heroínas, anónimas e históricas pero, al fin y al cabo, mujeres valientes y rebeldes:

Mi piacciono le donne forti, disposte a pagare anche prezzi altissimi pur di non piegare la testa, donne che combattono malgrado le sconfitte, che ci insegnano prima di tutto il valore dell'autostima, cioè a credere in se stesse anche quando si hanno tutti contro (Assini en Guarnieri, 2011: 65)

La implicación social y política de estas mujeres les ofreció la posibilidad de formar parte de las nuevas circunstancias de sus países, de decidir e influir con su opinión y sabiduría en la vida pública teniendo así la oportunidad de experimentar otras realidades, algo que terminarán pagando con su propia vida⁶. Llama la atención que figuras tan influyentes en su tiempo, mujeres tan poderosas, finalizaran sus vidas de manera insignificante, cruel e indigna: tal y como recoge la historia, Juana I de Castilla y la condesa Báthory terminaron sus días encerradas en castillos, Semiramide fue destronada por su hijo, Giulia y Girolama, tras ser torturadas, fueron ejecutadas y Juana de Arco fue otra víctima más de la hoguera. Las dos reinas, la condesa y la guerrera se convirtieron así en cuerpos biopolíticos, todas ellas fueron utilizadas como instrumento del poder para diversos fines y más tarde todas fueron sacrificadas. El caso de las *fattucchiere* es diverso, pues ellas mismas fabricaron el instrumento de poder, siendo precisamente ejecutadas por tener el poder sobre la vida y la muerte, tomándose la justicia por su cuenta.

La desaparición de estas mujeres es el precio que tuvieron que pagar para que se reestableciera un orden previo. A todas se les puede quitar la vida impunemente ya

⁵ La gran parte de escritores e historiadores que han recogido la historia de Giulia Tofana se refieren a su compañera Girolama como Spera o Spana de apellido y no como Spinola. Según Marcello Benfante (2008), Spinola corresponde al apellido de una cierta Maria, conocida como la Grifola, y que señala su implicación en la difusión del veneno pues conocía el arte debido a sus conocimientos de brujería. Además, en varias fuentes la relación que se establece entre Giulia y Girolama es de madre e hija en lugar de hermanas.

⁶ Mariella Pandolfi (1991) mantiene que el mundo de la acción y del deseo femenino puede únicamente hacer recorridos internos, domésticos, pero fuera de estas líneas y una vez que éstos son descubiertos, se trasladan a la dimensión de culpa, enfermedad y soledad. Es el caso de las mujeres que se presentan, cuyas acciones y deseos sobrepasan lo privado, y por ello son penalizadas con sus vidas.

que todas están sujetas a la voluntad política del momento, una fuerza que decide si su vida es digna de continuar o no. De la relectura crítica de las fuentes históricas se puede extraer que la vida de Juana I de Castilla fue manipulada por su padre y su marido por miedo a que ella reuniera el poder que ambos deseaban; Erzsébeth Báthory dependió de las decisiones de György Thruzó, su familiar y a su vez conde, quien no perdió la oportunidad de arrebatarle su poder cuando la condesa enviudó; Semiramide fue desterrada por su hijo, quien ambicionaba la corona de su madre; Juana de Arco fue juzgada por un tribunal eclesiástico, cuyos miembros temían que la religiosidad de la mujer se impusiera sobre la iglesia haciendo de ésta una institución prescindible para llegar a dios y, por último, Giulia y Girolama fueron víctimas de una justicia que poco favorecía a las mujeres⁷. Se podría decir que todas ellas comparten el estigma de ser doblemente marginadas, por ser mujeres y por ser extraordinarias, algo que no será bien recibido por sus contemporáneos quienes las condenarán a una vida de represión y castigo.

Aún así, estas mujeres y sus trágicos destinos no encontrarán su eco en la historia, sino más bien en la literatura, en un espacio tradicionalmente más subjetivo e irracional. María Zambrano⁸ elaboró la teoría sobre el espacio ocupado por los sexos, donde el masculino encontraba su lugar en la razón y la historia –lo objetivo-, mientras que el espacio femenino estaba relegado a un lugar oculto y cuya existencia es subjetiva, más propia de la poesía. Respecto a la escasa presencia en la historia, como Assini comenta, el número que ocupan las mujeres en las antologías históricas, literarias o de cualquier disciplina es dramáticamente inferior al de los hombres. Raramente son las mujeres las protagonistas que llenan las páginas de la historia a pesar de los grandes actos que pudieran perpetrar en vida, algo que llama la atención, sobre todo si se observa el protagonismo que se les cede a sus homólogos masculinos. Si a las mujeres se les ha negado un espacio racional, esto quiere decir que viven en un lugar irracional que las

⁷ Respecto a los finales de Semiramide y de Giulia y Girolama, es difícil determinar si verdaderamente fueron estos u otros. De Semiramide se dice que fue asesinada por su hijo, como muchas fuentes aluden, entre otras, Moormann, E., Uitterhoeve, W., De Adriano a Zenobia, Madrid, Akal, 1998; Cantú, C., Compendio de la historia universal, Madrid, Gaspar & Roig, 1867; Castellanos de Zubiría, S., Las mujeres más perversas de la historia, Bogotá, Editorial Norma, 2008. De Giulia y Girolama tampoco se sabe con certeza su final, pues se cree que Giulia pudo ser encerrada en un convento y Girolama ejecutada, tal y como Stefania Bonura (2011) apunta, o ambas ajusticiadas, como Adela Muñoz Páez (2012) afirma. Assini, en sus novelas, escribe un desenlace diverso para Semiramide y Giulia, quienes no perderán su vida, aunque si lo hará Girolama, pero por otras causas.

⁸ “La mujer, sumergida en la vida, no ha alcanzado más que la perdurabilidad subterránea; su acción es imperceptible por confundirse con la vida misma, con cuyas fuentes ha mantenido siempre una secreta alianza. La Historia es una forma de objetividad, y por tanto de desprendimiento de la vida; es ya una cierta muerte, como lo es toda forma de objetividad” (Zambrano, 1987: 80). Según la estudiosa, a la mujer no le ha sido posible alcanzar la objetividad, bien porque la ha rechazado al comprender que vive en otro tipo de realidad y, por lo tanto, nada es objetivo, o bien porque los hombres son quienes hacen la historia y no han llegado a aprehender su existencia.

ha alejado del concepto humano, dando lugar a una representación femenina “bajo distintas figuras terribles de los mitos y de la historia” (Balza, 2009: 59).

“Lo humano” es el contenido de la definición del hombre, y la mujer quedaba siempre en los límites, desterrada y, como toda realidad, rechazada, infinitamente temible. Solo en su dependencia al varón, su vida cobraba ser y sentido; más en cuanto asomaba en ella el conato del propio destino, quedaba convertida en un extraño ser sin sede posible. Era la posesa o hechizada que, vengadora, se transformaba en hechicera. (Zambrano 1987: 80)

Efectivamente, estas mujeres han trascendido el ámbito de la historia y se les ha dado una existencia poética, apartándolas a un lugar donde aparecen como figuras erráticas, mitos y mujeres malditas que nunca tuvieron una existencia propia, ni un espacio en la historia, principalmente porque ésta está escrita por hombres que no se interesaron por su presencia. Todos estos mitos y leyendas que se han construido alrededor de las figuras femeninas, en general, han contribuido a alimentar el imaginario occidental de la mujer, propiciando la aparición de arquetipos femeninos que no favorecen para nada a las mujeres. Ciertamente es que la historia ha dado lugar a tales interpretaciones y la literatura ha contribuido a especular y fantasear con estas mujeres, hasta llegar al punto de contaminarse mutuamente y hacer de la mujer un ser que roza lo mitológico. En consecuencia, las pocas mujeres que logran escapar al olvido, en muchas ocasiones, se representan con hechos y comportamientos que no corresponden a la realidad, entrando más bien en el territorio de la leyenda, de la literatura, del monstruo.

Me gusta pensar que si quienes transmitieron las historias de las heroínas que he elegido como protagonistas de mis novelas hubieran sido mujeres, hoy día no hablaríamos de Semiramide como la soberana lujuriosa y cruel, no llamaríamos “loca” a la reina Juana I ni tampoco pensaríamos en Erzsébet Báthory como la “hiena de los Cárpatos” (Assini, 2011)

Toril Moi define con gran exactitud quién es realmente esa mujer a la que la literatura ha convertido en un personaje casi de ficción, en un monstruo: “El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar- en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso” (Moi, 1999: 68-69). Coincide que ninguna de las mujeres que protagonizan las novelas de Assini ha ocupado un espacio notable en la historia, a pesar de su importancia, pero sí en la literatura un lugar donde han alimentado mitos y leyendas: Juana la loca, la condesa sangrienta, Semiramide la *femme fatale*, Juana de Arco, una mujer encerrada en un cuerpo de hombre, o Giulia y Girolama, dos frívolas asesinas. Figuras femeninas errantes, malditas, enajenadas y endemoniadas que Assini desnuda a través de la reescritura del pasado, rescatando su dignidad como mujeres y como extraordinarias que fueron. La escritora apuesta por volver a estas mujeres

con el objetivo de “mostrar a la protagonista de manera distinta a otros historiadores” (Ciplijauskaitė, 1988: 33).

Con ello, Assini presenta a mujeres históricas desde la perspectiva femenina, en la privacidad y cotidianeidad de sus vidas, y su trabajo consiste en cambiar “la escritura de la historia para insertar en ella preocupaciones más allegadas al mundo de la mujer; asuntos tales como la intimidad y las relaciones personales” (Juliá, 2006: 55). La novedad que introduce la escritora italiana en sus obras, muy dentro de la tradición de novela histórica femenina, es presentar a las mujeres y sus vivencias interiores, sus necesidades y la expresión de sus voluntades. Se puede decir, por lo tanto, que el punto de referencia de la historia es el sujeto -en este caso el sujeto femenino-, y gracias a ello el relato está dotado de cierta intimidad y profundidad psicológica, y trasladando a la mujer al eje principal de la acción.

4. El caso de la reina Juana I

Uno de los personajes más logrados de la obra de Adriana Assini es la protagonista de *Le Rose di Cordova*⁹, la Reina Juana I. La novela comienza cuando Juana era todavía una niña y se describe como una muchacha todavía en desarrollo, cuyas formas corporales femeninas eran aún incipientes por su temprana edad. La descripción de Juana irá cambiando a medida que los años pasan y el calvario que sufrió en vida le haga visible en ciertos rasgos físicos: “[Juana] conservaba igualmente el semblante de una adolescente ajada, con los ojos exageradamente grandes y oscuros en un rostro demasiado pálido y consumido” (Assini, 2011: 167). Juana, desde el inicio, se muestra como una mujer con una excelente instrucción, culta e inteligente y, a su vez, melancólica y reservada, pero no demente, como muchos historiadores han hecho creer. Su figura se puede decir que fue redescubierta en el siglo XIX gracias a las tesis de G.A. Bergenroth, Louis Prosper Gachard o Antonio Rodríguez Villa¹⁰, entre otros. La relectura de los documentos oficiales dieron lugar a la reinterpretación de la historia

⁹ *Le Rose di Cordova* fue publicada en el 2007 por la editorial Scrittura & Scrittura y se tradujo al español en el 2011 gracias a la edición de Mercedes González de Sande.

¹⁰ Ciertos aspectos de las tesis de estos tres historiadores han sido desmontadas por otros años más tarde. Por ejemplo, Bergenroth, quien pasó varios años en el Archivo General de Simancas, retrató a la reina como “desleal o indiferente a la Iglesia Católica” (Aram, 2001: 13), convirtiendo su supuesta locura en un tema confesional. Louis Proper desmintió la tesis del alemán y señaló la reconciliación de la reina con Dios al final de su vida. A pesar de las posibles conclusiones erróneas que pudieron extraer de sus investigaciones, sus tesis fueron de vital importancia por poner en duda, por primera vez, la locura de Juana. Todos ellos acusan a las condiciones de vida en las que Juana vivió como los motivos principales de una posible enfermedad. Ver: Bergenroth, G.A (ed), *Letters, Despatches and State papers relating to the negotiations between England and Spain. Supplement to volumes I and II*, London, Longmans, 1868; Proper, L., “Jeanne la Folle et St. François de Borja” y “Les derniers moments de Jeanne la Folle”, *Bulletins de l'Académie Royale des Sciences, des Letters et des Beaux-Arts de Belgique*, t. XXIX, Bruxelles, M.Hayez, 1870; Rodríguez Villa, A., *La reina doña Juana la Loca. Estudio Histórico*, Madrid, M.Murillo, 1892.

y, sobre todo, se avivó el debate acerca de su locura. La historia recoge la vida de una reina que, debido a una supuesta enajenación mental, fue incapaz de ejercer como monarca hasta tal punto de tener que ser encerrada en el castillo de Tordesillas, un cautiverio que durará casi medio siglo hasta su muerte en el año 1555. A pesar de la extendida noticia de su locura, paradójicamente, nunca se han encontrado documentos que confirmen su demencia o cualquier tipo de enfermedad mental que le incapacitara para reinar. Assini sigue estas pistas de la historia y decide reconstruir el personaje de Juana desde la cordura de la mujer. Así lo relata Nura, su compañera del alma, quien reconocerá sus extrañezas pero siempre negará su locura.

Yo en aquella historia no había creído nunca, ni siquiera cuando quien la llamaba “loca” era su esposo. Al principio no le daba importancia, pero enseguida comprendí que podía bastar un breve pero terrible adjetivo como aquél para marcar con fuego a quien se veía afectado por él. Y es que, mucho más allá del insulto, servía para ocultar las lagunas de algunos y los intereses de otros, la ignorancia de la ciencia y el mezquino interés de sus parientes (163).

Voces como la de Pedro Mártir de Anglería o la propia Nura son testigos del origen de sus males que procedían, en parte, de su desafortunado matrimonio y de los juegos de poder de su padre: “Ella [...] asistía impotente a aquella farsa que veía alternarse continuamente la fortuna de los dos contendientes, un padre y un marido que no dudaban en sacrificarla en nombre de la avidez y del poder” (186).

A pesar de la influencia de su madre, la reina Isabel, Felipe dará un trato vejatorio a su hija algo contra lo que Juana luchará, olvidando el decoro y las buenas formas para tratar de hacerse valer y ser amada por el hombre con quien le obligaron casarse, rebelándose ante los caprichos del consorte, convirtiéndose así, en poco tiempo, un obstáculo para él. De hecho, hay quien interpreta la exteriorización del dolor como locura y otros, sin embargo, verán en ella los síntomas de la rebeldía. Encontramos a un personaje femenino que quiere rebelarse ante las convenciones de su tiempo, ante las injusticias que sufren las mujeres de su rango y, en definitiva, Juana es una mujer que sólo pide fidelidad y respeto. A lo largo de la novela vemos como ésta se impone ante su marido varias veces, exigiéndole disculpas, diciendo abiertamente los aspectos que detesta de su corte, sin importarle las apariencias o las consecuencias de un comportamiento subversivo. Esta firmeza se verá debilitada por el delicado escenario político del momento y las continuas ausencias de Felipe, que terminan por sumergir a Juana en una profunda soledad.

Como a un toro herido, le cayeron las babas por la boca, mientras se zarandeaba como los desgraciados afectados por la epilepsia [...] Después de gritos y alborotos, se replegó en sí misma como una flor cansada, prisionera de aquella sorda soledad que sólo el dolor puede soportar (138).

Pese a su convicción por tratar de cambiar el orden de las cosas, el dolor y el maltrato serán una constante en la vida de Juana. Ésta será encerrada en reiteradas ocasiones, tanto por su marido como por su padre, al considerarla una amenaza que podría poner en duda el poder de la familia. Cuando Juana hereda el trono, el primero en tratar de arrebatárselo será su marido:

[...] la astucia del yerno, que había hecho de su joven consorte una prisionera y la acosaba pidiéndole que renunciara al reino recién heredado [...] A causa de sus rebeliones, los rumores acerca de la locura de Juana aumentaban con desmesura, avalados también por el hecho de que, repentinamente, había dejado de lavarse y rechazaba obstinadamente alimentarse (184-185).

Juana no sólo trató de salvar su orgullo y la herencia que legítimamente su madre le había dejado sino que, además, luchó con los únicos medios que una mujer indefensa y subyugada puede utilizar: su cuerpo. Juana pasa así de salvarse del cautiverio al que le somete Felipe a volver a caer en otra prisión, esta vez de por vida: “Chantajada y traicionada, esta vez, Juana bajó la cabeza y cedió la corona, lista para preparar su equipaje e instalarse en aquella fortaleza aislada [...] prometió solemnemente por su honor que de ahora en adelante obedecería ciegamente al soberano por su bien y el de España” (213).

Tordesillas no sólo le privará de la libertad sino que los golpes someterán a Juana físicamente, llegando a utilizar cuerdas contra ella, como si de un animal se tratase. La llegada de los comuneros¹¹ empeoró todavía más su situación de aislamiento, trasladándola a una parte más recóndita y bajo la estricta supervisión del Marqués de Denia. El personaje de Juana demuestra en todo momento firmeza, no se tambalea ante la desgraciada vida que le espera. Continúa rebelándose, tomando una posición más distante hacia la religión y exigiendo algo que siempre consideró que merecía, un trato digno: “Juanita no dejaba de reivindicar, por escrito, su derecho a salir al patio o a comer carne en vez de sopa de col” (218). En el último año de su vida, se retrata a una Juana enferma, dolorida y postrada en una cama pero, aun así, utiliza la poca fuerza que tiene para gritar y exigir el respeto que merece una reina: “Repetía bien claro que ella era la reina de España y por eso exigía respeto, mientras quien tenía que protegerla no dudaba en hacerla callar a golpes de látigo, entre las carcajadas de los siervos” (228). Es por ello por lo que la castellana no logrará obtener respeto ni reconocimiento ni tan siquiera el día de su muerte, el momento en el que su voz se silenció al igual que se silenciaría su tormento en los libros de historia: “Me dije para mí misma que ni siquiera la muerte tenía intención de rendirle justicia a la soberana, negándole aquel pequeño tributo concedido incluso a sus caballeros” (234).

¹¹ En la novela se narra que el propio Padilla sometió a Juana a sangrías y exorcismos tras la renuncia de Juana al trono por considerar que estaba fuera de sí, confundida por los años de encierro. Es una muestra más de cómo Juana se convierte en un instrumento de poder para quienes la rodean.

No hay duda de que la protagonista se presenta como una mujer rebelde, con una gran inteligencia y capaz de asumir los riesgos que conlleva el infringir las reglas. Assini retrata con gran pericia momentos de rebeldía y momentos de sufrimiento que llevarán a Juana a actuar de manera irracional, aunque justificada. La mayor parte de los momentos donde se puede ver a una Juana vencida y fuera de sí tienen que ver con el trato que recibe por parte de su marido o de su padre: “Después de gritos y alborotos, se replegó en sí misma como una flor cansada, prisionera de aquella sorda soledad que sólo el dolor puede soportar” (138); “Indiferente a los rangos, con escupitajos y patadas los ponía en la puerta, convirtiendo en un cordero incluso a hombres de la talla de Cisneros” (156). Escupe, insulta, propicia patadas y, en definitiva, se defiende y se rebela con su propio cuerpo y su voz. Sin embargo, mientras que muchos historiadores¹² achacan este comportamiento rebelde a una locura posiblemente hereditaria, otros comenzaron a ver los orígenes de su desestabilización en la vida conyugal y en la rigidez de vida a la que Juana fue sometida desde muy pequeña en la corte de sus padres, “tra doveri e rigore, discorsi di morte ed echi di roghi” (Assini en González de Sande, 2009: 48).

Sin duda que el trato al que la sometió su esposo desde los primeros días de su matrimonio, y más que esto los celos fundadísimos que le dió con sus infidelidades y vida licenciosa, contribuyeron eficazmente a agravar la triste dolencia de Doña Juana, y, si se quiere, a producirla; por más de que imparcialmente haya que reconocer que causas análogas no producen de ordinario tales efectos, porque ¿cuántas mujeres, tratadas duramente por sus maridos infieles, conservan íntegro el uso de su razón? (Fabié, 1893: 103)

Tras una minuciosa investigación de las fuentes, Assini ve motivos más que suficientes para devolver a la reina la dignidad que la historia le arrebató, reviviendo su sufrimiento por un amor enfermizo y, a su vez, su entereza y rebeldía para enfrentarse a quienes la ultrajaron. Como la escritora afirma, “in realtà, la regina di Castiglia pagò lo scotto di una intelligenza superiore a quella dei suoi aguzzini, oltre al fatto di avere un carattere anticonformista e ribelle, caratteristiche imperdonabili nella Spagna arretrata e bigotta a cavallo tra XV e XVI secolo” (Assini en Cavallo, 2009: 24).

¹² Ludwig Pfandl, Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña sostienen que Juana fue heredera de la posible esquizofrenia que sufría su abuela Isabel de Portugal o su madre la Reina Isabel de Castilla. No obstante, en la obra de Pfandl, la forma en la que el propio historiador trata a las mujeres deja en entredicho la veracidad de su tesis, pues la imagen que da de éstas es penosa. Por poner un ejemplo: “[...] las mujeres de la familia del marqués, además de enfadarse cuando Juana se obstinaba en sus cerrazones, también sentían placer en embarullarla aún más, sin compadecerse de ella, ¡Mujeres, al fin y al cabo!” (1930: 98). Obviamente, Juana no sufrió vejaciones solo de mujeres, sino que más bien fueron los hombres quienes la maltrataron y confabularon contra ella. Además, relacionar a las mujeres con la crueldad de los hechos tratando de justificar éstos por medio de la naturaleza vil del sexo femenino, desde mi punto de vista, ofrece poco de objetivo, una muy pobre visión de la historia. De hecho, el título de la obra ya indica un cierto prejuicio contra Juana pues se llama, Juana la Loca, madre del emperador Carlos V: su vida, su tiempo y su culpa. No sólo resalta el hecho de la locura sino que exalta antes su naturaleza de madre que de reina, dejando en segundo lugar la importancia que ésta tuvo para España y reduciendo su figura a locura y maternidad.

Una reina que ante todo fue mujer pero recibió el trato de un animal pues la trataron de someter con la violencia física y psicológica, siendo víctima de una manipulación debido a los intereses políticos de su familia para, más adelante, quedar enterrada en el olvido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aram, B., *La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía*, Madrid, Marcia Pons, 2001.
- Assini A., *Le rose di Cordova*, Napoli, Scrittura & Scrittura, 2007.
- , “Tavolino riservato a Adriana Assini”, *I Caffè Culturali*, 2008, Internet. 14-09-2010. <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/AdrianaAssini%20Assini.htm>
- , “Tavolino riservato a Adriana Assini”, *I Caffè Culturali*, 2013, Internet. 16-2-2013. <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/Assini%20Adriana/Adriana%20%20Assini.htm>
- Aversa, Y., “Recensione: Adriana Assini, Un sorso d’arsenico”, *Donne e conoscenza storica*, 2009, Internet. 16-11-2011.
- http://www.donneconoscenzastorica.it/decs15/index.php?option=com_content&view=article&id=199:libri-recensioni-adriana-assini-un-sorso-darsenico-scrittura-ascritture-napoli-2009&catid=1:testi&Itemid=2
- Benfante, M., “L’ultimo dazio nella capitale del veleno”, *La Repubblica*, 02-04-2008.
- Bonura, S., *Le 101 donne più malvagie della storia*, Roma, Newton, 2011.
- Balza, I., “Identidades femeninas errantes: sobre hechiceras y monstruos”, en Jaime de Pablos, E., (ed.), *Identidades femeninas en un mundo plural*, Sevilla, Arcibel, 2009.
- Carù, P., “Uno sguardo acuto dalla storia: Anna Banti’s Historical Writings”, en Marotti, M. O., Brooke, G., (ed.), *Gendering Italian fiction: feminist revisions of Italian history*, USA, Associated University Press, 1999.
- Cavallo, C., *Le Rose di Cordova di Adriana Assini. Traduzione di un romanzo tra storia e invenzione*, Tesi di laurea Lingue Straniere per la Comunicazione Internazionale, Università di Bergamo, 2009.
- Ciplijauskaitė, B., *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Fabié, A. M., “La reina Doña Juana la Loca, por D. Antonio Rodríguez Villa” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 22, cuaderno I, 1983.
- González de Sande, M.M., *Las rosas de Córdoba*, Traducción de la obra de Assini, A., *Le rose di Cordova*, Sevilla, Arcibel, 2011.
- Guarnieri, P., “Il mercante che diviene eroe”, *Leggere tutti*, 59, 2011, pp. 64-65.

- Juliá, M., *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica postmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.
- Matrone, P., "La dignità delle donne e le menzogne della storia nella scrittura colorata di Adriana Assini", *Nuova Tribuna Letteraria*, 109, 2013, pp.28-29.
- Menton, S., *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*, Méjico, Fondo de Cultura Económico, 1993.
- Moi, T., *Teoría literaria feminista*, Barcelona, Cátedra, 1988.
- Muñoz Páez, A., *Historia del veneno: de la cicuta al polonio*, Madrid, Debate, 2012.
- Pandolfi, M., *Itinerari delle emozioni: corpo e identità femminile ne Sannio campano*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- Pfandl, L., *Juana la Loca, madre del emperador Carlos V: su vida, su tiempo, su culpa*, Madrid, Ediciones Palabras, 1930.
- Repetto, G., "Il mercante di zucchero", *Il paradiso degli Orchi. Rivista di letteratura contemporanea*, 2011, Internet. 14-07-2012. <http://www.paradisodegliorchi.com/Il-mercante-di-zucchero26+M5449.aec.html>
- UAL., "Encuentros con Escritoras: Oriente y Occidente a través de la literatura femenina", *Universidad de Almería*, 2011, Internet. 15-6-2012.
http://cms.ual.es/UAL/universidad/organosgobierno/gabcomunicacion/noticias/15ABR2011_ESCRITORAS2
- Zambrano, M., "Eloisa o la existencia de la mujer", *Anthropos*, 2, 1987, pp. 79-86.

MARÍA MARTINS, LA ÚNICA SURREALISTA DE BRASIL

MARÍA MARTINS, THE ONLY SURREALIST WOMAN IN BRAZIL

Lilian Ribeiro
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

Este artículo pretende mostrar la creación surrealista de la escultora brasileña María Martins, revelar el predominio del cuerpo y la sexualidad femenina en su producción. Antes de adentrarnos en el análisis de sus obras, es necesario hacer un resumen biográfico y situarla al contexto de las artes plásticas, como hemos realizado en esta investigación.

PALABRAS CLAVES:

Surrealista, escultora, femenino, brasileña, cuerpo, sexualidad.

ABSTRACT:

This article aims to show the creation of surreal Brazilian sculptor Maria Martins, to reveal the predominance of the female body and female sexuality in her production, but before we get into the analysis of her artworks, it is necessary to make a biographical sketch and place the context of the visual arts.

KEY WORD:

Surrealist, sculptor, female, Brazilian, body, sexuality.

1. El surrealismo brasileño

En Brasil, el movimiento surrealista llegó de una forma tenue, fue una tendencia que casi no existió, debido a que cuando nació en Europa, de la mano de André Breton, este país lo rechazó, lo tomó como una blasfemia. Pero también porque el país sudamericano vivía un período de un alto nacionalismo, una época en la que estaba de moda exaltar el sentimiento patriótico, un tiempo para buscar las “raíces primitivas”. A pesar de todo, este período quedó enmarcado como la época del Modernismo Brasileño y del Movimiento *Antropofágico*¹.

En las artes, predominaba la antropofagia de Mario y Oswald de Andrade², además de Tarsila do Amaral³, entre otros. Todos estaban cansados de beber de las fuentes francesas y de las inglesas. Querían un arte brasileño. Sin embargo, es evidente que la influencia surrealista, a pesar de los obstáculos históricos y políticos, había llegado también a Brasil y había conseguido inspirar a algunos artistas, mostrando el imaginario popular brasileño. Los participantes de la primera fase del Movimiento Modernista Brasileño las empiezan a absorber y a desarrollar las ideas de la corriente entre 1920 y 1930.

*Antropofagicamente*⁴, devorado y esculpido en obras como el cuadro titulado “Cuca”⁵, obra de Tarsila do Amaral. Su cuadro “*Abaporu*”, de 1928, inaugura el “*Movimiento Antropofágico*” en los artistas plásticos del país. El surrealismo brasileño destacó

1 El Movimiento Antropofágico consistió en devorar, tragar el modelo modernista europeo, absorber las calidades europeas y a partir de ahí crear un arte nacional, valorando la cultura brasileña.

2 Los hermanos Andrade: Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 9 de octubre de 1893 – íbid., 25 de febrero de 1945) fue un poeta, novelista, ensayista y musicólogo brasileño. Fue uno de los miembros fundadores del Modernismo Brasileño. En 1922 participó activamente en la Semana de Arte Moderno de São Paulo, que tuvo una gran influencia en la renovación de la literatura y de las artes en Brasil. Su segundo libro de poesía, *Paulicéia desvairada*, publicado ese mismo año, marca para muchos el inicio de la poesía modernista brasileña.

José Oswald de Sousa Andrade, conocido como Oswald de Andrade (São Paulo, 11 de enero de 1890 – íbid., 22 de octubre de 1954), fue un poeta, ensayista y dramaturgo brasileño. Fue uno de los promotores de la Semana de Arte Moderno de São Paulo, en 1922 y es uno de los nombres más destacados del Modernismo Brasileño en la literatura. Estuvo casado con Tarsila do Amaral.

3 La artista plástica paulista (nace en São Paulo) es la pintora más representativa de la primera fase del Movimiento Modernista Brasileño.

4 El razonamiento caníbal, retomado y metaforizado por un grupo de artistas brasileños, tuvo como objetivo devorar lo mejor de su cultura y de la modernidad europea, en un intento por separarse de la costumbre decimonónica de imitar las tendencias occidentales. Muchos de los artistas y escritores pertenecientes a este grupo se formaron en escuelas europeas y allí aprendieron las corrientes artísticas más novedosas; sin embargo, al volver a su país las asimilaron desde la identidad local. Tal fue el caso de Tarsila do Amaral. Véase: <http://www.operamundi-magazine.com/2012/01/movimiento-antropofagico-devorar-y-devorarse.html>. Acceso el 02/02/2014.

5 Cuadro pintado en 1924. En el lienzo se describe la tierra brasileña llena de tradición, despierta el sentimiento de “brasileñidad” y se encuadra en el movimiento Pau-Brasil creado por Oswald de Andrade. Vid. http://www.tarsiladoamaral.com.br/versao_antiga/historia.htm. Acceso el 02/02/2014.

fundamentalmente de la mano de María Martins, considerada una de las principales escultoras surrealistas, quizás la única realmente surrealista.

2. María Martins, la única artista plenamente surrealista de Brasil

El papel de la mujer en el arte sigue siendo reivindicado y continúan escribiéndose artículos sobre la falta de reconocimiento de las obras de las artistas contemporáneas en comparación con el de sus colegas hombres. Por este motivo destacó la obra de la brasileña María Martins, que ni siquiera fue reconocida a título póstumo, a pesar de la cantidad y de la inmensa calidad de sus esculturas.

Antes de adentrarnos en el análisis de sus obras, se hace necesario empezar con un resumen biográfico para situar todos estos datos en el contexto de las artes plásticas.

María de Lourdes Alves Perreira Barbosa fue una brasileña cosmopolita que llevó al arte la cultura popular, la cultura híbrida y la cultura marginada que se dio en Brasil en los años cuarenta. Enfocó también su arte hacia un escenario internacional conflictivo, un escenario marcado por la Segunda Guerra Mundial.

Nació el 7 de noviembre de 1894 en la ciudad de Campanha- Minas Gerais-Brasil. Fue escultora, dibujante, pintora, escritora, periodista y se dedicó a la música. Está considerada como la única artista brasileña plenamente surrealista. Tuvo una vida acomodada, como toda chica burguesa de su tiempo, y estudió en un colegio de monjas, en el colegio Sion en Petrópolis. Allí recibió una educación basada en el prototipo de mujer hogareña: una buena ama de casa, que viviese como una madre acorde y una esposa ejemplar. También estudió piano y uno de sus primeros sueños fue el de ser concertista. Su padre le enseñó a amar los versos de Goethe y de Dante, antes incluso de aprender a leer. Fue educada para el matrimonio, pero ella fue una excepción de la realidad colectiva, fue una mujer muy avanzada que rompió con los moldes patriarcales de la época.

María Martins se casó por primera vez en 1915 con el jurista e historiador Otávio Tarquínio de Sousa⁶, un marido conservador del que se separó en 1924 por tener una relación conflictiva. Ella era activa e independiente. Con su primer marido tuvo una hija, Lúcia. Tras el matrimonio fracasado viajó a París para acompañar a su padre, que iba a recibir un tratamiento médico. En ese momento, empieza a frecuentar los círculos intelectuales parisinos y comienza a mantener sólidas amistades con pintores, artistas e intelectuales.

En 1926, contrajo segundas nupcias con el diplomático Carlos Martins Pereira e Sousa, embajador de Brasil antes y después de la Segunda Guerra Mundial, primero

⁶ Véase: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ot%C3%A1vio_Tarqu%C3%ADnio_de_Sousa, Y <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/OtavTaSo.html>. Acceso el 02/02/2014.

en Japón y posteriormente en diferentes países de Europa. Según algunos biógrafos de la escultora, ésta mantuvo un matrimonio abierto con su segundo marido, lo que le permitió tener algunos amantes, ya que gozaba de mucha libertad. Algo impensable en este período, tiempo en el que la mujer tenía la obligación de conservar y mantener el matrimonio de un modo feliz, aunque tuviese que anularse civilmente.

En cuanto a su carrera profesional, los comienzos de la artista, de 1930 hasta 1939, fueron muy lentos. Eso sí, tuvo la suerte de hacerlo en diferentes capitales: Quito, Copenhague, Tokio y Bruselas, donde vivió con Carlos Martin y donde ejerció de embajadora consorte. También tuvo dos hijas con él: Nora y Ana María. El hecho de ser mujer le dificultó el ingreso inmediato en el mundo “masculino” del arte, a pesar de sus buenos contactos –estaba casada con un hombre muy influyente– y a pesar de que provenía de una familia acomodada. Tenía los mismos problemas con los que se encontraban todas las mujeres que habían tenido una educación represora y conservadora en la sociedad patriarcal de ese período. Además, tuvo que compaginar las funciones de madre y artista: se enfrentó, así, a la doble jornada laboral.

Como una forma de romper con lo establecido, tuvo un romance muy intenso y conocido con Marcel Duchamp. Él le dedicó los trabajos, “*Le paysage fautif*” y “*Etant donnés*”⁷. La relación se puede comprobar por las cartas que éste le dirigió⁸. Conoció a Picasso y Mondrian, que también fue su amante; entrevistó a Mao-Tse Tung. Además de ser la representante de Brasil en la Conferencia de la UNESCO en Nueva Delhi. En este período estaba divorciada, tenía otro marido y un amante, además participaba en encuentros intelectuales. Ya se la conocía por sus esculturas a principios del siglo XX, un hecho impensable para una mujer⁹. Martins se aleja del discurso dominante, el del hogar feliz, de los roles femeninos más convencionales, el de esposa sumisa y el de madre entregada. Rompe con lo doméstico de lo femenino, un eterno femenino construido sobre la base de intereses patriarcales¹⁰.

La escultora al principio se interesó por la música; posteriormente estudió pintura en París. A los treinta años se interesó por la escultura. María Martins, en Francia, comenzó a trabajar la madera y en Japón con el arte de la cerámica. Perfeccionó su

⁷ Antelo, Raúl (2006), *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*, Siglo XXI Editores, pp.326., y Parcerisas, Pilar (2009), *Duchamp en España: Las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués, Siruela*, pp.136.

⁸ Los originales pertenecen a Nora Martins Lobo, hija mayor de la artista que vive en São Paulo, a la que estoy agradecida. Asimismo, el Museo de Arte de Filadelfia cuenta con algunas copias, cuyo acceso está restringido. La correspondencia no está datada, pero fueron escritas entre 1948 y 1951.

⁹ Arruda Callado, Ana (2004), *Maria Martins: uma biografia*, Gryphus, p.189.

¹⁰ Amorós, C., y Miguel, A (2007), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*, 2ª. ed, Madrid, Minerva, pp. 250 y 265. y Arriaga, M (org.) (2004), “Feminismos e Interculturalidad”, en Fernández Carro, S. “La política de lo cotidiano (arte femenino contra la ideología de esferas separadas)”, en V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres, Sevilla, Arcibel Editores, pp. 33-39.

técnica en Bélgica con el escultor Oscar Jaspers (1887 – 1970). En 1936 aprendió a modelar la terracota.

En 1939 se traslada, con Carlos Martins, a Washington D.C. Posteriormente, a Nueva York, donde estudia escultura con Jacques Lipchitz (1891 – 1973), época en la que comenzó a utilizar el bronce. Este material se convirtió a partir de entonces en el principal soporte de su obra¹¹.

En 1941, participa en el Philadelphia Museum of Art y en ese mismo año expone algunas obras en la *Latin American Exhibition of Fine Art*, en el Riverside Museum of Art: “Samba”¹², “São Francisco”¹³ y “À procura da luz”¹⁴.

En 1942 hace su primera exposición individual en la Corcoran Art Gallery, en Washington, donde presentó 18 esculturas figurativas realistas con temas de la cultura brasileña y de la religión, en materiales diversos (yeso, madera, terracota y bronce). Entre ellas, expone obras como “Salomé”¹⁵ y el “Christo”¹⁶. Además, estableció su estudio en Nueva York, donde dio clases con Jacques Lipchitz (1891 – 1973) y Stanley William Hayter (1901 – 1988)¹⁷. En ese momento, la ciudad vive un clima de efervescencia artística, debido a la emigración de varios artistas europeos, que allí se establecen para escapar de la II Guerra Mundial. Tal vivencia lleva a la artista a absorber nuevos contenidos, incorporando elementos surrealistas. Hasta entonces, su obra no tenía un estilo definido; el erotismo estaba presente en las piezas, pero no de manera explícita. Algunas obras se centraban en personajes extraídos de las leyendas brasileñas que relatan historias con contenido erótico, de ahí que su obra se pueda vincular con el erotismo, como sería el caso de “Yara”¹⁸ (1941, bronce). La exploración de la sexualidad

y sensualidad del cuerpo femenino queda patente en “Yara”, una sirena de agua dulce, que hechiza y seduce a los hombres y forma un “harem” de hombres en el fondo de los diferentes ríos que forman la desembocadura del Amazonas.

En 1943, realizó otra muestra en la Valentine Gallery de Nueva York. Expone 21 obras junto a Mondrian. Las esculturas de la artista tienen formas sinuosas y monstruosas que evocaban figuras mitológicas populares de la Amazonía: “Amazonía”, “Cobra Grande” (Boiuna), “Yara”, “Yemanjá”, “Aiokã”, “Yacy” y “Boto”¹⁹. Además, expone obras nuevas: “Black Madonna”, “Evening in Salgueiro”; “Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos”²⁰ y “bailarina”²¹. Esas piezas funden la figura humana y la naturaleza, al punto de que se mezclan y se metamorfosean armónica y herméticamente²². Son personajes míticos, muestran el duelo entre la sexualidad femenina y masculina, el universo de la seducción del hombre a través del “Boto”, y la mujer a través de la “Yara” (un pez boto hembra), “Yemanjá” y de la “Cobra Grande”. Se trata de una escultura llena de pequeñas bocas y vulvas. La serpiente, monstruo que, según su ritual, mata a los hombres con sus innumerables bocas, chupa su sangre y seca su fuerza²³. La víbora puede transformarse en cualquier cosa para hacer el mal, igual que la serpiente del pecado original.

Para esta exposición, María Martins preparó personalmente un catálogo en inglés cuya función didáctica era narrar sucintamente al visitante norteamericano aquellos mitos amazónicos en los que se fundamentaban sus obras. La artista siguió durante mucho tiempo trabajando con temas provenientes de las leyendas del norte de Brasil. La referencia a la naturaleza pasa a convertirse en símbolo de la potencia de lo salvaje y del deseo, en contraposición a la naturaleza dominada de la civilización occidental. Dicha fase se extiende de 1941 hasta 1946. Las esculturas muestran la violencia del deseo, del erotismo, de la inquietud que el otro puede provocar en cada persona. Estas figuras de Martins pueden leerse como un mapa de pasiones vividas y expresadas por el cuerpo, impetuoso duelo sensorial²⁴. En otras palabras, es un rescate del aspecto bestial y primitivo del ser humano, expresan la fuerza cruda del deseo más primitivo y la sexualidad más ruda. De ahí que su iconografía resuma aberraciones que causan

11 Arruda Callado, Ana (2004), op. cit., p.189., y Cancel, Luis R. (1988), *El Espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*. El Museo de Artes del Bronx en asociación con H.N, Abrams, p.344.

12 Farina, Maria S.E (2008), *Identidade e a arte em Maria Martins*, (Dissertação de mestrado em Interunidades em Estética e História da arte), USP –Universidade de São Paulo, São Paulo. (<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do>). Acceso el 03/02/2014.

13 *Ibidem*.

14 Vid. http://www.monumentos.art.br/monumento/a_procura_da_luz acceso en 03/02/2014). Acceso el 03/02/2014.

15 Farina, Maria S.E (2008), op. cit..

16 *Ibidem*.

17 Arruda Callado, Ana (2004), *Maria Martins: uma biografia*, Gryphus, pp.189.; Cancel, Luis R. (1988), *El Espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*. El Museo de Artes del Bronx en asociación con H.N, Abrams, pp.344.; y Perlingeiro, Camila (2003), *Escultores, esculturas*, São Paulo, Edições Pinakothek, pp.108.

18 Corrêa Silva, Rebecca., y Rosa da Silva, Ursula (2009), “La escultura de María Martins: una reflexión sobre el femenino”, en *I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 13 p. Véase la escultura en: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.

19 Prandi, Reginaldo (2011), *Contos e Lendas da Amazônia*, São Paulo, Companhia das Letras. <http://falacultura.com/mam-maria-martins/> Acceso el 01/02/2014.

20 Véase: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.

21 Véase: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.

22 En esa ocasión, María Martins compartió el espacio de la galería con su amigo Piet Mondrian (1872-1944). Mientras la brasileña logró vender casi todas sus obras, la exposición de Mondrian de la serie *New York* fue un fracaso. Al fin de la muestra, María Martins decide comprar al amigo el lienzo *Broadway Boogie Woogie*, que dona al MoMA de Nueva York.

23 Martins, Maria (1943), “Boina”, en *Amazonia by Maria*, Valentine Gallery, New York.

24 Costa Ramos, M^a da Graça (2002), “Erotismo Amazónico en la obra de María Martins”, en *Materia. Revista D Art*, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 149-165.

espanto e incluso repugnancia²⁵. Las formas retorcidas ligadas a prácticas automatistas plasman la investigación de lo ancestral. Lo primitivo que recoge de las culturas indígenas amazónicas y que, al mismo tiempo, muestran una pulsión constante entre la vida y la muerte, lo femenino y lo masculino, lo oculto y lo revelado, en una suerte de hacer visible lo invisible²⁶.

Ya trabajando con el bronce, la escultora crea formas orgánicas cada vez más libres de cualquier figuración realista, utilizando títulos sugestivos, característica que comparte con otros artistas surrealistas²⁷. También crea “Sem Ecos”²⁸ y en el año siguiente “However”, (1944²⁹). En él, la serpiente del deseo comprime el cuerpo de la mujer, aprisionándola. En 1945 produce en bronce fundido la escultura “The Impossible”³⁰, la obra más famosa de María Martins de la que hace varias versiones en bronce, una de ellas adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York – MoMA, en 1946. Está compuesta por seres híbridos (hombre y mujer con aspecto de animales ancestrales) que se ponen uno frente al otro sugiriendo una situación de profundo deseo, pero también de agresividad y muerte, como si señalara los límites de la unión plena entre los seres³¹. La artista quería mostrar la imposibilidad de la completa relación amorosa cuando el cerebro y la razón se enfrentan con los movimientos del cuerpo. Se hace imposible definir el sexo de las figuras. Puede ser que la obra esté inspirada en la pasión transgresora que vivió en primera persona la artista junto a Duchamp. Es decir, son seres atormentados, pueden percibirse batallas entre cuerpos poco disciplinados, metáforas de instinto y violencia³².

En ese sentido, ciertos animales como la serpiente y la araña salen del universo mitológico de las leyendas amazónicas para encarnar símbolos relacionados con la vivencia de la artista. También crea “La Femme a Perdu Son Ombr”³³. La misma representación del cuerpo femenino la podemos encontrar en esculturas del mismo año: “Le Chemin”, “L’Ombre”, “Trop Long”, “Trop Etroit”³⁴. Todavía en 1946, María

25 Bataille, Georges (1997), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets., y Octavio Paz (1999), *Um mais além do erótico*, São Paulo, Sade, Mandarim.

26 Véase: <http://masdearte.com/maria-martins-y-el-curioso-caso-de-las-mujeres-liberadas-en-brasil/>. Acceso el 15/06/2014.

27 Perlingeiro, Camila (2003), *Escultores, esculturas*, São Paulo, Edições Pinakotheke, p.108.

28 Vid: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.

29 *Ibidem.*

30 *Ibidem.*

31 Acerca de la obra de la artista afirmó: “El mundo es complicado y triste, es casi imposible que las personas se comprendan”.

32 Costa Ramos, M^a da Graça (2002), *op. cit.*, pp.149-150.

33 Véase: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.

34 *Ibidem.* “El camino, la sombra, demasiado largos y demasiado estrechos”.

sigue trabajando en cuestiones de género femenino. Esta vez el desnudo femenino da lugar a otra forma de representación, más simbólica, con la obra “Aranha”³⁵. En el caso de “La Femme a Perdu Son Ombre”, estamos ante un cuerpo de mujer con dos serpientes que salen de la cabeza, probablemente como referencia a pensamientos libidinosos. La obra, en las palabras de María, significa que “ella se liberó tanto que hasta perdió su sombra, ella no tiene nada más: es el gran peligro de la liberación, hacerse otra vez esclavo de la libertad”³⁶.

Con su poética extremadamente individualizada, Martins se presenta como una figura singular en la historia del arte moderno brasileño³⁷. El “Cuerpo fetiche” es la toma de conciencia de los cuerpos femeninos. Muestra la flagelación o la crítica a lo fetiche, haciendo analogías o metáforas.

En 1947, María produce la obra “Implacável”³⁸, en bronce. André Breton, autor del *Manifiesto surrealista*, (1924) queda tan encantado con el énfasis en la fuerza de lo salvaje y del deseo que Martins da a sus esculturas que escribió en 1947:

“María, y detrás de ella – es decir, en ella – el Brasil maravilloso, donde sobre los más vastos espacios... flota todavía el ala de lo irrealizado. La puerta inmensa, apenas entreabierta sobre las regiones vírgenes donde las fuerzas intocadas, completamente nuevas, del futuro, se esconden. [...] Las angustias, las tentaciones, las agitaciones, y también las auroras, las felicidades e, incluso, de vez en cuando las puras delicias, he aquí lo que María, en bronce como “Yaci”, “Bouina” y “Yemanjá”, supo captar como nadie en su fuente primitiva. [...] Ella no debe nada a la escultura del pasado o del presente”³⁹.

A partir de ese periodo participa en grandes muestras del surrealismo, como *Lê Surréalisme*, organizada en 1947, en la Galerie Maeght, en París por el escritor francés, André Breton. Sus esculturas representan formas orgánicas, retorcidas y sensuales que evocan a las culturas arcaicas inspiradas por las leyendas y la naturaleza de las culturas indígenas amazónicas, lo que atrajo la atención de los surrealistas⁴⁰. Sin duda, fue una

35 *Ibidem.*

36 Canada, M^a José (2006), *María Martins: Um imaginário esquecido*, São Paulo, Instituto de Arte da Universidade estadual Paulista- UNESP, p.31.

37 Schumacher, Schuma, e Vital Brazil, Érico (2000), *Dicionário de Mulheres do Brasil – de 1500 até a atualidade – Bbiográfico e Ilustrado*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

38 Véase: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.

39 El texto María fue escrito para el catálogo de la exposición de la artista en la Galería Julian Lévy, en Nueva York (1947) y posteriormente republicado en el libro de Breton *Le Surréalisme et la Peinture*. La traducción es mía.

40 Arruda Callado, Ana (2004), *María Martins: uma biografia*, Gryphus, p.189.

artista influenciada por el surrealismo⁴¹ y sus obras son reconocidas internacionalmente. Varias de ellas están presentes en museos de todo el mundo, entre ellos, en el Museo de Arte de Filadelfia, el Museo Metropolitano de Nueva York (MoMA), el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM), el Palacio de las Artes de la Universidad de São Paulo, el Palacio de Planalto en Brasilia y el Palacio de Itamaraty en Brasilia, donde hay dos esculturas suyas: “La Femme a Perdu Son Ombre” y “O Canto da noite”, (1968)⁴². Así como “The Road”, “The Shadow”, “Toam Narrow” y “Too Long”, (1968)⁴³.

En 1948 se traslada a París y se hace amiga de Constantin Brancusi (1876 – 1957), Benjamin Péret (1899 – 1959), Amédée Ozenfant (1886 – 1966) y Michel Seuphor (1901 – 1999)⁴⁴. En la ciudad parisina, su taller se convierte en un sitio de encuentro de intelectuales. También conoce a otros artistas europeos vinculados al surrealismo y al dadaísmo, como Michel Tapiè (1909 – 1987), André Masson (1896 – 1987), Yves Tanguy (1900 – 1955) y Max Ernst (1891 – 1976) y hace otra exposición titulada: *Lês statues magiques de María* en la Galerie René Drouin, en París. En este mismo año interrumpió su relación amorosa con Marcel Duchamp porque la artista decidió acompañar a su marido, Carlos Martins, a su nuevo destino diplomático como embajador de Brasil en Francia, en 1948. Sin embargo, la correspondencia se prolongó en el tiempo, hasta 1951, época en que la artista ya había regresado a Brasil.

En 1949, produce “Huitième Voile”⁴⁵, escultura en la que usó como modelo a su hija Anna María. En ella, se nota la influencia de su maestro Brancusi con un tratamiento más trabajado del material y una mayor síntesis de los volúmenes. La obra es una mujer con las piernas abiertas exponiendo la vulva en primer plano, como una gran vagina abierta en las extremidades laterales, dos “lenguas” como serpientes o plantas carnívoras listas para agarrar a quien desee penetrar. En este mismo año, Carlos Martins se jubila y regresa a Brasil con su hija, Anna María. María viaja primero a Nueva York antes de volver definitivamente al país sudamericano.

En 1950, ya en Brasil, colabora en la organización de las primeras Bienales Internacionales de São Paulo y en la fundación del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM/RJ). La artista solo regresa al país natal tras un largo período de

41 Brown, Betty Ann (2002), *Gradiva's Mirror: Reflections on Women, Surrealism and Art History*, Midmarch Arts Press, pp.302 y Louzada, Júlio (1997), *Artes plásticas Brasil 97*, Volumen 9, Inter/arte/Brasil.

42 Brecheret, Vítor (1997), *A escultura brasileira de 1920 a 1990: perfil de uma identidade*, Centro Cultural, Banco Interamericano de Desenvolvimento, p.47. Ramos, Graça (2009), *María Martins: excultora dos Trópicos*, Artviva, p. 285., y véase: <http://infomarbsb.blogspot.com.es/2011/04/trabalho-sobre-o-itamaraty.html>. Acceso el 03/02/2014.

43 Véase: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.

44 Seuphor, en su *Dictionnaire de la Sculpture Moderne*, presenta a María Martins como la gran escultora del surrealismo.

45 Véase: <http://papelderascunho.net/?m=200708>. Acceso el 03/02/2014.

residencia en el exterior, durante el cual transcurrió su formación y su maduración artística. Fuera del país destacó como importante interlocutora de los maestros surrealistas, desarrolló un trabajo marcado por el rescate de elementos relativos a las mitologías nativas brasileñas y por la deformación creciente y expresiva de la figura humana. Sin embargo, su poética surrealista no fue bien recibida en el medio artístico brasileño de la primera mitad de los años 50, dominado por las cuestiones del constructivismo y del arte abstracto, que después desembocó en el Concretismo. Todo ello acarrea la posición marginal de la artista respecto a la versión dominante del arte moderno brasileño. En la cronología del arte brasileño se la considera una artista maldita, por haber sido rebelde, por desorganizar lo conocido, pervirtiendo el orden artístico. Además, la persistencia en el tema erótico-sexual provocó que sus piezas fuesen consideradas casi pornográficas.

Su primera exposición en su país natal fue titulada *María Sculptures*, 36 esculturas en el Museo de Arte Moderno en São Paulo. En este mismo año creó “A Tue-Tête”⁴⁶.

En 1951, en la I Bienal de São Paulo, participó con 17 esculturas. En la Bienal de 1953, quedó en el segundo puesto en la categoría de escultoras tras crear “Calendrier de L’Eternité”⁴⁷. En la versión de la Bienal de 1955 obtuvo uno de sus primeros reconocimientos, al ser galardonada con el título de mejor escultora nacional gracias a su trabajo “A soma dos nossos dias”⁴⁸.

En 1956, hicieron una retrospectiva de sus obras en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. El catálogo presentó 42 esculturas, fechadas entre 1937 y 1956. No obstante, en pocos años, al no estar sintonizada con las tendencias abstracto-geométricas predominantes, unido a problemas en las manos que le dificultaban el moldeado, abandona la escultura. Fue entonces cuando la literatura pasa a ocupar ese lugar. Como escritora firma una columna en el periódico *Correio da Manhã* con el nombre de “Poeira da Vida”. Publica: “*A Ásia Maior – O Planeta China*”, en 1958 y “*Ásia Maior: Brama, Gandhi e Nehru*”, en 1960. Sin embargo, la solidez de su producción y la amplia red de relaciones no fueron suficientes para asegurarle una correcta receptividad.

Su última exposición individual tuvo lugar en 1956, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro – MAM/RJ, institución que en cuya fundación había participado. Por lo que se observa en el catálogo de la muestra, se encuentra en un clima de hostilidad, pues María Martins publica un texto que defiende la libertad de expresión del

46 <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.

47 <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.

48 Cancel, Luis R. (1988), op. cit., p.47 y <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014

artista⁴⁹. No obstante, críticos importantes escriben acerca de su trabajo, como Mário Pedrosa (1900 – 1981) y Murilo Mendes (1901 – 1975). Es interesante observar que ambos críticos evidencian el desafío de unir la técnica surrealista de “automatismo psíquico” al trabajo con el bronce. El Concretismo, movimiento predominante en las artes brasileñas, se caracterizaba por piezas bien acabadas. Por ese motivo, la crítica vinculada a este movimiento empezó a exigirle unidad y cohesión. Los críticos tradicionales rechazan sus obras por creer que lo bello es indicio de lo perfecto. Una de las obras rechazadas fue: “Huit-me Voile”, (1949). En ella, se muestra el cuerpo de una mujer según los cánones clásicos, pero los pies tienen garras y los genitales salientes están deformados. Esta obra, así como muchas otras, fue rechazada porque lo erótico debía ser estéticamente idealizado, el cuerpo debía exaltarse con perfección y respecto, la sexualidad debía ser discreta. Además, el surrealismo no consiguió imponerse en Brasil y los que lo ejercieron lo hicieron de una manera más lírica como Tarsila do Amaral y Cicero Dias⁵⁰. Pero a pesar de la crítica, se nota, además, que las esculturas de María realizadas en ese periodo se hacen más abstractas, aunque sin perder el sentido alusivo de los títulos, por ejemplo, “O Canto do Mar”, (1952), y “A Soma dos Nossos Dias”, (1954/1955).

A finales de la década de los 50, el gobierno brasileño encargó algunas obras a algunos artistas plásticos para adornar la ciudad de Brasilia, la nueva capital recién construida, bajo la utopía: “Igualdad social, integración nacional y nacimiento de una nueva civilización”. María Martins decidió crear uno de sus monstruos, “Ritmo dos Ritmos”. La escultura de bronce está en la actualidad en el Palacio de la Alvorada, en Brasilia y mide 5 metros. Muestra a dos seres que se abrazan, pero tampoco es posible definir si son macho o hembra, femenino o masculino, son dos seres que se enroscan y se transforman en un solo; de la fusión nace en la cabeza una estrella. Cuando termina esta obra ya tenía 65 años y sufría de muchos dolores en la mano derecha. A pesar de todo crea su última obra, “Canto da noite”, otro monstruo: una medusa inmensa y rara, que recuerda los movimientos de las plantas, los pelos salen de la cabeza revueltos envolviendo todo el cuerpo, los órganos sexuales están expuestos, la boca entreabierta y las manos transformadas en garras. Sigue el mismo modelo del abrazo posible de la soledad.

En 1964, fallece su marido, Carlos Martins. En el año de 1965, publica el libro “Dioses Malditos: Nietzsche”. En 1970, el arquitecto modernista Oscar Niemayer solicitó a María Martins una escultura para la Catedral de Brasilia, pero ya estaba muy mayor y no consiguió terminarla. Fallece el 27 de marzo de 1973, con 78 años de edad.

49 En ese catálogo se publican también textos de André Breton, Benjamin Péret y Murilo Mendes. En algunas citas de Marcel Duchamp y Rainer Maria Rilke se trata el tema de la libertad del artista y su relación de hostilidad con la crítica.

50 Zanini, Walter (1983), *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p. 623.

En 1997 se hizo una exposición en São Paulo en homenaje a la escultora y que sirvió como base para la muestra de Nueva York, en 1998 en Ememerich Gallery, titulada “The Surrealist Sculpture of Maria Martins”.

Si revisamos la historia de la filosofía bajo la óptica que el discurso filosófico ordena y reproduce todo el pensamiento, se advierte que en Platón, en Hegel, en Nietzsche, se repite una misma operación, la de rechazo, exclusión y marginación de la mujer. En la filosofía, la mujer está siempre del lado de la pasividad⁵¹.

Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra “Silencio”, el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra “imposible” y la escribe como “fin”. Las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por tanto, más escritura. Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar—conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla⁵².

Esta vida nos invita a pensar cuál ha sido el papel de la mujer en la cultura brasileña moderna y contemporánea, en la que destacan mujeres que lucharon contra convencionalismos y desarrollaron una vida y obra de gran significado. María Martins no es un ejemplo aislado. Por nombrar sólo algunas: antes de ella Tarsila do Amaral creó la imagen pictórica del movimiento antropofágico, revolucionario en la década de los años 20 y primer símbolo de una modernidad autóctona *per se*, y después Lygia Clark, figura fundamental del revolucionario Movimiento Concreto y Neoconcreto, junto con Lygia Pape, fundadora también del Proyecto Helio Oiticica⁵³.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexandrian, S., *O Surrealismo*, São Paulo, Editora da USP, 1976.
- Amaral, Aracy A., *Tarsila: sua obra e seu tempo*, São Paulo, Ed. 34; Edusp, 2003.
- Amorós, C., y Miguel, A., *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*, 2ª. ed, Madrid, Minerva, 2007.
- Antelo, R., *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.
- Argan, G. C., *Arte moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

51 CIXOUS, Hélène (2001), La Risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura, prólogo de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz – Diocaretz, Barcelona, Anthropos, p.15.

52 CIXOUS, Hélène (2001), op. cit., p.58.

53 Véase: <http://masdearte.com/maria-martins-y-el-curioso-caso-de-las-mujeres-liberadas-en-brasil/>. Acceso el 15/06/2014.

- Arriaga, M., (org.) "Feminismos e Interculturalidad", en Fernández Carro, S. "La política de lo cotidiano (arte femenino contra la ideología de esferas separadas)", en *V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres*, Sevilla, Arcibel Editores, 2004.
- Arruda Callado, A., *Maria Martins: uma biografia*, Rio de Janeiro, Gryphus, 2004.
- Brecheret, V., *A escultura brasileira de 1920 a 1990: perfil de uma identidade*, São Paulo, Centro Cultural, Banco Interamericano de Desenvolvimento, 1997.
- Breton, A., *Manifestos do Surrealismo*, Rio de Janeiro, Editora Nau, 2001.
- Brown, B. A., *Gradiva's Mirror: Reflections on Women, Surrealism and Art History*, New York, Midmarch Arts Press, 2002.
- Canada, M^a J., *Maria Martins: Um imaginário esquecido*, São Paulo, Instituto de Arte da Universidade estadual Paulista- UNESP, 2006.
- Cancel, L. R., *El Espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, El Museo de Artes del Bronx en asociación con H.N, New York, Abrams, 1988.
- Cixous, H., *La Risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo de Ana María Moix, traducción revisada por Myriam Díaz – Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 2001.
- Corrêa Silva, R. y Rosa da Silva, U., "La escultura de Maria Martins: una reflexión sobre el femenino", en *I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2009, 13 p. Disponible en: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso el 03/02/2014.
- Coutinho, A., (Dir.) *Modernismo*, vol. 6, 2^a. ed., Rio de Janeiro, Sul-americana, 1970.
- De Sousa, O. T., <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/OtavTaSo.html>. Acceso el 31/01/2014.
- Farina, M. S.E., *Identidade e a arte em Maria Martins*, Dissertação de mestrado em Interunidades em Estética e História da arte, USP-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- Fausto, B., *História concisa do Brasil*, Sao Paulo, Edusp, 2002.
- Helena, L., *Modernismo brasileiro e vanguarda*, 3^a. ed., Sao Paulo, Atica, 2000.
- InfoMar. *Trabalho sobre o Itamaraty*. Disponible en: <http://infomarbsb.blogspot.com.es/2011/04/trabalho-sobre-o-itamaraty.html>. Acceso el 03/02/2014.
- Isto é Campanha aqui nasceu o sul de Minas*, <http://istoecampanha.blogspot.com.es/2011/10/biografia-de-maria-martins.html>. Acceso en: 31/01/2014.
- Junior, P., *O movimento modernista*, Rio de Janeiro, MEC, 1954.
- Lafeta, J. L., *1930: A crítica e o Modernismo*, Sao Paulo, Livraria Duas Cidades, 2000.
- Louzada, J., *Artes plásticas Brasil 97*, Vol. 9, São Paulo, Inter/arte/Brasil, 1997.
- Martins, M., "Boina", en *Amazonia by Maria*, Valentine Gallery, New York, 1943.

- Monumentos de São Paulo*. Disponible en: http://www.monumentos.art.br/monumento/a_procura_da_luz. Acceso el: 03/02/2014.
- Mota, M., "Movimiento antropofágico: devorar y devorarse", en *Opera Mundi*, 2012, Disponible en: <http://www.operamundi-magazine.com/2012/01/movimiento-antropofagico-devorar-y-devorarse.html>. Acceso el: 02/02/2014.
- Parcerisas, P., *Duchamp en España: Las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*, Madrid, Siruela, 2009, pp. 136.
- Perlingeiro, C., *Escultores, esculturas*, São Paulo, Edições Pinakothek, 2003, pp. 108.
- Prandi, R., *Contos e Lendas da Amazônia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- Ramos, G., *Maria Martins: excultora dos Trópicos*, Rio de Janeiro, Arteviva, 2009.
- Ramos-Yzquierdo, M., *Maria Martins y "el curioso caso de las mujeres liberadas en Brasil"*, 2013. Disponible en: <http://masdearte.com/maria-martins-y-el-curioso-caso-de-las-mujeres-liberadas-en-brasil/>. Acceso el 15/06/2014.
- Seuphor, M., *Dictionnaire de la Sculpture Moderne*, Suisse, Ed. du Griffon, 1959.
- Schumacher, S., e Vital Brazil, É., *Dicionário de Mulheres do Brasil – de 1500 até a atualidade – Biográfico e Ilustrado*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.
- Silva, R. C., y Da Silva, U. R., "La escultura de María Martins: una reflexión sobre el femenino", en *I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales*, Buenos Aires, Universidad de la Plata, 2009, <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf>. Acceso en 31/01/2014.
- Wikipédia, *Otávio Tarquínio de Sousa*. Disponible en: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ot%C3%A1vio_Tarqu%C3%ADnio_de_Sousa. Acceso el: 02/02/2014.
- Zanini, W., *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983.

LA MUJER NEGRA PERIFÉRICA EN LA LITERATURA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA

PERIPHERAL BLACK WOMAN IN BRASILIAN CONTEMPORARY LITERATURE

Lucía Tennina
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN:

En este artículo analizaremos la problematización que tres escritoras contemporáneas auto-identificadas dentro del Movimiento de Literatura Marginal Periférica de la ciudad de San Pablo instalan sobre la cuestión de la identidad periférica, por un lado, y sobre las representaciones forjadas socialmente sobre lo femenino en la periferia, por otro, a través de la revisión de ciertas figuraciones del ser femenino y de las figuraciones del yo de cada una de ellas.

PALABRAS CLAVES:

Literatura marginal, periferia, São Paulo, mujer.

ABSTRACT:

This article explores the problematic that three contemporary writers self-identified as part of the Marginal-Periphery Literature's Movement from São Paulo's city install on the peripheral issue of identity and on socially constructed representations of the feminine in periphery, through the revision of certain configurations of the feminine and self lyrics configurations.

KEY WORD:

Marginal literature, periphery, São Paulo, women.

Hace ya más de una década que el campo literario brasileño viene siendo tensionado por una serie de escritores que optaron por autodenominarse (o circulan por espacios que se autoidentifican como) parte de un "movimiento de literatura marginal". En estos casos el mote no proviene solamente de las prácticas literarias no institucionalizadas, como sucedió con los "poetas marginales" de los años '70, sino del origen social de los que firman los cuentos y poemas. Aquellos que por vivir en las zonas pobres son señalados como "marginales" por el sentido común, desplazan esa palabra del campo de lo social a lo literario y comienzan a identificar de esa manera sus propias producciones escritas.

La autodenominada literatura marginal-periférica de la ciudad de San Pablo se instala con fuerza a partir de la publicación de relatos que pretenden resignificar el ser periférico otorgándole autoestima y construyendo una identidad. Pero detrás de esa idea general de lo periférico, se esconden una variedad de condiciones de exclusión: ser negro-periférico, ser nordestino-periférico, ser mujer-periférica, ser mujer-negra-periférica. Se trata de una serie de identidades que no responden al *habitus* del hombre o de la mujer de la clase media de la ciudad. Dentro de esta serie, un grupo clave que viene abriéndose espacio en la literatura marginal-periférica son las mujeres pobres y mayormente negras. La particularidad de este conjunto se encuentra en que ellas no solamente sufren la exclusión de clase, sino también la de género, y ese sufrimiento es provocado tanto por los grupos hegemónicos como por los mismos hombres periféricos. Serían algo así como subalternas de los subalternos, dominadas de los dominados. Es a partir de esa doble exclusión que las mujeres escritoras de la literatura marginal-periférica articulan sus discursos. "Elas tiveram que criar uma espécie de movimento dentro do movimento", dice Érica Peçanha do Nascimento, antropóloga pionera en estudiar el Movimiento de literatura marginal-periférica¹.

El trabajo que fue fraguando la llamada literatura marginal-periférica está marcado por una mayor presencia masculina –en consonancia con el campo literario letrado. Ya desde la primera publicación que le dio el nombre al conjunto puede percibirse una supremacía de escritores hombres: de los 48 autores que conforman los tres números de los números especiales de la Revista Caros Amigos/ Literatura Marginal², solamente

1 Hablamos de literatura marginal-periférica haciendo uso del concepto acuñado por Érica Peçanha do Nascimento: "Literatura Marginal" foi a primeira categoria que os próprios escritores das regiões suburbanas da Cidade de São Paulo usaram para identificar seus textos. Posteriormente, alguns escritores começaram a optar pela categoria "literatura periférica". Erica Peçanha do Nascimento en una entrevista com Ingrid Hapke explica este cambio: "Entendo que a junção dos termos "literatura" e "marginal" produziu uma expressão polissêmica e, portanto, falha como categoria explicativa se não estiver contextualizada" (Hapke, 2011: 222). Por esta variedad en la forma de nombrar las producciones esta antropóloga opta por "literatura marginal-periférica".

2 En el año 2001 el escritor Ferréz idea y se encarga de organizar una edición especial de la revista Caros Amigos, con publicaciones de textos de escritores moradores principalmente de las regiones suburbanas de San Pablo (con la excepción de dos cariocas, Paulo Lins y Edson Veóca, oriundos

9 son mujeres. Asimismo, de los 11 títulos que tiene la Editorial Toró³ –la primera editorial gestionada íntegramente por un escritor periférico– hay solamente 3 firmados por mujeres, dos de ellos en coautoría con hombres. De las 72 publicaciones de literatura marginal-periférica catalogadas hasta el 2011, Érica Peçanha do Nascimento, 12 son mujeres, 4 de ellas en coautoría (Peçanha do Nascimento, 2011: 104). Si se toman en cuenta las antologías lanzadas desde el comienzo del Movimiento hasta ahora, en todas puede percibirse la significativa desproporción entre hombres y mujeres participando de ellas. Este predominio masculino se evidencia también en los *saraus*⁴ de poesía de las periferias: son los hombres quienes suelen estar en la creación y conducción de esos espacios, siendo que las mujeres funcionan como “primeras damas” (Peçanha do Nascimento, 2011: 91) colaborando enormemente para el funcionamiento del sarau.

Pese a la desproporción de publicaciones firmadas por hombres frente a las de las mujeres cabe mencionar que año a año las firmadas por mujeres periféricas van creciendo, tal y como señala Érica Peçanha do Nascimento: “Nestes anos de observação pude notar que a presença das mulheres continua sendo menor do que a dos homens, mas tem sido crescente a participação delas” (Peçanha do Nascimento, 2011: 22).

En este artículo centraremos nuestra atención en tres nombres de poetisas periféricas, cuya condición de pioneras en diversas prácticas nos lleva a reunirlos: Elizandra Souza con “Punga” (2007) y “Águas da cabaça” (2013), Raquel Almeida con “Sobrevivendo no gueto” (2008) y Dinha con “De passagem e não de passeio” (2008). Elizandra Souza participa del Sarau da Cooperifa casi desde sus inicios y participó del tercer número especial de la Revista Caros Amigos/Literatura Marginal que dio inicio al Movimiento. Dinha es la primera poeta mujer periférica que publicó en el año 2008 un libro de

ambos de Cidade de Deus, una gran favela localizada en la zona oeste de dicha ciudad). El nombre que Ferréz eligió para tal edición especial, que tendría dos números más (2002 y 2004), fue “Literatura Marginal”, inaugurando así un universo en el campo de la “literatura” y de la “cultura periférica”. Tanto los críticos literarios como los mismos “escritores marginales”, concuerdan en señalar a estos números especiales como inicio de una fase nueva en relación con la literatura de los sectores de trayectoria no letrada.

3 Edições Toró es una colectivo ideado por Allan da Rosa y Mateus Subverso, nacido en 2005 “en el patio trasero de una casilla del Municipio de Taboão da Serra”, según cuentan los mismos editores. La propuesta de la editorial es afirmar y publicar una literatura que se articula más allá de la palabra escrita, por lo que publican libros de poetisas que suelen declamar en *saraus* da periferia de San Pablo o de escritores vinculados al RAP. Cada una de las publicaciones, a través de una caligrafía específica para cada libro, de dibujos y diseños, de tapas conceptuales, de uso de colores en algunos casos, pretende evocar el cuerpo, la voz, la boca, la mirada que hace a esa literatura. Hasta el momento Edições Toró lanzó veinte libros. La Editorial desde hace cuatro años abrió, asimismo, un espacio de arte-educación, que se ocupa de organizar cursos y seminarios vinculados a la cuestión afro-brasileña.

4 Los *saraus* de las periferias podrían definirse rápidamente como reuniones en bares de diferentes barrios suburbanos de la Ciudad de São Paulo donde los vecinos declaman o leen textos propios o ajenos frente a un micrófono, durante aproximadamente dos horas. Muchos bares –espacios donde suelen ocurrir los actos que luego se vuelven estadísticas (los asesinatos y el alcoholismo)–, funcionan desde entonces también como centros culturales (Tennina, 2014).

poemas en una editorial comercial, Global Editora, en la colección Literatura Periférica (que también publicó libros de Allan da Rosa, Alessandro Buzo, Sérgio Vaz y Sacolinha, todos hombres). Raquel Almeida entró a la escena en el año 2007, cuando participó de la Antología Cadernos Negros Vol. 30 (Quilomhoje, 2007) y al año siguiente comenzó a co-organizar el Sarau Elo da Corrente, siendo la primera mujer que comparte la idealización de un sarau en la periferia.

Analizaremos aquí la problematización que estas tres escritoras instalan sobre la cuestión de la identidad periférica, por un lado, y sobre las representaciones forjadas socialmente sobre lo femenino en la periferia, por otro, a través de la revisión de ciertas figuraciones del ser femenino y de las figuraciones del yo de cada una de ellas. Si en la literatura escrita por hombres la mujer negra periférica aparece mitologizada, tanto positiva como negativamente, al punto de la abstracción, en estos textos escritos por mujeres estas figuraciones mitológicas se admiten de manera activa: leyéndolos a contrapelo, rearticulándolos creativamente, invirtiéndolos drásticamente.

Los textos que proponemos abordan los problemas de autorrepresentación marcados por el género, la etnia y la condición social. No pretendemos esbozar aquí una representación esencialista de la diferencia femenina periférica ni plantear que el deseo de ocupar un espacio diferente desde donde ser y escribir sea exclusivo de la escritura de la mujer de la periferia. Nos interesa reflexionar, más bien, sobre qué formas toma ese deseo en ese contexto e intentar percibir cómo se inscriben esa dislocación y esa diferencia en los textos elegidos, desafiando estereotipos culturales afincados.

1. Revisión de estereotipos

Muchas de las figuraciones del yo de estas escritoras asumen de manera activa los tradicionales íconos femeninos a través de diferentes decisiones retóricas que definen, a su vez, el estilo de cada una de ellas. Uno de los mitos⁵ más fuertemente cuestionados en estas escritoras es de la mujer negra vista como un objeto de un erotismo y de una sensualidad exacerbadas de acuerdo con las representaciones articuladas desde una perspectiva eurocéntrica. El poema “Preservando heranças”, de Elizandra Souza, por ejemplo, lo hace a partir de la explicación de las partes de su cuerpo y su vestimenta desde un punto de vista cultural e histórico:

As argolas em volta do pescoço
São para sustentar a exuberância do meu sorriso
Os tecidos que uso na cabeça
Demostram a sabedoria da minha ancestralidade
Os vestidos que moldam meu corpo
Dignificam o meu instrumento de existir

5 Nos manejamos con la noción de “mito” que desarrolla Roland Barthes, esto es, los mitos expresan una visión del hombre y del mundo, una organización del cosmos y de la sociedad (Barthes, 2009).

As argolas, os tecidos e os vestidos
 Mais do que acessórios
 São heranças que me ajudam a persistir. (Souza, 2013: 37)

Los elementos que enumera este poema desplazan su vínculo morfológico de símbolos asociados al erotismo del cuerpo-objeto de las mujeres (los vestidos apretados, los collares) hacia sus aspectos ancestrales, de esa manera esos símbolos se historizan y temporalizan, haciendo del cuerpo una identidad cultural, esto es, tal y como lo entiende Stuart Hall (2011), un cuerpo cargado de aspectos identitarios que surgen de la pertenencia a una cultura étnica, racial, lingüística, religiosa y de género. Haciendo uso del recurso de la sinécdoque, el poema de Elizandra Souza incorpora en su representación elementos de una tradición popular desvalorizada como manera de escapar a esa opresión: la memoria de la mujer negra, su vestimenta y sus rasgos se toman aquí como capitales simbólicos que obstruyen su aculturación y alimentan su rebelión. Este tipo de operaciones consisten en una resignificación que subraya el universo afectivo de esos elementos afirmando la perspectiva social negra desde la cual se escribe en tanto se afirman como conocimientos derivados de la experiencia.

El ícono de belleza femenina asociado a los parámetros representacionales blancos también es otra de las figuraciones a las que estas poetisas responden de manera activa. Muchos de los poemas de Raquel Almeida suelen problematizar este esquema. “Meu cabelo”, por ejemplo, desliga la idea de “belleza” del universo de la estética y la asocia al universo del origen y de la resistencia:

Que lindo cabelo!
 É natural!
 Eu não estico o meu cabelo!
 Eu sou afro-brasileiro
 Ele indica resistência
 Eu não me contamina
 Com a elite que tem vergonha
 De mostrar nossas raízes. (Almeida, 2008: 18)

Como señala Pierre Bourdieu, “la probabilidad de sentirse incómodo en el cuerpo de uno [...], el malestar, la timidez o la vergüenza son tanto más fuertes en la medida en que es mayor la desproporción entre el cuerpo socialmente exigido y la relación práctica con el cuerpo que imponen las miradas y reacciones de los demás” (Bourdieu, 2000: 85). Es esa incomodidad a la que refiere Bourdieu es la que Raquel Almeida desarma en este poema: el esquema de belleza del hombre blanco se muestra como débil y artificial frente al poder ancestral del cabello de la mujer negra.

Otro de los íconos femeninos que estas escritoras vienen a responder tiene que ver con la función reproductiva. Las referencias a esta temática en todos los casos distan de celebrar la maternidad, que responde al mismo esquema que el de la mujer contemplada como objeto, esto es, la idea de un cuerpo-para-otro (Bourdieu, 2000: 83). El poema “Menstruação”, de Elizandra Souza, por ejemplo, propone el acto del

sangrado mes a mes como una acción de rebeldía frente a todos los sangrados se han causado sobre las mujeres:

Sangre mais uma vez!
 Expele do teu corpo
 o embrião não fecundado
 Junte todo o amargor
 e sangue outra vez
 [...]
 Sangre nessa hipócrita sociedade
 junte todas as dores expelidas,
 retire a calcinha
 esse absorvente encharcado
 E jogue fora todos esses sangrados.
 Mas Menstrue e Ação! (Souza, 2007: 10)

La referencia al cuerpo de la mujer en este poema se propone como una respuesta al discurso típico de ciertos poetas hombres alrededor de la mujer, donde se las piensa fragmentadas en partes deseables (su pelo, sus ojos, sus pies, sus labios) o se las admira a la distancia, discurso que responde a los principios androcéntricos de visión que, como señala Bourdieu, dispone que hay partes mostrables y partes no mostrables: “El cuerpo tiene [...] sus partes *públicas*, cara, frente, ojo, bigote, boca, *órganos nobles de presentación de uno mismo* en los que se condensa la identidad social, el pundonor, el *nif*, que impone enfrentarse y mirar a los demás a la cara, y sus partes privadas, ocultas o vergonzosas, que el decoro obliga a disimular” (Bourdieu, 2000: 30). Este poema desarma esa dominación corporal transgrediendo los márgenes de su representación: hace aparecer lo abyecto de su cuerpo. Tal y como lo entiende Julia Kristeva, lo abyecto se caracteriza por generar al mismo tiempo rechazo y atracción. Efectivamente aquí la menstruación es presentada sin eufemismos “encharcando” el absorbente, pero al mismo tiempo se propone como un acto de protesta, como un destabilizador de estructuras: “No es la ausencia de limpieza o de la salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva, 2006: 11).

La referencia a la idea de “reproducción” también aparece en Dinha y tampoco está ligada a la celebración de la reproducción femenina, sino que se asocia a las terribles condiciones de vida, a la idea de reproducción de las estadísticas que es un tema repetido en algunos de sus poemas. “De aquí de dentro da guerra” dice, por ejemplo:

De aqui de dentro da guerra,
 não tem DIU nem camisinha
 que te proteja da estúpida reprodução
 da fome, da miséria, da ínfima estrutura. (Dinha, 2008:49)

La “guerra” a la que refiere Dinha en este poema la entiende como una guerra cotidiana, un guerra que al igual que un niño, “de pequena foi crescendo, pulando os muros dos guetos, se alongando” (Dinha, 2008: 48). Así, a la vez que no se celebra la

función reproductiva de la mujer, tampoco hay referencias bucólicas a la idea de niñez, sino una alegoría macabra.

La temática de la niñez presenta en estas poetisas un lugar destacado. Junto con la necesidad de resignificar la representación de la mujer periférica, hay una intención de darle una historia a esa representación a partir de la referencia a la niñez de las mujeres negras y periféricas. Cuando se aborda este tema, lo que estos poemas muestran parece ser el contrarrelato de las historias infantiles tradicionales: están marcadas por un sufrimiento sin final feliz. Un disparador del sufrimiento suele estar nuevamente en los cabellos crespos, que son motivo de burlas o de discriminación, según puede leerse en “Menina Princesa”, de Raquel Almeida:

Ali, naquela viela
Existe uma princesinha triste
Ela está chorando
Porque estão chamando seu cabelo
De palha de aço
[...]
Oh menina princesa!
Sim, você é princesinha
Nossas histórias encantadas foram apagadas
Mas você relatará um dia
(Almeida, 2008:24)

En el poema recién citado puede leerse cómo queda asociada la discriminación de una niña negra por parte de su entorno con los modelos culturales que reproducen las historias infantiles. En éstas, las princesas suelen ser de cabello lacio y generalmente rubias (pensemos, por ejemplo, en el nombre *Blanca Nieves*), de acuerdo con el parámetro de belleza eurocéntrico.

La lectura a contrapelo de determinadas historias tradicionales que podemos percibir en el poema de Raquel Almeida, también está presente en los textos de Dinha. Hay, en algunos momentos de su escritura, cierta ironía respecto del lirismo sentimental que suelen asociarse a la literatura femenina, herencia de los modos de figuración pública de las mujeres desde el siglo XIX que, sabemos, solo podían ser pensados como poetisas líricas (las llamadas poetizas) o maestras. Un ejemplo en este sentido es el “Poeminha irônico”, que cierra de esta manera:

Porque com você o meu mundo é perfeito.
Pensando bem
Melhor te deixar de lado.
O perfeito é muito
Chato. (Dinha, 2008:70)

El poema recién citado juega con el sentimentalismo de cierta escritura femenina que considera al otro masculino como viniendo a completar al yo lírico y que para expresarlo hace uso de adjetivos abstractos e indefinibles como el de “perfecto”. El recurso en juego para llevar a cabo esta operación es la ironía, anticipada por el uso del

blanco entre estrofa y estrofa que adelanta el giro respecto del tono que toma el final del poema, giro ya adelantado en el título⁶.

Al tiempo que se parodia el sentimentalismo asociado a la escritura de las mujeres, podemos leer en el poema “Meio termo” de Elizandra Souza una ironía con la escritura didáctica que también suele asociarse a la literatura femenina:

Cansei dessa minha poesia educação
Com pernas cruzadas para não mostrar a calcinha
Dessas palavras cheias de entrelinhas
Que não dizem à que veio, cantadas não entendidas
Esse ar de “mocinha” escondendo a “puta”
Essas caras e bocas que não gritam e nem esperneiam”
(Souza, 2013: 18)

El poema pareciera problematizar la persistencia que vienen teniendo estos estereotipos legitimados por el modernismo, que se volvieron dispositivos de mirada –y de control– respecto de las mismas escritoras mujeres.

Este tipo de relecturas de la tradición letrada que reduce el tono de las “mujeres que escriben” al sentimentalismo o a la escritura didáctica, en la producción de Dinha afecta también al mismo canon. Esta escritora tiene un poema llamado “Vou-me embora para Passárgada” donde claramente parodia el poema de Manuel Bandeira feminizando al yo lírico:

lá sou amiga do rei,
tenho o homem que eu quero
na cama que eu escolherei. (Dinha, 2008:64)

La convencional imagen de la mujer pasiva que espera y que a su vez es objeto del placer del hombre se revierte completamente: la mujer aquí es la poderosa, es la que posee al hombre y es la que toma las riendas del deseo.

En sintonía con esta resignificación de la idea de mujer-pasiva, los textos de Elizandra Souza y de Raquel Almeida –y de muchas escritoras periféricas que se escuchan declamar en los saraus de poesía– acentúan el perfil de la mujer luchadora, representación que en todos los casos permea la lucha de los esclavos y sus formas de resistencia. Dice, por ejemplo, el poema titulado “Sou mulher negra e resisto!”:

Contra tudo o que um dia
Me julgou incapaz
Contra o que um dia alegou
Que minha capacidade
Estava na cozinha
Que falou, que minha sina
Era ser submissa
Sou negra e resisto!

⁶ Este tipo de operaciones que hacen uso de los recursos visuales del poema como el uso del blanco de la página es una característica de esta escritora que evidencia una conciencia constante sobre el ejercicio de la escritura al punto tal de llamar a la penúltima parte de su libro “Poemas de poemas”, donde encontramos 11 textos que refieren a la práctica de la escritura.

E graças a minha ancestralidade
De mulheres guerreiras
Tenho em quem me apegar...
(Almeida, 2008:79)

Aquí se aborda otro de los íconos femeninos que estas escritoras se ocupan de resignificar: el de la mujer relegada al ámbito de lo privado que, en el caso de la mujer negra, se vincula no solo a la idea de privacidad espacial sino también a la de estar privada de libertad. El mito de la privacidad asociado a la mujer negra se vincula en este sentido a su condición de sirviente como único destino, modulación que acarrea el mito de la idea utilitarista de la mujer negra. La resignificación estos mitos, como se puede leer en este poema, invoca a una vasta hermandad de mujeres del pasado esclavo para legitimar y autorizar ese posicionamiento de guerrera. Se trata de una operación de historización de aquello que, en tanto “destino” (*sina*) se percibe como eterno, o, en palabras de Bourdieu, se trata de una “empresa de movilización” que desarma los “mecanismos históricos responsables de la deshistorización y de la eternización relativas a las estructuras de la división sexual” (Bourdieu, 2000: 8). Este tipo de alusiones al pasado esclavo son comunes en estas escritoras y evidencian la necesidad de hacer de sus representaciones un asunto comunitario, su yo lírico pasa a ser un yo plural, desde la lógica del testimonio, esto es un yo representante de un colectivo que tiene un enemigo común a enfrentar y un programa futuro, vinculado en este caso a la toma de conciencia.

Todas estas operaciones de resignificación que analizamos hasta aquí marcan un rasgo distintivo de los textos, que es su naturaleza provocadora, desafiante. Al cuestionar las figuraciones tradicionales de la mujer (negra) periférica, suelen incorporar las percepciones que otros tienen de ellas y, asumiéndolas como reto, las refuncionalizan para su propio provecho.

2. El canon literario y la mujer negra periférica

El abordaje de determinados mitos alrededor de la mujer negra periférica, su revisión y reescritura vuelve a traer una problemática al campo literario brasileño que parecía estar saldada en los discursos de las poetas del siglo XXI: la de la revisión de determinados estereotipos alrededor de la mujer considerada como objeto, la mujer reducida al ámbito de lo privado y relegada a la pasividad. Se trata de mitos ya trabajados y resignificados por escritoras como Alejandra Pizarnik, Cecília Meireles, Margo Glantz, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, y otras poetas latinoamericanas del siglo XX. Tal y como señala Molloy, la compleja composición que algunas escritoras latinoamericanas llevaron a cabo para reubicarse en el campo literario letrado durante el siglo XX se centró en “un proceso de revisión de figuraciones antiguas o bien inventar figuraciones nuevas que le permitan representar a la mujer como efectivamente no

lo hace el modernismo” (Molloy, 2006:71). Esas figuraciones o reconfiguraciones resuenan, como habremos notado, en las producciones de Souza, Almeida y Dinha, quienes las retoman y resignifican desde otra perspectiva social y cultural. Esta coincidencia podría llegar a parecer un anacronismo si no tuviéramos en cuenta que las resignificaciones que aquellas poetas se ocuparon de modular parecen no haber considerado la experiencia de las mujeres negras. El nulo abordaje de temáticas de las mujeres negras de las periferias o las referencias estereotipadas a este universo no es exclusivo del siglo pasado. Según las investigaciones llevadas a cabo por Regina Dalcastagnè alrededor de la literatura brasileña contemporánea, la problemática de la mujer negra periférica no es la misma que la de las escritoras blancas de trayectoria letrada y su representación estereotipada sigue sosteniéndose hasta hoy en día: el 80 % de los personajes de la literatura brasileña contemporánea son blancos, y el 7,9 % son negros; y más aún, “a literatura segrega os negros nos segmentos de menor renda, mais do que ocorre na realidade” (Dalcastagnè, 2008: 93). Además, según los datos de dicha investigación, las principales ocupaciones de los personajes femeninos se concentran en el empleo doméstico y en la prostitución.

En este sentido, podemos afirmar que la producción poética de las escritoras de la periferia no solamente cuestiona el lugar relegado que tiene la mujer en la periferia, sino que, al mismo tiempo, provoca una tensión en relación con el campo literario brasileño, en tanto deja en evidencia de forma indirecta la no problematización de la experiencia de la mujer negra en las producciones firmadas por escritoras de trayectoria letrada.

En relación con el campo literario periférico, por otro lado, la literatura producida por mujeres negras de la periferia también instala una problemática al poner en tensión el uso indiscriminado de la idea de literatura marginal-periférica en tanto un conjunto idéntico en sí mismo. Los diversos recorridos críticos que hemos hecho hasta aquí alrededor de las obras de tres poetas autoidentificadas como negras y periféricas, dan cuenta de la centralidad y complejidad de sus voces: evidentemente, las manifestaciones de las escritoras mujeres de las periferias no son tan simples ni unilaterales como para estudiarlas dentro del conjunto de lo que se entiende por Literatura Marginal-Periférica. Hay un entramado complejo de formas de manifestación y representación del “yo mujer negra periférica” que evidencia la insuficiencia de dicha categoría que tanto la academia como el mismo grupo de escritores de las periferias suelen usar para dar cuenta de estas producciones.

Para reparar las dificultades de visibilidad de las voces de mujeres negras periféricas es necesario deconstruir las categorías atendiendo a la variedad definitoria de estas manifestaciones y hasta el momento no existen artículos académicos enfocados especialmente en la producción periférica femenina (con excepción de una monografía

de grado –TCC– para la carrera de Periodismo en la UNIP, llevada a cabo por Suevelin Cinti⁷) ¿Cómo constarrestar las dificultades de visibilidad de las voces de mujeres negras periféricas si no las acompañan siquiera aquellos encargados de deconstruir las categorías que instalan la división de grupos estigmatizados y grupos estigmatizadores? La urgencia de una respuesta a esa pregunta exige que la crítica literaria empiece a subcategorizar la idea de Literatura Marginal Periférica y considere, por ejemplo, la producción de escritoras mujeres de las periferias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, R., *Duas Gerações. Sobrevivendo no gueto*, São Paulo, Toró, 2008
- Barthes, R., *Mitologías*. México, Siglo XXI, 2009.
- Bourdieu, P., *A dominação Masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000
- Carneiro, S., “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”, in *Racismos Contemporâneos*, Rio de Janeiro, Takano Editores, 2003
- Dalcastagnè, R., “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”, em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 31, (2008) p. 87-110.
- Dinha, *De passagem mas não a passeio*, São Paulo, Global, 2008
- Hall, S., *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2011
- Hapke, I., *Erica Peçanha do Nascimento*, em Bastos, Dau (et al.), *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, Torre, 2011, pp.218-226
- Kristeva, J., *Poderes de la perversión. Ensayos sobre Louis Ferdinand Céline*, México DF, Siglo XXI, 2006
- Molloy, S., “Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración”, en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 12 (Diciembre 2006), pp.68-85.
- Peçanha Do Nascimento, É., “É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana”, Tese de Doutorado, Programa de Pos-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011
- Souza, E., *Punga*, São Paulo, Toró, 2007
- , *Águas da cabaça*, São Paulo, Ed. Do Autor, 2013
- Tennina, L., *Saraus. Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014
- Yúdice, G., “Testimonio y concientización”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVIII, N° 36. Lima (segundo semestre 1992) pp.211-232

⁷ Agradezco esta información a Érica Peçanha do Nascimento.

POESÍA FEMENINA SOBRE PALESTINA

FEMALE POETRY ON PALESTINE

Clara María Thomas de Antonio
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

En este trabajo se presentan poemas de mujeres palestinas del exilio, de otras que siguen viviendo en su tierra o de mujeres árabes solidarias con su causa. Si en un principio sus temas preferidos eran el amor, la introspección o la búsqueda de la propia identidad, pronto perciben que la lucha por la emancipación femenina no puede separarse del combate nacional por la tierra y la independencia. Por ello su obra se centra principalmente en la denuncia de los atropellos sufridos y en el canto a Palestina y a sus gentes.

PALABRAS CLAVES:

Poetisas palestinas, mujeres palestinas, exilio palestino, literatura femenina árabe.

ABSTRACT:

In this paper poems of Palestinian women in exile, others still living in their land or Arab women in solidarity with their cause are presented. If at first his favourite themes were love, introspection and search for identity, soon perceived that the struggle for women's emancipation cannot be separated from national struggle for land and independence. Therefore, his work is mainly focused on denouncing the abuses suffered and singing to Palestine and its people.

KEY WORD:

Palestinian poetesses, Palestinian Poetry, Palestinian Exile, Arab Female Literature.



Muchas mujeres palestinas, críticas con la ocupación, expresan los avatares de su patria en sus poemas, tanto dentro de Palestina como en el exilio, y a ellas unen sus voces otras mujeres árabes solidarias con su causa. Y es que, a pesar de la división geográfica que supuso la creación del Estado de Israel en la población palestina entre aquellos que tuvieron que vivir exiliados y los que permanecieron dentro de las fronteras del recién nacido Estado judío, la poética palestina, allá donde se produjera, ha girado en torno a la cuestión nacional y a la supervivencia individual y colectiva.

1. Poetisas palestinas del exilio¹

Salmà Jadra' al-Yayyusi (n. 1918), investigadora y poetisa de origen palestino afincada en EEUU, en unos fragmentos de "Tras la marea" se duele del desastre de Palestina:

¿Quién sembrará paciencia en este suelo de dolores
y amainará los fuegos en pleno desastre?
¿Quién secará el amargo llanto del corazón,
y salmodiará aleluyas al oído de las madres sin hijos?
¿Quién dará nuevos sueños al pobre? (...)
¿Quién podrá sacudir látigos de castigo ante el invasor?
(Mz. Montáñez, 1970: 57-58).

La palestina Sulafa Hiyyawi (n. 1936), exiliada en Iraq, también critica, en "A un fida'i", a los que no participan en la resistencia, sea dentro o fuera de Palestina, frente a la figura del fedayín, esperanza de un mejor futuro:

Me sentaré de noche a tejer los calcetines
para arroparte los pies,
porque, tú, el de la combatiente frente, vives el sufrimiento.
Mientras otros muchos, en sus juegos
y sus bares, son a tu exilio indiferentes,
tú arropas el fusil
con el fuego de tu corazón,
te sumerges profundamente
conociendo muy bien tu sendero,
tiñes tu tierra,
mi tierra, con tu amor
para aglomerar sus motas de nuevo
en la palma del recién nacido.
(Hiyyawi, 1998: 45-46).

Y en "El retorno" señala que, cuando se produzca el ansiado regreso a Palestina tras 20 años de exilio, hallarán la tierra cubierta de sangre, el precio pagado durante la lucha de resistencia.

Calma, entraréis en ella,
y, cuando entréis,
acariciad el polvo.
Cada palmo de su lozana tierra estará rebosante de sangre.

¹ Con anterioridad dedicamos a este tema el artículo "Poetisas palestinas en el exilio" (Thomas, 2012), y en éste queremos completarlo con más poemas o autoras.

Veinte años tendréis que pagarlos...
Saludos del corazón a la fidelidad,
a un encuentro estrepitoso con bullicio de canciones...
y la vida
y la muerte
y la alegría y el llanto....
El latido que en las venas esparce su eco,
la nostalgia que al salir el sol
propaga su quimera,
la luz que altiva se eleva...
Tened calma,
tened calma, amigos queridos,
la cita esplendorosa se aproxima
y, cuando entréis en ella, acariciad el polvo.
(Hiyyawi, 1998: 39).

Y es que la ilusión del retorno a la patria ocupada se mantiene viva entre los exiliados, como lo refleja el poema "Visión" de la palestina residente en los Estados Unidos Maryam Qasim Sa'd:

Los años pasan y
la espera continúa.
La fe permanece inquebrantable,
y un halo ilumina a las generaciones.
La visión permanece viva.
(Ortega, 2010: 13).

Nathalie Handal (n. 1969), poetisa haitiana de origen palestino y libanés, compone poesía amorosa en la que, a menudo, Palestina sigue presente, como en este fragmento de "Horas azules":

Ella me ofrece té,
pero terminamos bebiendo café,
intentando sin miedo alcanzar el fondo
de la taza...
Ahora, mis dientes están manchados,
mi inglés me falla, mi árabe se disipa
mi español comienza a tener sentido ...
Ahora estamos en una *finca*;
tal vez estemos seguras,
tal vez no deseemos nada más,
pero no puedo dejar de arrodillarme en oración
cinco veces al día;
mi país viene a mí, me dice:
*Compatriota, siempre te encontraré
sin importar el idioma que hables.*
(Pérez Rego, 2010: 2)

En un fragmento de "En busca de la medianoche" un refugiado palestino señala la diferencia entre lo que le ocurría en Palestina y el país de acogida:

En mi país, no pronuncié
mi nombre correctamente
y entonces fui torturado;
en la línea del enemigo, no pronuncié

mi nombre correctamente
y fui exiliado;
al llegar aquí, no pronuncié
mi nombre correctamente
y me dieron nuevos documentos...
(Pérez Rego, 2010: 3-4).

En varios fragmentos de “Esta noche” el recuerdo del sufrimiento infantil la separa del amor:

A las hojas murmurando
en los campos amarillos,
a las dolencias de un campesino,
el dolor de un niño abandonado
mira a Tiberia disfrazada en sombras;
en las minúsculas pisadas de las estrellas
siente el toque hambriento de un mendigo.
Y responde por qué fingimos,
cuando medimos la tierra
y no había espacio para los dos (...).
El agua alcanzará
el borde del vaso, mas no
se permitirá rebosarlo.
La violencia explotará y los horrores
se atarán
a cada árbol desnudo.
Esta noche oiremos discursos
ordenándonos abrir nuestras piernas,
escandalizar como meretrices.
Esta noche veremos
cinturas tatuadas y *kalashnikovs*
en los maleteros de los autos.
Recuerdos paralizados y
revoluciones
tras la puerta de cada casa.
Veremos paisajes rojos,
piedras de luz, plumas ligeras meciéndose
en el paisaje nocturno.
Y las arrugas se multiplicarán
en nuestros rostros esta noche mientras cada
muerto se alza de su tumba.
Esta noche los exiliados, inmigrantes, refugiados
serán atrapados en pájaros cantores,
y el asfalto cuarteado recitará viejos versos.
Esta noche escucharemos las grietas de historias
los gritos de los estrangulados
por la noche en la noche (...)
Esta noche el amor será difícil.
(Pérez Rego, 2010: 6)

En “Muro contra nuestro aliento” expresa cómo tratan de olvidar cada día el muro que les rodea y la opresión que sufren:

Cada día una hora más cruel,
la esgrima de corazones apenas palpitando,

el pálpito de hojas en nuestros jardines secos,
el calor en Gaza en Jericó
manteniendo sueños que jamás tuvimos tiempo de recordar,
una anciana intentando revivir
cualquier fantasía posible,
otra pensando en su esposo
perdido en lo inimaginable,
hombres sobre alambres de púas que dejan
de responder cuando gritamos sus nombres,
demasiado atareados intentando cruzar el punto de inspección,
los soldados, el día, la noche,
mientras otros beben té, hablan de toques de queda,
las mujeres, los niños que enterraron,
mientras una madre pregunta
qué le dirá al niño que lleva dentro
y que ella desearía que no viniera.
Somos testigos del octubre en llamas,
y cada mes siguiente,
es igual; las calles
por las que caminamos nos recuerdan
quiénes somos y lo que ellos
jamás harán de nosotros...
retratos humanos en esquinas
que olvidamos mirar u olvidamos alcanzar ...
fotografías pegadas en muros
como si pertenecieran a ninguna parte,
un novio y una novia forzados a casarse
en cualquier lugar menos donde era debido,
y, aún así, seguimos preguntando:
cuál victoria apaga las velas
cuál mar habla de otro mar.
Aún si levantan el muro
más allá de nuestro alcance,
sólo conocemos un hogar;
aun si cada vez tomamos rutas distintas
los árboles nos guían, el viento nos guía
el sol y la luna nos guían,
y cuando llegamos hallamos los libros
que no podemos dejar de leer, los bordados
hechos por los refugiados, la cocina
donde vivimos nuestras vidas
-una propuesta de matrimonio, una muerte, un nacimiento-
y cada día, mientras colamos nuestro café,
nos saludamos adecuadamente
y expulsamos el muro de nuestro aliento.
(Pérez Rego, 2010: 8-9).

Suheir Hammad (n. 1973), hija de refugiados palestinos, activista y actriz, está afincada en Nueva York. Horrorizada por los ataques a la Torres Gemelas en 2001, escribe “Poema sobre crisis y terror”, largo poema en que, reviviendo los acontecimientos de esta tragedia, hace referencias a su identidad palestina, sin hallar diferencias entre distintos pueblos, razas o religiones que puedan justificar esa masacre; también

expresa su temor a las posibles represalias contra árabes o palestinos, como dice en varios fragmentos:

(...) Te lo ruego, señor. Tras el segundo avión,
te ruego que no dejes que ninguno se parezca a mis hermanos.
No sé cómo de mala es una vida para romperse a fin de matar. (...)
Nunca he estado tan airada como para querer controlar
una pistola en lugar de una pluma.
Realmente, no.
Incluso como mujer, como palestina, como ser humano roto,
jamás esta destrucción.
Más que nunca, creo que no hay diferencias.
La nación más privilegiada, la mayoría de los americanos, no halla diferencia
entre indios, afganos, sirios, musulmanes, sijs, o hindúes.
Más que nunca, no hay diferencia (...)
Yo busco la paz, busco la piedad, busco una evidencia de compasión,
cualquier evidencia de vida. Yo busco vida. (...)
Cuando los teletipos airean que los palestinos bailan en las calles,
no hay mas disculpa que los niños hambrientos sobornados con dulces
que oscurecen sus dientes, que las imágenes que editan los corresponsales y
que los archivos que están ahí para facilitar un periodismo perezoso e incorrecto.
(...)
Si hay algún pueblo en la tierra que entienda cómo se siente ahora
Nueva York, ese pueblo está en Cisjordania y en la franja de Gaza. (...)
En el mundo habrá mujeres, la mayoría de color y pobres,
que tendrán que enterrar niños y mantenerse a través de su angustia.
“Estás con nosotros o con los terroristas” significa mantener a tu pueblo
bajo control y censurada tu resistencia (...).
En América habrá entre nosotros quienes rechacen
ataques en frío, quienes trabajen por la justicia social,
en apoyo de las libertades civiles,
en oposición a odiosas políticas exteriores.
Nunca me he sentido menos americana y más neoyorquina,
en especial de Brookling, que en los días pasados. (...)
Siento cómo mi piel adelgaza realmente
y cómo mis ojos sólo van a oscurecerse más.
El futuro trae poca luz. (...)
Mis dos hermanos –mi corazón se detiene cuando trato de rezar-
no logran quitarme el temor. Uno es un dios como una roca,
el otro un sargento, y ambos, palestinos, musulmanes practicantes
y buena gente. Ambos nacidos en Brookling, sus rostros son arquetipo
de hombre árabe, todo pestañas, nariz, hermoso color y persistente cabello.
¿Cómo será su vida ahora? (...)
No he llorado mientras escribía esto. Lloré cuando vi colapsar
esos edificios sobre sí mismos como un corazón roto.
Nunca sentí dolor que necesitara divulgar como éste.
Y lloro a diario para que mis hermanos vuelvan sanos y salvos a su madre.
Ahí no hay poesía. Hay causas y efectos.
Hay símbolos e ideologías, loca conspiración e información
que nunca conoceremos. Hay muerte, y promesa de más muertes.
Ahí hay vida. Cualquiera que lea esto está respirando,
tal vez haciendo daño, pero respirando. Y, si hay alguna luz venidera,
vendrá de los ojos de quienes buscan la justicia y la paz,

después de que desaparezcan los escombros y la retórica
y se eleve el fénix.
Afirma la vida.
Afirma la vida.
Ahora tenemos que mantenernos unos a otros.
Estás con la vida o contra ella.
Afirma la vida.
(Trad. de C. M^a Thomas. Texto en inglés en *In Motion Magazine*, 7-11- 2001.
<<http://www.inmotionmagazine.com/ac/shammad.html>>

La palestina de Gaza Fatena al-Gurra (1976) es activista por la independencia de Palestina y defensora de los derechos de sus mujeres, que actualmente vive como refugiada política en Bélgica. Es autora del poemario *Excepto yo*, obra especialmente referida a la situación femenina; pero en la escena “Lo que ve el durmiente”, aparece el exilio entre sus alusiones al amor:

La hora corría tras el tiempo. Formulaba una ley inmoral para el cosmos.
Quebraba caminos y curvas y elaboraba una sola línea solitaria
por la que todos marcharían para irse.
(al-Gurra, 2010: 17).
En un fragmento del poema “Ópera” parece aludir al enemigo que la persigue, y
lo hace usando la imagen de una nueva pasión de Cristo:
El baile, el sollozo, y el negro persistente
se rebelan en las hojas de otoño protegidas por Cristo de nuevo en la cruz.
Ellos te murmuran:
No te liberarás del sello del ardor y la memoria.
No dejarán que tu sangre coagule; chúpate bien la herida
y ten cuidado.
¡La víbora no abandona dos veces a su presa!
(al-Gurra, 2010: 101).

Y aún así, pese a la oscuridad que la envuelve a ella y a su tierra, sigue esperando la luz del mañana, como dice en “Esperanza”:

Cuando el cosmos parece un agujero negro
tú me encuentras, allí, reposando,
embebida en mi propia soledad,
esperando algún rayo de sol.
(al-Gurra, 2010: 219).

POETISAS DE OTROS PAÍSES ÁRABES

La denuncia de la situación de Palestina viene también de otros países árabes, donde se alzan voces de mujeres solidarias, como la tunecina Fadila al-Shabbi (n. 1946) -sobrina del famoso poeta tunecino Abu l-Qasim al-Shabbi- que en “Palestina” (1969), escrito poco después de la guerra de junio de 1967, denuncia las falacias que se divulgan sobre Palestina:

“Cuando renuncio a todos mis deseos,
permanece la cólera en mis entrañas”.
Así habló un sabio poeta.
El mundo nos da vueltas.
Se han secado nuestros campos,

nuestras tierras se han resquebrajado.
 Pero nosotros,
 nosotros los fieles,
 hemos rechazado la lluvia,
 esa lluvia de falsas verdades.
 Hemos levantado nubes
 sobre las falsas nubes
 que, con los vientos huracanados
 de la sequía, hemos barrido.
 Palestina,
 estoy aquí.
 Palestina,
 estoy aquí
 alimentándome de hambre...de nostalgia.
 Palestina,
 rescataremos la verdad
 de la entraña de los años.
 Nosotros, los fieles,
 escogimos a la muerte por vecina,
 le enseñamos una canción,
 en ella la ejercitamos
 y cuando, de puro contento, se nos apareció,
 entonces la enseñamos a dialogar...
 Palestina,
 estoy aquí.
 Palestina,
 estamos aquí... A la muerte enseñamos a dialogar.
 (Veglison, 1993: 93-94).

Y la siria Amal Yarrah incluye el poema "Apuntes de la guerra de Junio" en el diván *Las cartas de una mujer damasquina a un fedayín palestino*; en él dibuja la esperanza y el miedo de una sociedad solidaria en el trascurso de la guerra, la amargura y la vergüenza por la derrota de 1967 y el orgullo por el fedayín mártir, que no regresa con los derrotados:

1. El estanque estaba lleno de patos.
 El niño tiró una piedra, y el estanque se transformó en blancas alas.
 Las ondas de la esperanza perdida se queman bajo el sauce.
 El jardín está lleno de mujeres y niños,
 pero los hombres no volvieron aún de la guerra.
 2. Estoy desesperada.
 Vivo en uno de los viejos barrios de la ciudad.
 Las gentes de todas las casas forman una sola familia
 que se prestan unos a otros el pan de la tarde
 y se reúnen por la noche junto al que tiene televisión.
 Y que todos los jueves
 preparan una fiesta en la que bailan las niñas.
 Empezó la guerra,
 y hoy no ha venido aún el que quiere mi alma.
 Empezó la guerra:
 Ayer despedimos a un mozo del barrio,
 Y hoy no vino mi amado todavía.
 Yo estoy desesperada:

Lloran todas las cosas.
 El cielo arde. La tierra arde.
 Y en los ojos de los niños anida un terror loco.
 3. La guerra continúa todavía,
 y tú sigues aún lejos de la familia blanca.
 Mi melena siente nostalgia de tus dedos,
 y mis cejas calientes,
 de tus labios.
 Me quedo mirando fija, temerosa, en un rincón del cuarto.
 Y en mi oído resuenan solamente explosiones.
 También yo estoy a punto de estallar
 de lo que te deseo
 4. Lloraron las mujeres
 en el barrio, los viejos y los niños.
 Con las cabezas bajas, y una horrible vergüenza en los ojos.
 retornaron los hombres, algunos.
 Retornaron los hombres:
 Con la escopeta a rastras,
 las ropas desgarradas,
 sin suelas los zapatos.
 ¡Y cuánto me alegré, cómo canté,
 porque en la larga fila no volvía
 mi amado,
 para vivir por siempre aquella vil derrota!
 5. Y todas las mañanas
 visitaré tu tumba.
 Te dejaré un clavel.
 ¡Te gustaban tantísimo, amor mío, los claveles!
 (Mz. Montáñez, 1980: 53-55).

2. Poetisas palestinas del interior

Además de los espléndidos poemas de Fadwà Tuqan (1917-2003), símbolo de la resistencia a la que dedicamos varios trabajos (Thomas, 2004 y 2008), hay que destacar algunos poemas de la conocida líder política Hanan al-'Ashrawi (n. 1946). En "Metamorfosis" describe la reacción de unas madres ante la muerte de sus hijos, tiroteados por los ocupantes:

El día en que Yasir fue tiroteado, su madre se convirtió en piedra.
 Envuelta en la bandera, su provisional mortaja,
 se tendió en la desierta plaza de la ciudad.
 Cada fría madrugada agarraba un puñado de modestas flores
 -jazmines, margaritas y rosas de su jardín-
 mientras soldados perplejos que por allí pasaban,
 de vuelta de su turno de noche, se asombraban
 ante esa aparición vestida de niebla
 que vagamente recordaba a alguna estatua.
 La noche en que Rayà fue tiroteada, las luces se apagaron.
 Mas su madre encendió una mortecina lámpara
 enojada por su miedo supersticioso a los presagios (...)
 (Jayyusi, 1992: 335; trad. de C. M^a Thomas).

En una estrofa de "Mujeres y cosas" señala cómo puede actuar con frialdad o calidez según las circunstancias:

Las mujeres hacen que las cosas sean frías,
punzantes y duras
como un argumento legal lanzado
ante la amenaza de registro o detención.

O cálidas y suaves
como la justicia en un poema,
como la evocación de la imagen de la libertad,
como un baño caliente
y un largo remojo en una casa sin demoler

(Jayyusi, 1992: 336; trad. de C. M^a Thomas).

Cuando en febrero de 1988 los soldados israelíes entierran vivos a cuatro jóvenes de una aldea cerca de Nablus -que los campesinos rescatan al irse los soldados-, escribe “Muerte por enterramiento”, sintiendo que algo de ella ha quedado enterrado con esos chicos:

Este terreno no es
apto para plantar.
Aquí la tierra es
dura, áspera, seca.
Las uñas de un muerto
dejan arañazos.
Cierro los ojos. El polvo
obstruye mi garganta.
Yo no sabía que la tierra
pudiera ser tan pesada.
Quizás, si levantara
un brazo, alguien podría
pasar por mi tumba un día
y, como en las películas de terror
nocturnas, ver una mano sin vida,
una mano abierta, unos dedos
semi-encrespados...
y gritar.
Yo no he muerto hoy.
Pero algo de mí sí lo ha hecho.
Y aún sigue yaciendo
en esa pútrida tumba,
fermentado su conocimiento de la oscuridad
(Jayyusi, 1992: 339; trad. de C. M^a Thomas).

Laylà ‘Allush (n.1948), palestina de Jerusalén nacida el mismo año de la creación del Estado de Israel, siempre ha vivido en su tierra bajo ocupación, y su poesía está iluminada por una tenue fe en un resurgimiento y una victoria inevitables. En “Senda de afecto” Laylà camina hacia Hayf~, ahora israelí, destacando la pervivencia de Palestina en su tierra usurpada por los judíos; y, a pesar de los cambios, del deslumbrante

progreso aparente, la tierra palestina sigue sonriendo al paso de esta mujer árabe, su auténtica heredera, mientras que a los judíos siempre los siente como extranjeros:

En la sorprendida calle, cogida por la garganta con las nuevas noticias.
En la sorprendida calle, cogida por los aretes de este siglo
que llegan hasta el cuello ensangrentado.
En la sorprendida calle, cogida por mi viejo Jerusalén,
y a pesar de la alienación de los rótulos, las tiendas y los cementerios,
reúno los fragmentos de mi ser
para encontrarme con mis parientes en la nueva Hayf~.
Los que me acompañan en nuestro calmo viaje en minibús
no saben nada de mi sufrimiento.
Pero yo tengo un rostro bien arraigado, auténtico,
mientras sus siete rostros son extraños, ajenos.
Esta tierra aún es la vieja tierra,
a pesar de los árboles de las laderas, confiscados,
a pesar de las nubes verdes y las plantas fertilizadas
y los aspersores de agua que tan eficazmente giran.
En la sorprendida calle, cogida por la garganta con las nuevas noticias,
los árboles me iban sonriendo con afecto árabe.
En la tierra sentía una disculpa por las heridas de mi padre,
y en todos los puentes
la forma de mi rostro árabe
tenía un eco, allí, en los altos álamos,
en las espirales de anillos de humo.
Todo es aún árabe, a pesar del cambio de la lengua,
a pesar de los enormes camiones, de los tractores extranjeros.
Cada alameda y naranjal de mis ancestros
reía para mí, Dios mío, con afecto árabe.
A pesar de los cambios, despidos y revisiones,
a pesar de las modernas canciones,
aspectos comerciales para impactar a los visitantes,
a pesar de los mares de luz desbordante, a pesar de la tecnología,
de los muchos salmos, de los muchos clavos,
y de todo el ir y venir de pueblos extranjeros,
la tierra sigue cantando una afectuosa melodía árabe.
Incluso con propaganda ondeando en el aire
en lenguas que se multiplican y mezclan
en torno a extrañas excrescencias
de edificios modernos,
la tierra lo desafiaba todo, suavemente.
(Oh, abuelos! Incluso a la poderosa luz de la luna,
brillaba la tierra roja
con modestia árabe,
y cantaba, creedme,
con afecto.
(Jayyusi, 1992: 106-107; trad. de C. M^a Thomas).

En “Una nueva creación”, escrito tras la derrota de junio de 1967, evoca su nacimiento en 1948, confiando en que, a pesar de la opresión del presente, la ocupación acabará y la tierra volverá a los palestinos. La derrota no ha hecho sino despertar sus ansias de resistir:

Nací en Junio.
 Y por eso mi frente está marcada con espinas.
 Y por eso estoy a la espera de una aurora
 que despeje la penosa noche de mis ojos.
 Nací en Junio.
 Y por eso el verdugo aguarda,
 tratando de cambiar mi nombre.
 Atusa sus mostachos y refuerza
 las rendijas de mi prisión
 dejando libre el campo abierto para las bestias
 que anhelan mi carne.
 Nací en Junio.
 Y por eso ellos construyeron un centenar
 de espantapájaros que clavaron
 en mis vestidos robados,
 en mis zapatos,
 en mi abrigo
 empalándolos con flechas envenenadas
 en mi tierra,
 ocultando la espada de mi abuelo
 vendiendo sus despojos
 ante mis ojos.
 En Junio nací yo.
 En Junio volví a la vida de nuevo.
 Y por eso espero el alba
 con nervio,
 carne
 y ojos.
 Y por eso
 aún engendro hijos.
 Para defender mi hogaza de la bolsa de la bestia
 en la noche tortuosa,
 es por lo que
 mi antigua rama de olivo
 ha despertado, al cabo de veinte años,
 con estremecimiento de creación, y se ha tornado
 en látigo de fuego en mi mano.
 (Jayyusi, 1992: 107-108; trad. de C. M^a Thomas).

La cristiana Nidà Juri (n. 1959) vive en Israel, en la Alta Galilea. Escribe poemas eróticos, pero la sangre, el llanto y la discriminación no pueden estar ausentes de sus escritos. Le duele que en lugares donde viven árabes e israelíes tengan que ir a restaurantes diferentes, o que a su hija de 23 años, que estudia psicología en Tel Aviv, le tengan miedo por ser palestina. En “Muerte es ondulación” la violencia que engendra la muerte siempre está presente, es su amante:

La muerte viene a mí. Me saluda con besos nunca suficientes.
 Me besa hasta la muerte.
 Planta mil besos en mi cuerpo, en mi cintura y en mi pecho.
 En mi espalda planta sus semillas mi enajenada amante.
 Con ella, bebo la calle de besos a escondidas de las miradas de la gente.
 Tras las bombas de gas lacrimógeno la muerte arriba a puerto.
 De nuevo flirteando entre olas. La muerte es el cereal que yo muelo en mi tormento.

Y me encamino al horno de la revolución y a los arcos de la prisión
 <<http://wwwpoetafricanos.blogspot.com.es/>>

Y en “Una estación” expresa su angustiada existencia en Palestina:

Parada en la estación cazando mi hambre,
 mis manos son bosques sin trigo, sin pedazo de pan,
 mis muslos son palmeras devoradas por fechas de Diáspora,
 mi pecho está lleno de peces hambrientos,
 y un campo de miseria es mi frente. Ellos me cazan...
 Ni bosque, ni desierto, ni mar, ni campo. Ésta es mi nueva patria para los tiempos nuevos.
 <<http://wwwpoetafricanos.blogspot.com.es/>>

Finalmente, Rim Banna (n. 1966), que vive en Nazaret, hoy en Israel, es una cantante cuyos versos se han popularizado en la red, como “Sara Saray”, sobre la muerte de una pequeña:

Sara, mi Sara, estaba dando sus primeros pasos en la tierra de Palestina, mientras

And her laugh was covering, covering the sky of Palestinemientras

Su risa iba cubriendo el cielo de Palestina.

The sniper took her by surprise with a shot in the head, in Sarah's little head

El tirador la sorprendió con un disparo en la cabeza, en la cabeza de la pequeña Sara.

¡Take the blindfold off of Sarah's eyes so she can see the face of her killer

Levanta la venda de los ojos de Sara para que vea el rostro de su asesino!

(Trad. de C. M^a Thomas. Texto árabe en <<http://www.arabicmusictranslation.com/2008/10/rim-banna-sarah-sara.html>>).

En su “Oda a Faris” evoca la muerte de un joven de Gaza, recordando todo aquello que endulzaba su existencia.
 Te llevarán las mariposas al dorso de la nube.
 Una gacela te llevará al pie del sicomoro
 El olor del pan y la leche te llevarán
 como un mártir al regazo de tu madre.
 Le dijo a una estrella:
 Llévame al patio de mi casa.
 Llévame al lecho donde duermo.
 El sueño me ha llegado a los miembros
 y se me ha metido al fondo de mi cabeza.
 El chico de Gaza hablaba con su sombra. (...)
 Para las mujeres que han criado a sus hijos hay un corazón de leche y cristal.
 Para el padre atormentado hay un corazón de lágrimas que iluminan el candil.
 (Trad. de C. M^a Thomas. Texto árabe en <<http://lyricstranslate.com/es/Fares-Oude-Fares-Oude.html>>)

Y en “El niño ha muerto” se lamenta de la muerte de un chiquillo por las balas israelíes.

Muhammad es un chico joven...
 Su último sueño no era que una bala apagara la luz de sus ojos.
 Su sueño era llegar a ser libre en un gran país.
 Pero no pudieron protegerle sus sueños,

deformados por la sangre, rotos por las balas.
 El sueño acabó en el momento en que un tirador le apuntó.
 El niño ha muerto.
 Su grito despierta nuestras conciencias.
 El niño ha muerto.
 La voz se detiene en nuestras gargantas.
 Ha muerto...
 Las lágrimas caen de mis ojos.
 Lágrimas que hacen a tu alma sentir alivio.
 Tus ojos están dormidos, pero juro por Dios que mis ojos no duermen.
 El tiempo no podrá detener
 su sangre escrita en los muros. (...)
 Ha muerto...
 La tierra protege las piedras,
 la tierra amurallada por árboles de laurel,
 la tierra decorada por árboles de laurel.
 Un niño juega en esta tierra...
 (Trad. de C. M^a Thomas. Texto árabe en <<http://lyricstranslate.com/es/mat-el-walad-child-had-died.html>>)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Al- Gurra, F., *Excepto yo*. Edición bilingüe de Rosa-Isabel Martínez Lillo, Almería, El Gaviero Ediciones, 2010.
- Flórez, Mercedes y otros (Ed.): *Los estudios de las mujeres hacia el espacio común europeo*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2004, pp.296-319.
- HiyyawI, S., *Una voz palestina*. Introd. Trad. y selec. de Ingrid Bejarano, Madrid, Letrúmero, 1998.
- Jayyusi, S. K., *Anthology of Modern Palestinian Literature*. Edición y traducción, Nueva York, Columbia University Press, 1992.
- Mz. Montávez, P., *Poetas árabes realistas*, Madrid, Rialp, 1970.
- , *El poema es Filistín. Palestina en la poesía árabe actual*, Madrid, Ed. Molinos de Agua, 1980.
- Ortega, José, *Antología de los poetas palestinos de resistencia*, Granada, Editorial TLEO, 2010.
- Pérez Rego, B., “Nathalie Handal (Palestina, 1969)”, *Prometeo. Revista Latinoamericana de Poesía*, nº 86-87, 2010, 9 pp. Internet. 15-05-2014, <www.festivaldepoesiademedellin.org.pub.php/es/Revista/ultimas_ediciones/86_87/index.html>
- Thomas de Antonio, C.M., “Fadwa Tuqán, del harén a la arena palestina”. Arriaga
- , “En memoria de la poetisa Fadwa Tuqán, símbolo de la resistencia palestina”. Arriaga Flórez, Mercedes y otros (Ed.). *De lo sagrado y lo profano. Mujeres tras/ entre/sin fronteras*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2008, pp. 517-542.
- , “Poetisas palestinas en el exilio”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas: Escritoras del mundo e iconos femeninos*, nº 12, 2012, pp. 1-15.

Veglison, Josefina, *Poesía tunecina contemporánea (1956-1990)*. Estudio, selecc. y trad. Acadèmia dels Nocturns, Valencia, Universitat de València, 1993.

HITOS PARA UN ITINERARIO: LOS NOMBRES DE LUGAR EN LA PEREGRINATIO EGERIAE

MILESTONES FOR AN ITINERARY: PLACE NAMES IN THE PEREGRINATIO EGERIAE

Mercedes Tormo - Ortiz
UNED

RESUMEN:

Peregrinatio Egeriae es un manuscrito que narra el viaje de Egeria, una mujer del siglo IV. El documento está escrito a modo de diario de viaje, por lo que proporciona multitud de detalles. Este artículo tiene como objetivo profundizar en el estudio de los topónimos que aparecen en este manuscrito.

PALABRAS CLAVES:

Peregrinatio Egeriae, topónimos, Egeria.

ABSTRACT:

Peregrinatio Egeriae is a manuscript which tells the journey of Egeria, a woman from 4th century. The document was written as a travel diary; therefore, it provides with many details. This article aims to go deeper into the study of the place names which appear in this manuscript.

KEY WORD:

Peregrinatio Egeriae, place name, Egeria.

A Alicia, in memoriam

La *Peregrinatio Egeriae* recoge el relato de un viaje realizado a finales del siglo IV por una mujer y cuyo destinatario es un grupo de mujeres que la esperan en el lugar de origen de la primera y a las que se refiere con gran afecto y cariño. Se encuentra concentrado en un solo manuscrito hallado en 1884 por G. F. Gamurrini en la ciudad italiana de Arezzo. Es un manuscrito incompleto, ya que le faltan el principio y el final así como algunas páginas en el centro¹. No obstante, se han encontrado varios fragmentos que han ayudado a completar alguna de esas lagunas. Por un lado, los fragmentos que encontró el Padre De Bruyne (1908:481-484), en un manuscrito del siglo IX conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y por otro, el nuevo fragmento encontrado por el editor Jesús Alturo en una colección privada de Madrid y que podrían pertenecer al ejemplar, hasta ahora perdido, del Monasterio de San Marcial de Limoges (Alturo, 2005:241-250). La parte conservada la podemos dividir en dos partes: en la primera se trata efectivamente de la narración de una serie de viajes de peregrinación por los lugares más significativos de Tierra Santa, así como de los lugares bíblicos y monásticos del Oriente cristiano. La segunda narra exhaustivamente las celebraciones litúrgicas de Jerusalén, partiendo de la descripción de los actos culturales diarios y terminando con la organización completa del año litúrgico. Se trata de una fuente fundamental para el conocimiento del culto en la Jerusalén de finales del siglo IV.

Sabemos muy pocas cosas de la autora de la *Peregrinatio*.

Del contenido del *Itinerarium* podemos deducir algunos rasgos de la persona que lo redactó: su sexo, alguna referencia a su procedencia (en el otro confín del mundo: "*ut de extremis terris uenires ad haec loca*"-19.5-), a su posición socioeconómica y de su personalidad. Desde la aparición del manuscrito, aquella persona que se ha acercado a él ha planteado su hipótesis acerca de quién pudiera ser la autora, porque de lo que no hay ninguna duda es de que es una mujer. El mismo Gamurrini, en 1885, propone como autora a una tal Silvia de Aquitania, hermana del prefecto de Pretorio del emperador Teodosio I entre el 383 y el 395, Flavio Rufino² (Gamurrini, 1885:158-159). La única prueba que aduce es la intuición: "*Mi apparve come improvviso un raggio*" (Gamurrini, 1885:158). Köhler en 1884 hizo otra propuesta: Gala Placidia, la hija de

1 En concreto el primer y el último folio del segundo cuaderno. Para una discusión en profundidad sobre este punto, las vicisitudes del manuscrito y las principales ediciones y traducciones, cfr. Cruz (2003:105-123).

2 Tres años más tarde, le surgirán algunas dudas y las primeras precisiones. Silvia no es la hermana, sino la cuñada de Rufino y hay dudas de que fuera de Aquitania. Aunque, en efecto, esta Silvia, cuñada del prefecto, existió y viajó a Tierra Santa en el 396 junto a su hermana viuda -Rufino había sido asesinado el 27 de noviembre de 395 (Arce 1980:18-19).-y su sobrina. Durante cuatro años visitó Palestina y Egipto. Las fechas de su viaje, del 396 al 400 (Arce 1980:18-19 y Arias 2000:10, n.4), hace que sea imposible que fuera la autora de un texto datado, casi con toda seguridad, entre el 381 y el 384. De todas formas, la consulta de Gamurrini de la Historia Lausiaca de Palladio debió de ser bastante apresurada, ya que en él se habla de una tal Siluana, no Silvia (Cardini 1989:43).

Teodosio (Köhler, 1884:141-151), pero dado que nació en torno al 388 es muy poco probable que pudiera ser la autora de un viaje realizado antes de que ella naciera (Arce, 1980: 19).

En 1903, Ferotin publica un artículo en la *Revue des Questions historiques* con lo que hasta hoy es la hipótesis más probable de autora, al relacionar el manuscrito de Gamurrini con un escrito del monje de la segunda mitad del siglo VII, Valerio del Bierzo (Ferotin 1903:367-397). Este escrito, una carta cuyo título completo es *Epistola de Beatissimae Echeriae laude*³, era bien conocido desde el siglo XVIII, siendo incluido por Flórez en su monumental *España Sagrada*. Esta carta es un homenaje (“*lauda*”), a una santa mujer (“*beatissima*”), llamada Egeria que viajó desde un extremo del mundo al otro, animada por un celo religioso y por el afán de conocimiento. El recorrido de Tierra Santa que hace la carta y el *Itinerarium* coinciden casi punto por punto. Se han propuesto diferentes variantes a la grafía (Natalucci, 1999:44-45), del nombre de esta mujer: Egeria, Eucheria, Echeria, Etheria, Aetheria,..., que se deben, sobre todo, a las dificultades de lectura de los códices. Nosotros seguimos la forma más habitual, Egeria que, además de ser la más popular, es la que podemos confirmar en diferentes fuentes anteriores, contemporáneas y posteriores al *Itinerarium*.

En ese mismo año, Bouvy (1903:514-522; 1904:80-83) propone como autora a una tal Eucheria, hija del conde Eucherius, tío paterno de Teodosio y cónsul en 381. Bouvy no pone en duda la autoría dada por Ferotín, sino la identificación del personaje descrito por Valerio. Investigaciones posteriores, sobre esta Eucheria, han hecho que se abandonara esta hipótesis (Arce, 1980:19-20). Pues, a pesar todo el valor que tiene el texto de Valerio, del personaje de Egeria no proporciona muchos más datos.

El otro gran dato que podemos entresacar de la carta de Valerio es el punto de partida del viaje, y por tanto, la nacionalidad de la autora. Todo el debate se centra en el estudio de dos frases. Una del *Itinerarium* (19.5): “*ut de extremis porro terris venires ad haec loca*”. Y otra de la carta de Valerio (n. 4): “*extremo occidui maris Oceani litore exorta, Orienti facta est cognita*”. La carta no deja lugar a dudas, Egeria “parte de” o “nace”, según la traducción que se haga del verbo *exorta* (n.4), del extremo occidental del mar Occidental, lo que tradicionalmente se conoce como Galicia. La expresión *de extremis terris* tiene dos sentidos (Cardini 1989:43): una genérica, que, en boca de una persona de Oriente, podría hacer referencia a todo el Occidente; y otra más restringida, que

³ Es tradicional que la carta acompañe a las traducciones hechas del *Itinerarium*, bien como apéndice, bien como parte de la introducción. De ellas solo la obra de Arce (1980) y Janeras (1986) nos ofrecen la versión latina, acompañando a la traducción. La edición príncipe de esta carta se encuentra en los Anales del reino de Galicia II, publicada en 1736 por Francisco Xavier Manuel de la Huerta y Vega en Santiago de Compostela (pp. 379-381). No obstante, el valor de la publicada por Flórez reside en el hecho de haber hecho una completa revisión de los cuatro códices más conocidos hasta el momento: el de Carracedo, el de Toledo, otro códice de Toledo del s.XII y el de San Millán de la Cogolla (Arce 1980: 4-17).

reduce el Occidente a una región muy concreta: el área de la península Ibérica cercana al océano Atlántico.

Como es obvio a cada una de las identificaciones anteriores de una autora, se corresponde un origen o patria diferente. La gran competidora de Hispania es la Galia, habiendo hecho originaria a la autora del *Itinerarium* tanto de Aquitania (Gamurrini, 1887;Meister, 1909:363-368;Trillitzsch, 1971:104-111) o de la Galia Narbonense, al sur de la Galia, como de Normandía (Weber, 1989:437-456), al norte. Como en el caso de la identidad de la autora, nos decantamos por la hipótesis más popular (Arias, 2000:13-14), esto es, como gallega.

Viajar de un extremo del mundo a otro no debía de resultar ni fácil ni barato. A Egeria se la recibe con los brazos abiertos y en algunas ocasiones goza de escolta imperial, cuando la naturaleza de la ruta así lo aconseja. Las dificultades para organizar un viaje de este tipo (transportes, comidas, alojamientos,...) eran muchas y Egeria hace veladas alusiones a ellas, aunque sin aportar muchos datos, como si fuera algo normal. Y lo normal no es lo que se comunica en una carta. Todo ello nos revela a una dama de posición más que acomodada, con una cierta influencia política.

Pero quizá lo que nos fascina del *Itinerarium* es lo que no revela sobre la personalidad de su autora. Sabemos que viaja sola, que obispos y presbíteros se desviven por ayudarla y mostrarle los lugares que desea visitar, que no tiene problemas económicos y que tiene un gran conocimiento de la Biblia. Ahora, ¿quién era esta Egeria? ¿Una monja, una mujer consagrada a Dios, que formaba parte de una comunidad con la que se mantenía en contacto, a través de una correspondencia epistolar, de la que el texto del que hablamos era solo una muestra? O, ¿era, más bien, una dama piadosa y adinerada que viajaba animada por su devoción y por su afán de conocimientos? Y si es este el caso, ¿qué relación tiene con las mujeres a las que escribe?

Son muy pocos los datos que el manuscrito de Gamurrini nos aporta acerca de las destinatarias del libro de viajes. Solo unas cuantas menciones a lo largo del texto en forma de vocativo. En ellas Egeria se refiere a las destinatarias como *dominae uenerabiles sorores* (3.8, 20.5), *affectio uestra* (5.8, 7.3, 20.13, 24.1, 27.2), *dominae uenerabiles* (12,7), *dominae animae meae* (19,19), *domnae, lumen meum* (23,10, dos veces), y *dominae sorores* (46.1, 46.4). De todo ello, se deduce una relación muy estrecha sobre todo desde el punto de vista afectivo, que ha llevado a afirmar la pertenencia a una comunidad monástica de vírgenes. La carta de Valerio del Bierzo que la nombra como *santimonialis*, palabra que es al latín medieval, lo que hoy entendemos por monja (Arce, 1980:69).

Jerusalén, Sinaí, Etam, Tatnis, Dennaba, Jordán, Jericó, Ur, Antioquía, Capadocia, Constantinopla... son algunos de los topónimos que aparecen en la *Peregrinatio Egeriae*. Algunos son muy conocidos. Otros nos sonarán por motivos de lo más diverso. Etam

nos recuerda a una conocida marca de lencería femenina. Tatnis es la ciudad en la que Indiana Jones encuentra el Arca Perdida. Jerusalén, Sinaí o Jericó suelen aparecer en los telediarios con noticias de diferente carácter. Capadocia es un destino turístico bastante frecuente, aún hoy día entre quienes visitan Turquía. Y Constantinopla ha cambiado su nombre romano por el turco Estambul. Son nombres de lugar, topónimos que están presentes en nuestra realidad aún hoy día. Pero en época de Egeria no eran tan conocidos. Es más, algunos son conocidos por primera vez gracias a ella, como Clesma, Carneas, Mansocrenas, o Pithom (Milani, 1969:213-214). Pero todos ellos forman el eje articulador en torno al que Egeria construye su viaje y en último término, su relato.

Siguiendo la definición de De Felice (2007:164), deberíamos señalar que vamos a estudiar todos los topónimos del área comprendida desde Constantinopla hasta Alejandría, y desde el Mediterráneo hasta el Éufrates, en el arco temporal, de la segunda mitad del s. IV. Dado que nuestro objetivo es conocer en profundidad una obra del s. IV, hemos introducido una tercera variable en la definición clásica de De Felice: la circunscripción a una obra literaria concreta. Nuestro objetivo será pues estudiar los topónimos que utiliza Egeria para saber si son términos latinos, griegos, y hebreos, tomados de la Biblia,...

1. Repertorio toponímico

Como hemos visto, Egeria viaja por todo el Cercano Oriente. En ese viaje recorre una serie de lugares, algunos reales, como Jerusalén, otros míticos, como la Tierra de Gessén, que solo aparece en la Biblia. Los lugares que visita son el repertorio del que nos vamos a ocupar. Hemos identificado un total de 86 topónimos, que listamos a continuación, tal y como los menciona el texto latino.

Agri specula,
 Alexandriam,
 Anthiocia,
 Arabia
 Arabot, montem
 Asia
 Augustofratensis, prouinciae
 Ausitidem, regionem
 Basan
 Batanis
 Belsefon
 Bithiniam
 Calcedona
 Cappadociam
 Carneas
 cepos tu agiu Iohanni (hortus Sancti Iohannis)
 Chanaan, terram
 Charris (Charra)

Choreb
 Cilicia
 Clesma
 Constantinopolim
 Corico
 Corra
 Dennaba
 Edessam
 Edom
 Efesum
 Egyptum
 Enon
 Epaulum
 Esebon (Exebon)
 Eufraten
 Fadana
 Faran
 Feniciis, partes
 Fogor
 Galatiam
 Gerapolim (Ierapolim)
 Gesse, terra
 Helia
 Hero (Heroum ciuitas)
 Hisauria
 Hur
 Idumeae
 Iericho
 Ierusalima
 Iordanem
 Israhel
 Libiada
 Magdalum
 Mansocrenas
 Memoriae concupiscentiae
 Mesopotamiam
 Mesopotamiam Syriae
 Moab, terra
 Mortuum, mare
 Nabau, montem
 Nili
 Nisibin
 Opu Melquisedech
 Oton
 Palestinam
 Parthenicum, mare
 Pelusio
 Persida
 Pithona
 Ponpeiopolim
 Ramessen
 Rodanus
 Rubrum, mare

Safdra
Salem
Salim
Sedima
Segor
Seleucia Hisauriae
Sirie Celen
Socchoth
Sodomis
Syna
Tatnis
Taurum, mons
Tharso
Thebaida
Thesbe

En la mayoría de los casos se trata de nombres de regiones y/o provincias del Imperio Romano, ciudades o núcleos urbanos de diversa consideración, ríos, mares y en cuatro ocasiones, de lo que nosotras hemos denominado *locus Egeriae*. Estos *locus Egeriae* se definen por no entrar dentro de las categorías anteriormente citadas. Se trataría de *Agrispecula* (un campo baldío), *cepos tu agiu Iohanni / hortus Sancti Iohannis* (un huerto), *Enon* (una fuente o unas fuentes, el lugar donde bautizaba Juan), *Memoriae concupiscentiae* (conjunto de sepulcros en los alrededores del Monte Sinaí) y *Opu Melchisedech* (el lugar de Melquisedek, el sitio donde está la iglesia de Melquisedek).

Hemos procedido al análisis de cada topónimo, desde el punto de vista de la Etimología, la Lingüística, la Geografía y la Historia. Lamentablemente no hemos podido encontrar información lingüística y/o etimológica de todos los lugares mencionados en el viaje. Así, de los topónimos *Arabot*, *Canaá*, *Dennaba*, *Fadana*, *Israhel*, y *Thesbe* solo podemos presentar una información incompleta y poco precisa. Para la reconstrucción etimológica de cada topónimo, primero hemos consultado los estudios sobre el *Itinerarium* de los que disponíamos. Después hemos ampliado la búsqueda al Diccionario Enciclopédico de la Biblia y al *Onomasticon* de Perin. Después, y solo en aquellos casos donde las fuentes anteriores no hayan proporcionado ninguna información, hemos recurrido a las siguientes Enciclopedias: la *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* y la *Enciclopedia Universal Ilustrada*.

Todos los topónimos de este artículo los denominaremos tal y como aparecen en el *Itinerarium*, esto es según su forma latina y con la flexión nominal en la que aparecen por primera vez.

2. Clasificación y tipología de los topónimos

Para la clasificación de este repertorio topográfico, hemos seguido la tipología que propone De Felice (2007:169-173), estableciendo una distinción entre una clasificación

extralingüística, basada en las características y condiciones objetivas del lugar, y otra lingüística, basada en hacer una distinción lingüístico-formal de los topónimos.

Hemos ampliado este último grupo a una clasificación basada en la naturaleza del topónimo dentro de la lengua a la que pertenece, a partir del análisis que hace Gusmani (2007:87-114) de los fenómenos de Interferencia Lingüística.

A.-Análisis Extralingüístico: Hemos realizado cinco grupos, basándonos en los estudios de De Felice (2007:170-171), y un sexto, a partir de las condiciones particulares de nuestro repertorio:

Según la **geografía del lugar**, agrupando tanto los nombres relacionados con características morfológico-ambientales (geomórficas, geográficas y topográficas), como los relacionados con las condiciones biológicas (flora y fauna), o ambientales (utilidad). Es el grupo más numeroso. Dentro de este grupo encontramos los siguientes topónimos: *Agrispecula*, *Asiam*, *Augustofratensis*⁴ (provincia), *Basan*, *Carneas*, *Chanaan (Terram)*, *Choreb*, *Clesma*, *Edom*, *Egyptum*, *Enon*, *Eufraten / Eufrates*, *Fadana*, *Fenicis* ("partes Fenicis"), *Iordanem*, *Magdalum*, *Mansocrenas*, *Mesopotamiam*, *Mesopotamiam Syriae*, *Mortuum* (mar), *Nili*, *Oton*, *Pelusio*, *Persida*, *Rodanus*, *Rubrum* (mar), *Salim*, *Sedima*, *Segor*, *Sirie Celen*, *Socchoth*, *Tatnis*, y *Tauro/Taurum*.

Los derivados de **nombres étnicos**: *Arabia*, *Galatiam*, *Palestinam*, y *Thebaida*.

Derivados del **nombre del descubridor**, del soberano, o de grandes personajes (políticos, científicos, literatos,...): *Alexandriam* (por Alejandro Magno), *Anthiocia* (en honor del Antíoco, padre de Seleuco I Nicator), *Constantinopolim* (por el emperador Constantino), *Terra Gesse* (por el personaje bíblico, Gessé), *Helia* (por el emperador Adriano -*Aelius Hadrianus*-), *Israhel* (por el sobrenombre de Jacob), *Libiada* (por Livia, esposa de Augusto), *Terra Moab* (por el personaje mítico de Moab), *Opu Melchisedech* (por el personaje bíblico de Melquisedek), *Ponpeiopolim* (por *Cneus Pompeius Magnus*), *Ramessen* (por el faraón Ramsés II), *Seleucia Hisauriae* (por el rey Seleúco I Nicator).

Denominaciones **conmemorativas** de hechos militares o relativos a la Historia nacional. También se incluyen en este grupo los nombres relacionados con ideologías políticas o, a nivel local, hechos o situaciones particulares de un núcleo pequeño. Así encontramos: *Calcedona* (por el lugar de fundación), *Edessam* (por una ciudad homónima en Macedonia), y *Hero / Heroum ciuitas* (por Pithona, la ciudad de los héroes).

Agiotopónimos (nombres religiosos relacionados con una divinidad, o por la existencia de un lugar de culto): *Belsefon* (por *Baal Saphón*), *cepos tu agiu Iohanni / hortus Sancti Iohannis* (por San Juan Bautista), *Fogor* (lugar del culto a *Beth-BaalPe'or*), *Gerapolim /*

⁴ El topónimo Augustofratense podría incluirse en el grupo 3, por la denominación de Augusto, pero dado que este nombre no hace referencia a ningún emperador en particular, sino a que era provincia imperial, la hemos incluido en el grupo 1, por la referencia al río Éufrates.

Ierapolim (por la Ciudad Santa: *Hierápolis*), *Iericho* (por el dios Luna *yrj*), *Ierusalima* / *in Ierusalimam* (por el dios ugarítico *šlm*, entre otras etimologías), *Mons Nabau* (por el dios babilonio *Nabu*), *Parthenicum* (Mar) por la referencia a Isis la Virgen (del griego *Παρθενος*), *Pithona* (en egipcio *Pr-ítm*, “Casa de Atum”, demiurgo que será asimilado a Ra), *Syna* (por la divinidad lunar, *Sin*, entre otras etimologías), y *Tharso* (derivado del dios Tarku). Lamentablemente, tenemos un importante grupo de topónimos que no podemos incluir en ninguno de los grupos anteriores. Son los que hemos clasificado como “Desconocidos”. Entre estos están: *Mons Arabot*, *Regionem Ausitidem*, *Batanis*, *Bithiniam*, *Cappadociam*, *Charris / Charra*, *Cilicia*, *Corico*, *Corra*, *Dennaba*, *Efesum*, *Epauleum*. *Esebon / Exebon*,

Por el **origen del topónimo**. De Felice hace su clasificación en relación a una realidad geográfica objetiva (la toponimia de un país, una región, una provincia, una comarca, una ciudad,...). En cambio, en el *Itinerium* encontramos con dos realidades: una objetiva, que coincide con parte de los territorios que recorre Egeria, y otra totalmente subjetiva, inspirada en la llamada geografía bíblica. Así, podemos clasificar los topónimos de Egeria en topónimos bíblicos y topónimos relacionados con el mundo grecolatino.

Topónimos Bíblicos: Incluimos en este grupo todos aquellos que Egeria menciona como relacionados con hechos incluidos en los relatos bíblicos. Entre ellos estarían: *Agrispecula*, *Anthiocia*, *Arabia*, *Montem Arabot*, *Regionem Ausitidem*, *Basan*, *Batanis*, *Belsefon*, *Bithiniam*, *Cappadociam*, *Carneas*, *cepos tu agiu Iohanni / hortus Sancti Iohannis*, *Terram Chanaan*, *Charris / Charra*, *Choreb*, *Cilicia*, *Corra*, *Dennaba*, *Edom*, *Efesum*, *Egyptum*, *Enon*, *Epauleum*, *Esebon / Exebon*, *Eufraten / Eufrates*, *Fadana*, *Faran*, *Fenicis* (“partes Fenicis”), *Fogor*, *Galatiam*, *Gerapolim / Ierapolim*, *Terra Gesse*, *Hero / Heroum ciuitas*, *Hur*, *Idumeae*, *Iericho*, *Ierusalima*, *Iordanem*, *Israhel*, *Magdalum*, *Mesopotamiam*, *Terra Moab*, *Mare Mortuum*, *Montem Nabau*, *Nisibin*, *Opu Melchisedech*, *Oton*, *Palestinam*, *Pelusio*, *Persida*, *Pithona*, *Ramessen*, *Mare Rubrum*, *Safdra*, *Salem*, *Salim*, *Sedima*, *Segor*, *Socchoth*, *Sodomis*, *Syna*, *Tatnis*, *Tharso*, y *Thesbe*

Topónimos Grecolatinos: Son los que Egeria incluye para establecer el contacto entre la realidad del viaje que está realizando, esto es, la realidad que le circunda y la geografía bíblica que va siguiendo. En la mayoría de los casos se trata de las ciudades que pasa o ha pasado para ir de un lugar a otro (*Alexandriam*, *Calcedona*, *Clesma*, *Constantinopolim*, *Corico*, *Edessam*, *Helia*, *Libiada*, *Mansocrenas*, *Nili*, *Ponpeiopolim*, y *Seleucia Hisauriae*), o de la denominación de la realidad geopolítica romana (*Asiam*, *Prouincia Augustofratensis*, *Hisauria*, *Mesopotamiam Syriae*, *Mare Parthenicum*, *Rodanus*, *Sirie Celen*, *Montes Tauri*, y *Thebaida*).

B.-Análisis lingüístico: Dos clasificaciones posibles: una desde el punto de vista de los sufijos más habituales en la formación de topónimos y otra en base a una distinción formal, entre topónimos simples y compuestos.

Sufijos: Solo cuatro topónimos presentan un sufijo: *Prouincia Augustofratense*, con el sufijo *-ensis*; *Mare Parthenicum*, con *-enicum*; y *Persida* y *Thebaida*, con *-ida*. Todos ellos, sufijos que forman parte del elenco latino habitual para la formación de palabras.

Distinción formal:

Simples: Un solo elemento léxico (o ya onomástico) con o sin sufijo: *Alexandriam*, *Anthiocia*, *Arabia*, *Asiam*, *Basan*, *Batanis*, *Bithiniam*, *Calcedona*, *Cappadociam*, *Carneas*, *Charris / Charra*, *Choreb*, *Cilicia*, *Clesma*, *Corico*, *Corra*, *Dennaba*, *Edessam*, *Edom*, *Efesum*, *Egyptum*, *Enon*, *Epauleum*, *Esebon / Exebon*, *Eufraten / Eufrates*, *Fadana*, *Faran*, *Fenicis*, *Galatiam*, *Hisauria*, *Hur*, *Idumeae*, *Iericho*, *Iordanem*, *Israhel*, *Libiada*, *Magdalum*, *Nili*, *Nisibin*, *Oton*, *Palestinam*, *Pelusio*, *Persida*, *Ramessen*, *Rodanus*, *Safdra*, *Salem*, *Salim*, *Sedima*, *Segor*, *Socchoth*, *Sodomis*, *Syna*, *Tatnis*, *Tharso*, *Thebaida*, y

Compuestos: Formados por dos o más elementos, separados o juntos tanto a nivel hablado como en la grafía: *Agrispecula*, *Montem Arabot*, *Prouincia Augustofratensis*, *Regionem Ausitidem*, *cepos tu agiu Iohanni / hortus Sancti Iohannis*, *Terram Chanaan*, *Constantinopolim*, *Terra Gesse*, *Mansocrenas*, *Mesopotamiam*, *Mesopotamiam Syriae*, *Terra Moab*, *Mare Mortuum*, *Montem Nabau*, *Opu Melchisedech*, *Mare Parthenicum*, *Ponpeiopolim*, *Mare Rubrum*, *Seleucia Hisauriae*, *Sirie Celen*, y *Tauro*. Dentro de este grupo, De Felice advierte de la posibilidad de encontrar tres casos particulares:

Los compuestos históricos (aquellos que eran nombres compuestos en origen pero que por la evolución de la lengua han perdido ese matiz). Entre los de Egeria estarían: *Belsefon*, *Gerapolim / Ierapolim*, *Ierusalima*, y

Los que por la multiplicidad de elementos en el nombre, se abrevian o simplifican: *Fogor*, *Helia*, y *Hero*.

Los tautológicos, es decir, los que presentan un mismo topónimo expresado de distintas maneras. De estos, no encontramos ningún caso dentro de nuestro repertorio.

Dado que, en general, podemos afirmar que los préstamos, aunque se presenten en gran cantidad, no implican que se produzcan modificaciones significativas en la estructura de la lengua receptora, ya que inciden casi exclusivamente en el léxico, y dado que, además, en nuestro caso se trata de un sector muy determinado del léxico del latín de Egeria, esto es, del repertorio toponímico, las generalizaciones que hagamos deberán ser completadas con un estudio exhaustivo de la lengua egeriana. Así pues, y establecida esta premisa, podemos afirmar que en el *Itinerarium* encontramos ante un *cultural borrowing*, dada la abundancia de préstamos que hemos percibido. Aunque intuimos (sabemos), que la realidad en la que se mueve nuestra peregrina está más cerca de un *intimate borrowing*, donde el uso del griego desde hace ya varios siglos habrá influido en la forma de hablar y escribir de las gentes del siglo IV. Es más, casi estamos seguras de poder afirmar que nos encontramos ante un fenómeno de disgloria,

donde el griego, como hemos podido comprobar anteriormente, sería la lengua de comunicación, por excelencia, en ambientes extranjeros (Gusmani, 2007: 109-110). Todo ello sobre un importante sustrato de lenguas anteriores, que en este caso serían el hebreo y el egipcio.

3. Conclusiones

No somos las primeras en acercarnos al estudio de la Toponimia. La Toponimia, según la definición del profesor De Felice es il settore delle scienze onomastiche che studia il nomi di luogo (toponimi, dal greco τόπος "lugar" e ὄνομα o ὄνυμα "nome") (De Felice, 2007:164)⁵.

En los nombres de lugar encontramos un resumen, un reflejo (Rohlf, 1985:25-55 y Terrado, 1999:24-26), de la historia de un municipio, de una provincia, de una región. Su objetivo es el estudio de los nombres de lugar, desde el punto de vista de la Lingüística (Terrado, 1999:16-26 y De Felice, 2007:164). Así hasta aquí tenemos dos hechos objetivos – la existencia de nombres de lugar, topónimos, que sirven para identificar un espacio geográfico y la utilización que desde diversas parcelas del saber se hace de estos topónimos – y, junto a ellos, un principio sobre el que se asienta dicha utilización: el topónimo se entiende como la suma de un significante y un significado, siendo este último el que realmente tiene valor para las ciencias extralingüísticas. Ocurre sin embargo que en la mayor parte de las ocasiones todo ese cúmulo de información se nos presenta no directamente, sino cifrado, en clave, sólo si se interpreta adecuadamente esa clave, es posible acceder a la información que se esconde tras el nombre. En efecto, lo que a primera vista encontramos en los topónimos es únicamente una secuencia fónica que sirve para identificar un espacio geográfico dado. Se trata entonces de un elemento lingüístico y, en cuanto tal, ha de ser analizado desde presupuestos estrictamente lingüísticos si queremos extraer de manera fiable la información que dicho elemento encierra (Morala, 1986:50).

Estos topónimos se refieren tanto a los nombres relacionados con los elementos geográficos naturales (continentes, islas, penínsulas, montañas y otros efectos del relieve, llanuras, y formas relacionadas con el terreno, océanos, mares, golfos, bahías, estrechos, lagos, ríos, y toda masa de agua,...) y/o los relacionados con estructuras y elementos creados por el ser humano (estados y regiones históricas, ciudades, países, cualquier núcleo habitado sin importar su tamaño, grandes vías de comunicación, calles, plazas, cualquier elemento urbano, puentes, viaductos, túneles, canales, embalses y pantanos artificiales, pozos, cisternas, puertos y muelles, construcciones agrícola-pastoriles, artesanales o industriales,...) (De Felice, 2007:164).

⁵ «...la parte de la ciencia Onomástica que estudia los nombres de lugar (los topónimos del griego τόπος "lugar" y ὄνομα o ὄνυμα "nombre").»

A través del estudio de estos topónimos se pretende, en el plano diacrónico, la reconstrucción del origen del étimo como resultado de la interacción de quienes han vivido en la zona y el signo (léxical o ya onomástico), en que lo manifiestan y sus cambios y transformaciones, e incluso de la sustitución del mismo, a lo largo del tiempo. En el plano sincrónico, se pretende estudiar su difusión en un área determinada en el tiempo y el espacio, y su frecuencia absoluta y relativa. Los métodos para realizar estos estudios son múltiples, aunque hemos de resaltar las dos formas más básicas de acercamiento al estudio toponímico: el método histórico-filológico y el tipológico (De Felice 2007:164-165). Nosotros emplearemos ambos métodos, pero dentro de la tipología nos orientaremos en dos direcciones distintas: por un lado, un análisis formal, por otro, un análisis estructural, a partir de la lengua primaria de Egeria.

Las características fundamentales de la Toponimia (De Felice 2007:165-167), y que en la *Peregrinatio* vemos perfectamente reflejadas, son:

Una ingente cantidad de topónimos. Cuestión fácil de imaginar si tenemos en cuenta el tamaño del globo terráqueo y la cantidad de lugares que podemos apreciar, o el viaje que se ha de emprender. Egeria cruzó y visitó todo el mundo conocido, desde la zona de *Gallaecia*, la Galia o Normandía hasta el Oriente Próximo.

Su conservación a lo largo del tiempo y de los cambios étnicos o culturales, mutando en muchas ocasiones y por los avatares de la evolución de la lengua, pero sin perder de vista el étimo. Entre el *Iericho* de Egeria y nuestro *Jericó* hay más de mil seiscientos años, pero la raíz no ha cambiado.

La existencia de uno o más topónimos para un mismo lugar (De Felice 2007:166-167). Este fenómeno se produce por tres razones fundamentales: la existencia de áreas de poliglosia o polilingüismo, la convivencia entre el nombre dialectal y el oficial, y que se den nombres distintos al mismo lugar en las zonas costeras (uno dado por las gentes de tierra y otros por las del mar). En el *Itinerarium* es una característica que encontramos con relativa frecuencia: *Basan* o *Safdra*, *Carneas* o *Dennaba*, *Charris* o *Charra*, *Esebon* o *Exebon*, *Selim* o *Sedima*, *Pithom* o *Heroópolis*,...

El primer resultado de un estudio toponímico es la creación de un repertorio (De Felice 2007:167-169), esto es, el conjunto de los topónimos existentes en un momento cronológico concreto en un área determinada. Este área puede ser determinada por razones históricas, político-administrativas, lingüísticas y culturales y/o étnicas. En nuestro caso concreto, y forzando un poco la definición que da De Felice (2007:167), el repertorio toponímico objeto de estudio lo forman el conjunto de topónimos que utiliza Egeria en la primera parte de su *Itinerarium*, donde narra sus viajes. En la llamada segunda parte, Egeria se centrará en describirnos la liturgia de Jerusalén. Su análisis,

desde el punto de vista diatópico, se saldría de lo planteado en este estudio, pero lo abordaremos en el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alturo, J., "Deux nouveaux fragments de l'*Itinerarium Egeriae*" du IXe-X siècle", *Revue Bénédictine*, 115 (2005), pp. 241-250.
- Arce, A., *Itinerario de Egeria 381-384*, Madrid, BAC, 1980 (1996²; 2010³).
- Arias Abellán, C., *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente Cristiano. Egeria y el Pseudo-Antonino de Piacenza*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 2000.
- Bertini, F.; Cardini, F.; Fumagalli Beonio Brocchieri, M. T.; Leonardi, C., *Medioevo al femminile*, Roma – Bari, 1989.
- Bruyne, D. de, "Nouveaux fragments de l'*Itinerarium Eucheriae*", *Revue Benedictine*, 26 (1909), pp. 481-484.
- Cardini, F., "Egeria la pellegrina», en Bertini-Cardini-Fumagalli-Beonio Brocchieri-Leonardi (1989: 3-38).
- Cruz Herranz, L. M. De La, "O manuscrito do *Itinerarium Egeriae*", en *Novoa* (2003: 105-123).
- De Felice, E., "Onomástica", en *Lazzeroni* (2007: 147-179).
- Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Ed. Herder, 1993.
- Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1949.
- Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- Gusmani, R. (2007): "Interlinguística", en *Lazzeroni* (2007: 86-114).
- Janeras, S., *Egèria. Diari d'un pelegrinatge a Terra Santa*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2010.
- , *Égeria. Peregrinatge*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1986.
- Lazzeroni, R. (ed.), *Linguistica storica*, Roma, Carocci Editore, 2007.
- Milani, C., "I grecismi nell'*Itinerarium Egeriae*", *Aevum*, 43 (1969), pp. 200-234.
- Morala Rodríguez, J.R., "El nombre propio ¿Objeto de estudio interdisciplinar?", *Contextos*, IV/8 (1986), pp. 49-61.
- Natalucci, N., *Pellegrinaggio in Terra Santa (Itinerarium Egeriae)*, Florencia, Biblioteca Patristica, 17, 1991
- Novoa, F. (dir.), *De Fisterra a Xerusalén. Exeria e os primeiros peregrinos cristiáns*, Santiago de Compostela, Museo das Peregrinacións, 2003.
- Perin, J. et alii, *Lexicon totius latinitatis*, Bologna: Forni, Tomos Onomasticon A-K y Onomastikon J-Z, 1965.
- Rohlf, G., *Antroponimia e Toponomastica nelle lingue neolatine. Aspetti e Problemi*, Tubinga, 1985.

Swanson, D. C., "A Formal Analysis of Egeria's (Silvia's) Vocabulary", *Glotta*, 44 (1966/67), pp. 177-254.

Terrado Pablo, J., *Metodología de la investigación en Toponimia, Lérida (Pintor Morena y Galicia, 4)*: J. Terrado, Zaragoza, 1999.

MUJER Y MERCADO LABORAL EN MARRUECOS Y ESPAÑA; ALGUNAS ESTADÍSTICAS PARA LA REFLEXIÓN

WOMAN AND LABOR MARKET IN MOROCCO AND SPAIN; SOME STATISTICS
FOR REFLECTING

Olga Torres Díaz
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

Las adhesiones a los tratados internacionales relativos al principio de equidad no se han traducido en una efectiva paridad en el mercado laboral de Marruecos y España. Las estadísticas oficiales de 2012 muestran que la brecha laboral, con diferentes perfiles en cada país, entre hombres y mujeres continúa siendo una realidad pese a que las Constituciones de ambos Estados consagran la igualdad de género.

PALABRAS CLAVES:

Género, mercado laboral, igualdad legal, desigualdad real.

ABSTRACT:

Adherence to international treaties on the principle of equity did not result in effective equality in the labour market of Morocco and Spain. Official statistics 2012 show that the employment gap, with different characteristics in each country, between men and women remains a reality despite the Constitutions of both States establish gender equality.

KEY WORD:

Gender, labour market, legal equality, real inequality.

Antes de proceder al análisis objeto de esta reflexión sería quizás conveniente una breve recapitulación sobre los esfuerzos que en el marco internacional – fundamentalmente auspiciados por la Organización de Naciones Unidas y, en seguimiento de los compromisos adoptados, por los diferentes Estados que los han asumido– se han venido realizando para la consecución de una igualdad plena y real en el acceso de la mujer al mercado laboral.

Este acceso igualitario y sin discriminación de género sigue siendo, en el caso concreto que vamos a examinar, una asignatura pendiente en la vida cotidiana marroquí y española pese a que las legislaciones de ambos países garanticen lo contrario. Por otra parte, y como se verá a través de los informes oficiales^[1] nacionales de 2012, las cifras de ambos países ofrecen algunas similitudes y paradojas a pesar de su pertenencia a diferentes ámbitos geográficos, sociales y económicos.

1. Antecedentes y marco previo

1.1. *Cedaw*

En 1979, en el marco de la “Convención para la Eliminación de cualquier forma de Discriminación contra las Mujeres” (conocida como CEDAW, en sus siglas en inglés), la Asamblea General de las Naciones Unidas adoptó la que se considera la primera declaración internacional de derechos de las mujeres (ONU, 1980), que entró en vigor el 3 de septiembre de 1981. España suscribió la declaración inicial en 1980 y la ratificó en 1984, mientras que Marruecos no la ratificó hasta 1993.

Compuesta de un preámbulo y 30 artículos, esta Convención establece una agenda para que los Estados firmantes implementen las medidas necesarias para erradicar dicha discriminación, que se define como:

... cualquier distinción, exclusión o restricción basada en el género que tenga por objeto o por resultado menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio por la mujer, independientemente de su estado civil, sobre la base de la igualdad del hombre y la mujer, de los derechos humanos y las libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural y civil o en cualquier otra.

Con la firma de la Convención, los Estados se comprometen a establecer las modificaciones legislativas y administrativas que proporcionen las bases para la consecución de una igualdad efectiva entre hombres y mujeres, asegurando el acceso igualitario a la vida política y pública, la sanidad, la educación y el empleo. Entre las medidas fundamentales que deben adoptar figuran:

la incorporación del principio de igualdad entre hombres y mujeres en su sistema legal, aboliendo cualquier ley discriminatoria y adoptando las adecuadas que garanticen dicho principio.

el establecimiento de tribunales específicos e instituciones públicas que aseguren una efectiva protección de las mujeres contra la discriminación

la eliminación de cualquier acto discriminatorio por parte de particulares, empresas u organizaciones.

Los 188 Estados que han ratificado la Convención vienen legalmente obligados a poner estas medidas en práctica y a elaborar y presentar informes nacionales sobre ellas al menos una vez cada cuatro años. El documento no ha sido suscrito por Somalia, Sudán del Norte, Sudán del Sur, Irán o el Estado Vaticano y nunca ha sido ratificado tampoco por los Estados Unidos debido a la rotunda negativa del sector más conservador del Senado, que lo ha bloqueado en diversas ocasiones y bajo el mandato de distintos presidentes norteamericanos.

1.2. Conferencia de Pekín

En 1995, y en el marco de la cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer, 189 Estados adoptaron la Declaración y Plataforma de Acción de Pekín, que establecía un conjunto de objetivos estratégicos, encaminados a la eliminación de los obstáculos a la participación de la mujer en todas las esferas de la vida pública y privada, que debían ser alcanzados en el año 2000. La Declaración identificaba 12 áreas de especial preocupación y entre ellas: la pobreza, el acceso a la educación, la salud, la violencia de género o la desigualdad en la participación en las estructuras políticas y económicas y en el proceso de producción.

En 2000, durante la 23ª sesión especial de la Asamblea General de Naciones Unidas, bajo el título "Mujer 2000: Igualdad entre los géneros, desarrollo y paz en el siglo XXI", se llevó a cabo una revisión de los procesos puestos en marcha y de los avances realizados, a la vez que se identificaban los obstáculos aún vigentes y se adoptaban nuevas iniciativas basadas en la experiencia acumulada (plasmadas en la resolución A/RES/S-23/3 (ONU, 2000b), "Nuevas Medidas e Iniciativas para la Aplicación de la Declaración y Plataforma de Acción de Pekín"). Entre las conclusiones alcanzadas, en lo relativo a la participación de la mujer en la vida económica, los puntos críticos aún por desarrollar, o mejorar, eran los siguientes:

la importancia de la perspectiva de género en el desarrollo de políticas macroeconómicas
la aún mayoritaria participación laboral de la mujer en el área rural (en explotaciones familiares de subsistencia) y la economía informal.

la discriminación laboral por motivos de género a igual capacitación y experiencia.
la igualdad salarial entre hombres y mujeres a igual trabajo.

los obstáculos al desarrollo profesional a causa de la maternidad o la conciliación familiar.

la ausencia de políticas sociales y educativas encaminadas al efectivo reparto de las tareas no remuneradas en el seno de la familia.

Los Estados firmantes de la Declaración se comprometieron nuevamente a garantizar en sus respectivos países el desarrollo de unas sociedades "en las que hombres y mujeres trabajen juntos en favor de un mundo en el que cada individuo pueda disfrutar de igualdad, progreso y paz en el siglo XXI" (ONU, 2000a: 2).

1.3. Declaración DEL MILENIO

El 13 de septiembre de 2000, y de nuevo por la Asamblea General de Naciones Unidas, se aprobaba la resolución A/RES/55/2 (ONU, 2000c), en la que los Jefes de Estado y Gobierno reconocían –en el primer apartado de la declaración– que "además de las responsabilidades que todos tenemos respecto de nuestras sociedades, nos incumbe la responsabilidad colectiva de respetar y defender los principios de la dignidad humana, la igualdad y la equidad en el plano mundial". En el apartado sexto, que determina los valores esenciales en el siglo XXI, la igualdad figura en segundo lugar tras la libertad y establece que "no debe negarse a ninguna persona ni a ninguna nación la posibilidad de beneficiarse del desarrollo. Debe garantizarse la igualdad de derechos y oportunidades de hombres y mujeres".

La lista completa de los Objetivos de Desarrollo del Milenio, que se definieron a raíz de la Declaración, incluía ocho metas de desarrollo humano a lograr en el año 2015, siendo la tercera de ellas el promover la igualdad entre los géneros y la autonomía de la mujer. En el último informe mundial publicado en 2013, con los datos expresados por países y objetivos, se constataba aún que "en todas las regiones en desarrollo las mujeres tienden a tener trabajos menos seguros que los hombres y con menos prestaciones sociales" (ONU, 2013). También se ponía de relieve el avance experimentado por las mujeres en empleos remunerados no agrícolas –que ascendía hasta el 40% en la media mundial pero que, en el caso de Asia y África septentrional no llegaba al 20%–, aunque destacando que fundamentalmente se agrupaban en el sector público y no en el privado.

El examen de los siguientes datos, con soporte en las estadísticas oficiales marroquíes y españolas, nos ofrece quizás el panorama real de la incorporación de la mujer al trabajo y sus particularidades, más allá de la adhesión a declaraciones y convenciones internacionales.

2. Marruecos

El informe marroquí recoge en su introducción (Royaume du Maroc, 2013: 3) que la utilización racional del capital humano es la base del desarrollo económico y social de cualquier país y que, por lo tanto, la contribución de la mujer –que supone en casi todos los países la mitad de ese capital humano– es crucial. Y reconoce también que aunque “en los últimos años, la mujer marroquí se ha beneficiado de diversas reformas institucionales... en el plano cuantitativo su presencia en el mercado de trabajo apenas se ha beneficiado de esa evolución... sino que, incluso, ha retrocedido”.

En el siguiente cuadro puede verse la distribución global entre hombres y mujeres según el tipo de actividad. En él se observa que las mujeres ocupadas suponen solo el 22,3% de la población ocupada marroquí (en 2000 era del 28,1% según la misma fuente) –con una mayor presencia en el medio rural, que es 21 puntos superior al urbano– y que la mayoría sigue dedicada a las tareas del hogar. El paro castiga menos a las mujeres también, pero las razones para ello, que se examinarán más adelante, no son las más esperanzadoras.

En 2012 había en Marruecos 12,3 millones de mujeres en edad de trabajar, con el siguiente detalle: el 60,3% en áreas urbanas, el 52,6% analfabetas (71,8% en el medio rural y 39,9 en el urbano), el 67,4% menores de 45 años y mayoritariamente casadas. Estos datos aportan un perfil medio que nos conduce a una mujer joven, urbana, casada y sin instrucción.

Esa falta de instrucción no es sin embargo determinante a la hora de incorporarse a la actividad laboral; en el campo, casi el 93% de las mujeres ocupadas carecen de estudios, o solo poseen los básicos, y su tasa de ocupación es superior a la de los hombres. Las mujeres urbanas presentan sin embargo tasas de ocupación inferiores a los hombres salvo en el caso de las tituladas superiores, según el siguiente cuadro.

En cuanto a la actividad desarrollada que se observa en la siguiente tabla, en el medio rural, donde la mayoría de las mujeres trabajan como obreras no cualificadas y en explotaciones agrarias –casi el 74% de ellas sin remuneración y en concepto de “ayuda familiar”–, el nivel de instrucción no resulta un impedimento para acceder al trabajo, pero sus condiciones laborales y sociales son evidentemente muy precarias. En la ciudad, por el contrario, 8 de cada 10 mujeres son asalariadas y hay una importante presencia femenina en el sector público y los servicios.

Sin embargo, que sean asalariadas no significa que tengan un contrato formal de trabajo ni afiliación a un sistema de protección médica; el 49,9% de las mujeres urbanas no tiene contrato y el porcentaje se eleva al 86% en el medio rural.

Pero si se examinan también las cifras de paro, y no solo la población activa y la ocupada, en función del nivel educativo se encuentran también algunos datos que convendría analizar. Las tablas de ocupación según el nivel de estudios reflejan que el 13,7% de las mujeres trabajadoras tienen estudios superiores y que ese porcentaje baja al 10,4% en los hombres (35,3% y 17,1% respectivamente en el medio urbano). La estructura del paro resulta, por su parte, mucho más desalentadora para las mujeres con estudios superiores, más castigadas por la falta de trabajo que las de estudios inferiores y que los hombres de titulación superior también. Las mujeres de mayor formación alcanzan casi un 47% de tasa de desempleo, casi triplicando la de los hombres con igual formación y superando ampliamente la de las mujeres menos formadas.

3. España

El informe español reseña en primer lugar que, pese a la actual crisis económica, el proceso de incorporación de la mujer al trabajo ha continuado aunque a un ritmo menor que en los últimos años. Las mujeres suponen en España el 46% de la población activa (10,5 millones sobre un total de 22,9) y la ocupada (7,7 millones); muy cerca por lo tanto de una paridad completa en el acceso al mercado laboral. Su presencia es mayoritaria en el sector servicios –donde supone el 54% del total y donde trabaja el 88% de las mujeres con empleo–, seguido de la agricultura (27,3%) y la industria (25,4%), con cifras muy igualadas. El paro presenta datos muy similares entre ambos sexos: las mujeres tienen una tasa del 26,7% y componen el 46,8% de los parados.

La distribución por tipos de actividad que refleja el siguiente cuadro confirma la imagen de una mujer fundamentalmente asalariada, en el sector público y privado, pero con una importante presencia aún en la ayuda familiar y escasa actividad empresarial. Esta composición no ha variado significativamente en los últimos años, pero sí que ha venido descendiendo la ocupación en todas las situaciones profesionales, excepto sector público y otras, desde el año 2007 (Gobierno de España, 2013: 22).

En el cuadro siguiente puede observarse que, por nivel de estudios, la mayor ocupación se da entre las mujeres con formación profesional de grado medio (casi un 75% del total de ocupados), que ha experimentado un crecimiento enorme en solo un año. Los titulados superiores, hombres y mujeres, se insertan en el mercado laboral en la misma medida y la cifra se mantiene estable.

Pero, cuando se examinan también los datos del desempleo en la tabla siguiente, encontramos que son también las mujeres de mayor preparación las más afectadas por el paro. Las mujeres con estudios superiores son casi el 56% del total de parados de ese grupo y el porcentaje asciende al 60,4% en el caso de las que poseen un doctorado. Ambas cifras son las más altas en la distribución del paro en el país y ambas están

concentradas en el colectivo de mujeres, lo cual no deja de ser un dato llamativo y, aparentemente, incongruente.

4. A modo de conclusión

Tras este breve acercamiento a la participación de la mujer en los mercados laborales de los dos países, convendría quizás reflexionar sobre las realidades educativas, sociales y económicas que ponen de manifiesto y que, habitualmente, quedan solapadas por la estadística y los porcentajes.

El retrato de la participación femenina en la economía marroquí –un 24% de la fuerza laboral del país y lejos por tanto de una efectiva paridad– que ofrecen los datos nos acerca a una mujer que trabaja mayoritariamente en el campo, en el marco de la ayuda familiar y que no posee estudios o solo los básicos. Las diferencias entre el medio rural y el urbano, muy relevantes aún en Marruecos en otros aspectos también, se hacen evidentes si se examinan los detalles.

Las marroquíes tienen más probabilidades de trabajar, y son menos castigadas por el paro, si están en el campo, pues doblan la ocupación de las mujeres urbanas. Sin embargo, el 80% de las asalariadas –que no significa para todas el disfrutar de contrato o beneficios sociales– se concentra en las ciudades y superan incluso a los hombres. En las ciudades están también más representadas, lógicamente, las de estudios superiores y es precisamente este colectivo de mujeres universitarias el que presenta la mayor cifra de paro: el 47%, frente al 34% de las que tienen estudios medios y el 19% de las que no tienen ninguno. La tasa de desempleo global en Marruecos (8,7%), sin embargo, no diferencia entre sexos y la femenina supera a la masculina solo en un punto y medio.

Los datos españoles nos retratan una mujer trabajadora mayoritariamente asalariada en el sector servicios (privado y público), donde tiene empleo el 88% del total, y con un nivel de estudios medios. Las mujeres solo son el 33% de los empresarios y aún suponen el 55% en las ayudas familiares. Las diferencias entre el campo y la ciudad no son tan acusadas como en Marruecos y las estadísticas no suelen ahondar en esa cuestión.

Las mujeres españolas están muy cerca de la efectiva paridad en el mercado laboral, pues alcanzan el 46% del total de ocupados, y también en el castigo del desempleo ya que superan la cifra de paro masculina en un solo punto; con la particularidad de que en España el paro se mantiene alrededor de un escandaloso 26% desde hace ya tiempo. Y ese paro, en el caso de la mujer, es doblemente escandaloso para las de mayor formación: entre los desempleados con estudios superiores las mujeres componen el 56% del total y entre los que poseen un doctorado se eleva hasta el 60%.

Pese a la muy diferente situación social, económica y educativa que viven ambos países, hay un dato sorprendentemente coincidente: las mayores tasas de desempleo en Marruecos y España se concentran en las mujeres de mayor educación y, en consecuencia, con mejores herramientas para contribuir al progreso de las sociedades en las que viven.

El hecho de que un sistema económico y social, el jurídico ya se ha visto que pretende erradicarlo, se permita un despilfarro de su capital humano de estas características debería conducir a un análisis profundo de las disfunciones que lo producen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Banco Mundial. Internet 1 octubre 2014. <http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SL.TLF.CACT.FE.ZS>
- Gobierno de España, Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Secretaría de Estado de Empleo (2013). “La situación de las mujeres en el mercado de trabajo 2012”. Internet 1 octubre 2014. http://www.empleo.gob.es/es/sec_trabajo/debes_saber/Pdf/SituacionMujeresMTrabajo2012.pdf
- Gobierno de España, Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Secretaría de Estado de Empleo. “La situación de las Mujeres en el Mercado de Trabajo 2012”. Marzo 2013
- Haut Commissariat au Plan (HCP). Internet 1 octubre 2014. <http://www.hcp.ma>
- Instituto Nacional de Estadística (INE). Página web: <http://www.ine.es>
- ONU (1980). “CEDAW”. Internet 1 octubre 2014. <http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/text/sconvention.htm>
- ONU (2000a). “A/RES/S-23-2”. Internet 1 octubre 2014. <http://www.cinu.org.mx/biblioteca/documentos/dh/decpolitbeijing%2B5en.pdf>
- ONU (2000b). “A/RES/S-23-3”. Internet 1 octubre 2014. <http://www.cinu.org.mx/biblioteca/documentos/dh/nuemedbeij.pdf>
- ONU (2000c). “A/RES/55/2”. Internet 1 octubre 2014. <http://www.un.org/spanish/milenio/ares552.pdf>
- ONU (2013). “Objetivos de Desarrollo del Milenio. Informe de 2013”. Internet 1 octubre 2014. <http://unstats.un.org/unsd/mdg/Resources/Static/Products/Progress2013/Spanish2013.pdf>
- Royaume du Maroc, Haut Commissariat au Plan (2013). “Femmes Marocaines et Marché du Travail”. Internet 1 octubre 2014. http://www.hcp.ma/Femmes-Marocaines-et-Marche-du-Travail-Characteristiques-et-Evolution_a1367.html
- Royaume du Maroc, Haut Commissariat au Plan. “Femmes Marocaines et Marché du Travail: Caractéristiques et Evolution”. Décembre 2013.

AUX ANTIPODES DE LA LITTÉRATURE ANTIPUTTANESCA VÉNITIENNE : LES STANZE IN LODE DELLE PIÙ FAMOSE CORTIGIANE DI VENEGIA DE MARCO BANDARINI

TO THE ANTIPODES OF THE VENECIAN ANTIPUTTANESCA LITERATURE:
THE STANZE IN LODE DELLE PIÙ FAMOSE CORTIGIANE DI VENEGIA BY
MARCO BANDARINI

Fabien Coletti

Université Toulouse II – Le Mirail / Università degli Studi di Padova

RESUME :

Cet article est l'édition critique des Stanze in lode delle più famose cortigiane di Venegia par Marco Bandirini, publiés à Venise à 1540, dont l'exemplaire est part de la collection de la British Library. Comme ses oeuvres montrent, l'auteur, partisan d'Ariosto, est plus intéressant pour comprendre les modes littéraires du temps que par son valeur poétique. En suivant le genre de las Stanze in lode di nobildonne, il loue ainsi les courtisanes plus célèbres de Venise comme modèles de vertu et honnêteté, loin des canon de la poésie pornographique par Pietro Aretino ou Lorenzo Venier.

MOTS CLES :

Poésie de la Renaissance; prostitution à l'Époque Moderne; Venise; Marco Bandarini.

ABSTRACT:

This article is the critical edition of Marco Bandarini's Stanze in lode delle più famose cortigiane di Venezia, published in Venice in the 1540's, whose only copy is now part of the British Library's collections. As Bandarini's works show, the author, a minor follower of Ariosto, is more interesting to understand the literary trends of the time than for his poetic value. Following the genre of stanze in lode di nobildonne, he praises some of Venice's most reknown courtesans as classical models of virtue and honesty, far from the standard of venetian pornographic poetry set by Pietro Aretino and Lorenzo Venier.

KEY WORDS:

Renaissance poetry; early modern prostitution; Venice; Marco Bandarini.

La première moitié du XVI^e siècle voit à Venise le développement d'une littérature fortement misogyne qui prend pour cible les prostituées et les courtisanes, dont le nombre et l'importance sociale connaissent alors une forte croissance. Ces textes cultivent l'ambiguïté d'une visée explicitement moralisatrice – détourner les jeunes nobles de femmes qui sont un péril pour leurs finances et leur santé – alliée à un goût pour la description complaisante des vices moraux et des tares physiques des prostituées : scènes d'orgies, accouplements compulsifs et violents, escroquerie comme art de vivre, déchéance corporelle causée par la maladie, telles sont quelques-unes des constantes du genre, depuis le *Trentuno della Zaffetta* de Lorenzo Venier jusqu'aux rimes manuscrites de son fils Maffio (né en 1550), en passant par la *La Tariffa delle Puttane di Venegia* ou *I sette dolori del mal francese*, sans oublier bien sûr le *Dialogo* et le *Ragionamento* de l'Arétin¹.

La British Library conserve toutefois l'exemplaire unique d'un volume court et singulier ; composé par un auteur mineur, Marco Bandarini, il tisse les louanges des courtisanes les plus connues de son temps, qui sont chantées comme des parangons de vertu et de beauté. Sans date ni lieu d'édition, cet *In 8°* est intitulé STANZE DEL POETA IN / lode delle piu famose cortegiane di / Venegia alla larghissima et / nobilissima signora Lu= / cretia ruberta / MARCO BANDARIN / per sempre servitore. Il s'insère comme un *unicum* dans le genre des louanges de femmes, en général exclusivement dédié aux nobles d'une ville, dont le modèle pour le XVI^e siècle est constitué par les *Laude delle Donne Bolognese* de Tolomei (Tolomei, 1514). Globalement homogène, le volume égrenne huitain après huitain des images d'un pétrarquisme des plus convenus, des compliments si répétitifs et hyperboliques qu'ils en deviennent même parfois contradictoires. Les questions soulevées par l'existence de ces quelques feuillets n'intéressent donc peut-être pas tant l'histoire de la poésie du XVI^e siècle vénitien – elle aurait beaucoup à y perdre – que l'étude du florissant marché de la littérature dédiée aux prostituées, dont cette œuvre, très éloignée de la cruauté d'un Lorenzo Venier ou du virtuosisme de l'Arétin, constitue pour Venise une facette inédite. Il sera à ce sujet éclairant d'effectuer un détour par l'œuvre de Bandarini, qui dessine le portrait d'un auteur plus en quête de succès commercial que de sommets apolliniens.

1. Marco Bandarini, imitateur et plagiaire

Marco Bandarini, dont on sait seulement qu'il est natif de Piove di Sacco², est avant tout un auteur de romans de chevalerie, inachevés – à la manière de ceux de

1 Pour une présentation synthétique de cette littérature, cf. Padoan 1990 : 63-72. Pour sa signification politique et sociale, cf. Pucci 2010. Les textes évoqués ici sont lisibles dans : Venier 1531 ; Venier 1993 ; Venier 2001 ; Barzaghi 1980 ; Calmo 1888 ; Aretino 1984.

2 C'est la seule donnée biographique que les catalogues se transmettent de siècle en siècle ; cf. par exemple Fontanini 1804 : 133.

l'Arétin –, et publiés à Venise entre 1535 et 1551 : *Li dui primi canti di Mandricardo innamorato* (Bandarini, 1535); *Gli dui primi canti di Marphisa innamorata di Marco Bandarini* (Bandarini, 1550 ; Paluani 1899), qui est en réalité une réédition, avec peu de variantes, du *Mandricardo*³ ; *Amorosa vendetta d'Angelica* (Bandarini, 1551) ; *Dui primi canti di Rodamento (sic) innamorato* (Bandarini, 1551).

On devine déjà derrière ces titres l'inspiration ariostesque, et il suffit de parcourir l'un de ces romans pour constater le manque d'originalité dans l'imitation. Citons par exemple l'ouverture de son *Angelica*, aux échos évidents avec l'incipit du *Furioso*.

La foll'audatia d'Agramante'i canto,
Che lo fece condur tant'in Ponente
Per vendicar Troian, ch'amava tanto,
Dirò come di quel Carlo la gente
Spinse con lui dal giusto Rhodamanto,
A la vittoria molto diligente
Solco 'l gran gorgo in Africa, e Biserta
D'essa Regina grand'hebbe diserta.

Le déroulement du récit ne brille ensuite ni par sa nouveauté ni par le soin de sa réalisation. Bandarini ne contextualise presque jamais les quêtes de ses personnages, comme s'il prenait directement la suite de l'Arioste – ce qu'il ne fait pas⁴ ; les expédients narratifs – rencontre dans un bois, apparition d'un vieillard mystérieux... – peuvent se répéter mécaniquement à quelques strophes d'intervalle sans intention comique aucune ; son manque d'imagination le pousse à sauter d'un fil narratif à un autre au bout, parfois, de quatre ou cinq huitains ; enfin, quand une histoire est développée – comme la fin tragique du mariage de Brandimarte et Fiordiligi – les incohérences sont multiples et les personnages mal caractérisés. Qui plus est, de nombreuses coquilles parsèment le texte, qui ne sont peut-être pas toutes imputables à l'imprimeur : Fiordiligi est parfois appelée Fiordispina, et Brandimarte... Bradamante.

Bandarini publie également un roman d'inspiration historique, *La impresa di Barbarossa contra la citta di Cattaro con la presa di Castel Nouo* (Bandarini, 1543) ; des sonnets (Bandarini, 1547) ; un poème célébrant la mort d'un comte, *Varco vittorioso da questa mortale all'immortal vitta fatto dell'illustrissimo et eccellentissimo signor conte Giouan Luigi dal Fiesco* (Bandarini, 1550).

3 Paluani 1899 : 76. L'ouvrage de Paluani n'est pas une édition critique de la Marphisa Innamorata de Bandarini ni de Marfisa Bizara de Giovanbattista Dragoncino, mais une courte monographie extraite de son mémoire de Laurea dédié à la vierge guerrière. Dans la vingtaine de pages qu'il consacre à Bandarini, il n'est guère tendre : parmi les poèmes dédiés à Marphise, celui-ci « compendia [...] tutti i difetti degli altri » (p. 71) ; le poète est un « infimo rimatore » qui a produit un « confuso assordante guazzabuglio » (p. 80), une « broda ammanita », en somme un « disgraziato poema » dont les « troppe edizioni » laissent parfois le chercheur devant le goût de l'époque. Notons que nous n'avons pas retrouvé la traces des nombreuses éditions dont s'offusque Paluani.

4 Contrairement à l'Arétin, qui peut reprendre précisément à la fin du *Furioso* en envoyant Rodomonte aux Enfers puis en le ressuscitant (Rodomonte), ou, au contraire, recommencer entièrement le récit pour lui conférer un ton acerbe et parodique (Orlandino) ; cf. Aretino 1992.

Enfin, digne représentant du siècle de Celio Malaspini, il n'est pas le plus intègre des auteurs : son *Opera nuova spirituale* (Bandarini, 1552) est un plagiat du *Piantodella Verzene Maria* d'Enselmino da Montebelluna, « uno dei più pregevoli frutti dell'innografia mariana medievale » (Moschella [online]). De même, *Le due giornate del poeta Bandarino, doue si trattano de tutti i costumi ch'in le città de Italia à loco per loco usar si sogliono* (Bandarini, 1556), sont en réalité une traduction partielle des *Forciana quæstiones* d'Ortensio Lando, qui racontent un voyage que Lando a, lui, réellement effectué (Axon, 1899).

Notons qu'une seule des oeuvres de Bandarini (son *Mandricardo*) a à notre connaissance été rééditée, soulignant le succès très relatif de sa poésie⁵. Mais surtout, très peu d'exemplaires de ces volumes ont survécu : comme leur contenu les rend peu suspects d'avoir été censurés⁶, leur tirage était peut-être limité, ou bien n'ont-ils suscité que très peu d'intérêt auprès des collectionneurs. Cela rend plus que plausible la disparition de plusieurs livres, et pourrait expliquer l'absence de publications de 1535 à 1543.

2. Les stanze de la british library

Nous n'avons trouvé trace de cet opuscule que dans des catalogues anglais, avant que le projet Edit16 ne le recense. Ashbee, dans sa bibliographie d'ouvrages illicites sinon interdits, cite le huitain consacré à Angela Zaffetta (Ashbee, 1885 : XXIX).

Le lieu d'édition, qui n'est pas mentionné, n'est guère mystérieux : on imagine mal un tel texte imprimé hors de Venise. Le problème de la datation du volume, moins facile à résoudre, a été soulevé il y a une vingtaine d'années à partir d'indications typographiques. Le catalogue de la British Library indique « [1545?] », sans qu'il soit possible de savoir de comment cette date a été définie. Dennis E. Rhodes, qui analyse les ouvrages italiens conservés à Londres sans nom d'éditeur, la refuse (Rhodes, 1995 : 23-4) :

S.T.C. gives the imprint as [Venice, 1545?]. While Venice is correct, 1545 is likely to be too late about twenty years. The date seems to be c. 1520-5. The right-hand block of the border, with the same breaks, occurs on the title-page of Apuleius in the Italian translation by Count M.M. Boiardo, printed at Venice by Joanes Tacuinus de Toidino on 21 may 1523 (Grenville 8922). But this in itself is not a proof that the Bandarini was necessarily printed by Tacuinus. The British Library has 124 editions printed by Tacuinus alone between 1492 and 1538. More of them are classical texts in folio format than anything else. It is rare to find an octavo edition by him with a title-page border such as that on the Apuleius of 1523.

Nous avons toutefois plusieurs raisons de ne pas partager son hypothèse. Tout d'abord, de l'aveu même de Rhodes, Tacuinus continue à publier au moins jusqu'en 1538 ; il est donc possible, si c'est lui qui met en circulation le recueil de Bandarini, qu'il ait conservé le motif décoratif jusqu'à cette date. Dans ce cas, l'absence de nom d'éditeur et l'utilisation d'un motif ancien fait sens pour ce spécialiste de textes

5 Nous pensons toutefois que l'opuscule que nous présentons ici est, probablement, une réédition, cf. infra.

6 Son nom ne figure pas dans l'Index de 1559.

classiques, dès lors qu'il imprime une œuvre dédiée à des prostituées dont, peut-être, il attend un succès commercial, mais pour laquelle il ne veut pas recevoir une publicité malvenue. Si ce n'est effectivement pas Tacuinus qui a imprimé l'ouvrage, il est tout autant probable que le motif décoratif utilisé ait été récupéré par un autre imprimeur après la liquidation de sa boutique. Ces faits, en eux-mêmes, sont insuffisants tant pour réfuter la date de 1545 que pour l'accepter.

Il nous paraît plus convaincant de noter que la date de 1525 ne cadre absolument pas avec les dates d'édition des œuvres connues de Marco Bandarini, publiées entre 1535 et 1552, avec, comme nous l'avons vu, un pic autour de 1550. Mais ce sont les prostituées à qui l'auteur dédie ses huitains qui vont nous permettre de confirmer ces doutes.

Sur dix-huit courtisanes nommées par Bandarini, nous connaissons cinq d'entre elles grâce à d'autres textes : Angela Sarra (I, II), Cornelia Griffio (III), Angela Zaffetta (VIII), Giacomina Fasol (IX) et Lucietta Cul Duro (XII). Ces femmes apparaissent à de multiples reprises dans des poèmes, des lettres, des chroniques et des documents d'archive, de 1523 – le nom de Cornelia Griffio est peint sur un mur de Rialto pour nuire à l'un de ses nobles amants – jusqu'à 1548 – l'Arétin publie deux missives adressées à Anzola Zaffetta dans le quatrième volume de ses *Lettere*. Si l'on excepte le cas de Cornelia Griffio, citée très tôt, mais toujours en exercice au moins jusqu'en 1545, la grande majorité de ces citations s'étalent entre les années 1530 et 1540⁷.

Il est toutefois curieux que nous ne connaissions que cinq noms sur dix-sept. Ces cinq courtisanes étant particulièrement célèbres, les douze autres devaient, à l'époque, l'être tout autant, mais elle n'apparaissent jamais dans nos sources principales (*Tariffa delle Puttane di Vinegia, poemetti* de Lorenzo Venier...). Celles-ci datant des années 1530, il est donc tentant d'imaginer que les autres prostituées citées n'exerçaient pas encore durant cette décennie, ou n'avaient pas atteint la célébrité, ce qui nous permettrait de repousser la date de composition des *Stanze* aux années 1540.

Un autre élément soutient la thèse d'une datation tardive. Bandarini fait précéder les strophes de louanges proprement dites d'un *Capitolo* qui raconte une nuit d'amour avec « una sua amica cortegiana ». Le moteur du récit est le remerciement fait par le poète aux objets ou aux phénomènes (la nuit, la lune, la porte, le lit...) qui lui ont permis de pleinement goûter ces heures de plaisir. Il s'agit là d'une reprise du *Capitolo VIII* de l'Arioste, qui développait les premiers vers de l'élégie II, 15 de Propertius. Or, les *Rime* de l'auteur du *Furioso* ont été publiées pour la première fois à Venise en 1546. Nous devons peut-être exclure que Bandarini ait connu ce texte avant sa publication : comme l'examen de son œuvre nous l'a montré, le plagiat ne l'effraie pas, et il n'aurait probablement pas hésité à piller plus ouvertement ces vers s'il avait eu la possibilité

⁷ Pour le détail de ces références, cf. les notes aux huitains.

de le faire d'une manière discrète ; c'était évidemment impossible après un événement tel que la publication de nouvelles œuvres de l'Arioste. Contrairement à Rhodes, nous pensons donc que l'hypothèse du catalogue de la British Library est basse, et pourrions proposer 1546 comme *terminus post quem*.

Enfin, un autre texte semble avoir un lien particulier avec les *Stanze* de Bandarini. En 1547 Giovanni Battista Dragoncino, auteur entre autre d'une *Marfisa Bizarra*, publie des *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno*⁸ probablement lui-même inspiré par la réédition, en 1546, des *Laude delle donne bolognese* d'Angelo Claudio Tolomei déjà citées. La date du recueil, ainsi que les points communs entre l'œuvre de Dragoncino et celle de Bandarini, qui semble à plusieurs reprises marcher sur les traces de son aîné, suggère un rapport étroit entre les deux textes. La structure des deux livres de *Stanze* est similaire : après trois (Dragoncino) ou deux (Bandarini) huitains introductifs, les strophes se déroulent, chacune introduite par un court titre (le nom du mari pour Dragoncino, celui de la courtisane pour Bandarini) ; les compositions périphériques, plus nombreuses chez Dragoncino, privilégient le *capitolo* en tercets et le sonnet, inspirés de Pétrarque pour Dragoncino, et de l'Arioste pour Bandarini.

Les *Stanze in lode delle più famose cortigiane di Venegia* ressemblent donc fortement à une opération éditoriale : Bandarini s'inspire de deux recueils récents pour traiter un thème au fort potentiel commercial. Certaines incongruités de la mise en page de l'opuscule suggèrent peut-être le succès de cette entreprise.

3. L'exemplaire de Londres, une réédition ?

Le volume est constitué de 12 folios. Seuls 8 folios sont imprimés, alors que les 4 autres, d'une couleur différente, semblent être un ajout de la bibliothèque à des fins de conservation. Il est ainsi composé :

1r : Page de titre.

1v : *Della vittoriosa e saggia fronda*, sonnet de dédicace à Lucrezia Ruberta.

⁸ Dragoncino 1547. Quelques informations sur Dragoncino nous sont fournies par Milan [online] et Paluani 1899. Giovanni Battista Dragoncino (1497-après 1547), natif de Fano, est l'auteur d'une œuvre qui se développe principalement dans deux directions : la louange et le poème chevaleresque. Son premier poème, inspiré par Boiardo et qui ne nous est pas parvenu, est un *Innamoramento* di Guidon Selvaggio publié à Milan dès 1516. Dragoncino se distingue ensuite par ses louanges, en huitains, de villes ou de personnages (*Nobiltà di Vicenza*, Venise, 1525 ; *Lode di Schio*, 1526, rééd. 1869 ; *Rime in morte di Polissena Attendo*, Venise, 1526), avant d'inaugurer par son *Marfisa Bizarra* (Venise, 1531) un cycle de poèmes dédié à la guerrière qui comprendra la fameuse tentative inachevée de l'Arétin (*Marfisa*, Venise, 1537) et, nous l'avons vu, la *Marfisa innamorata* de Bandarini, avant de s'achever par l'*Amor di Marfisa* de Danese Cattaneo (1562). Enfin, sa dernière œuvre connue, inspirée cette fois-ci de Pulci, est une *Vita del solazzevole Buracchio figliolo di Margutte e di Tanunago suo compagno* (1547, rééd. Venise, 1557). Le texte qui nous intéresse ici, *Stanze in lode delle nobil donne vinitiane del secolo moderno*, date de la même année (1547). Pour Gabriella Milan, « più dei versi interessano i nomi delle gentildonne annoverate che sono quarantasei e appartengono alla più eletta nobiltà veneziana ».

2 : *Capitolo dove il Poeta se insonia chiavar una sua amica cortegiana*, tercets.

3r : *Vener passando in solitaria valle* et *Dove di copia erano insieme*, deux huitains qui introduisent les strophes aux courtisanes.

3r-6v : 18 huitains dédiés à 17 courtisanes.

7r : *Un far un trato il crudo el morto e insieme*, 13 vers (cf. *infra*).

7v : blanc.

8r: Huitain dédié à Cornelia Dolphina (*Vien dietro a questa Cornelia dphina*).

8v : blanc.

Plusieurs incohérences parsèment cette structure. Le *Capitolo* en tercets du f. 2, narratif, s'achève d'une étrange manière : la prostituée et son client, une fois le rapport consommé, s'échangent des mots de jalousie, et l'habituel vers conclusif de cette forme poétique manque. Le déroulement des 19 strophes dédiées aux courtisanes est ensuite interrompu entre le f. 6v et le f. 8r par ce qui semble être un madrigal de 13 vers, qui est suivi par une page blanche (f. 7v), et enfin par le dernier huitain de louanges (f. 8r). Ces incongruités de mise en page relèvent selon nous du même problème.

Elles semblent a priori faciles à résoudre : le folio sur lequel le madrigal est imprimé (f. 7) appartient à la même feuille que le folio du *Capitolo* (f. 2). Il constitue donc en réalité la fin de ce texte, qu'il conclut tant du point de vue du récit que du point de vue des rimes. Nous assistons ici à la réconciliation des amants, à de nouveaux assauts de tendresse, et à leurs tendres adieux. Il semble donc évident que le *Capitolo* a été imprimé à part, probablement après le reste du volume, pour être ensuite intercalé entre la feuille f. 1-f. 8 et la feuille f. 3-f. 6, isolant ainsi la strophe XIX qui concluait l'opuscule (f. 8r). Mais la mise en page du f. 7r remet en question cette conclusion.

En effet les treize vers finaux du *Capitolo* se présentent sous la forme d'un madrigal d'un quatrain, un quintil et un quatrain, trois strophes explicitement délimitées par les renvois. Qui plus est le vers initial (« un far un trato il crudoe el morto insieme ») ne rime pas, comme il le devrait, avec le v. 44 du *Capitolo* (« un ricordar di pena e d'ogni torto, »). Il est donc clair que l'imprimeur a considéré ce texte comme étant indépendant, un fait difficilement compatible avec l'ajout d'une feuille dans un volume déjà imprimé.

La solution la plus simple serait d'imaginer que nous nous trouvons en présence d'une réédition. Dans un premier temps, l'opuscule aurait été imprimé en intercalant au dernier moment le *Capitolo*, comme nous l'avons supposé plus haut ; puis, dans un second temps, un imprimeur hâtif aurait composé à nouveau le volume en ayant sous les yeux la première édition, prenant ces 13 vers finaux pour un madrigal et établissant des strophes arbitraires. Au passage, il aurait mal copié le premier vers, qui pourrait

être, pour rétablir la nécessaire rime en *-orto*, **Un far un trato il crudo e insieme el morto*, également valable du point de vue de la métrique.

Cette hypothèse d'une réédition rapide et maladroite a le mérite d'expliquer le grand nombre de coquilles qui parsème le texte, d'ailleurs particulièrement nombreuses dans le folio 7r : lettres erronées ou manquantes (*mnsa* pour *musa*, *dphina* pour *dolphina*...), oubli de nombreuses majuscules, usage très variable des espaces et des sauts de ligne, etc.

Pour tenter de comprendre pourquoi ce *Capitolo* est venu bouleverser la structure simple de l'opuscule, arrêtons-nous un instant sur son contenu.

Le capitolo dove il poeta se insonia chiavar una sua amica cortegiana

Comme nous l'avons précisé plus haut, ce texte narratif a une source aisément identifiable dans le *Capitolo VIII* de l'Arioste, œuvre de jeunesse publiée pour la première fois à Venise en 1546. Dans l'édition des *Stanze* de la British Library il est écartelé entre le f. 2 et le f. 7. Il se compose de 58 hendécasyllabes divisés en 19 tercets, plus un vers conclusif. Son titre, décoré d'un « chiavar » fort peu pétrarquiste, tranche franchement avec ce qui sera le ton classique des huitains de louanges. Pourtant, le reste du poème est très éloigné de la pornographie sans détour d'un Arétin ou d'un Lorenzo Venier : Bandarini se contente de suivre les métaphores de son modèle, voire parfois de les plagier ouvertement : le « bochino dolce » de son aimée est « di neter piena et ambrosia amorosa », les membres des amants peuvent « annodarsi come hedera e iacanti »... Au final, malgré son contexte sulfureux d'amour mercenaire, la description des plaisirs de la chair est même moins franche que chez l'Arioste, qui n'hésitait pas par exemple – suivant Properce – à insister longuement sur la nécessité pour les amants de contempler à la clarté de la lampe leurs corps réciproques, tout au long de leurs épanchements amoureux.

Le récit de la nuit d'amour – dont la portée érotique est tempérée par le recours à l'expédient du rêve – est à peu de choses près calqué sur le *Capitolo VIII* : l'amant quitte son logis lorsque la nuit peut cacher ses déplacements, et entre furtivement chez la dame qui l'attend ; ils se rendent tous deux dans la chambre, et échangent des mots d'amour avant de s'étendre sur le lit ; après le rapport quelques paroles de jalousie viennent assombrir les douceurs, mais de nouveaux assauts amoureux font oublier toute dissension ; enfin, les adieux sont chargés de promesses de retour.

Quelques éléments se détachent du texte de l'Arioste. Bandarini décrit en un tercet les étapes précédant le rapport amoureux avec une courtisane : accueilli par la prostituée et ses serviteurs, il est lavé par celle-ci à l'aide d'une eau parfumée (v. 19-21) :

O man de avorio che accogliesti il vaso
pien d'acqua sì odorifera, e in instante
tutto inafiasti me, solo rimaso.

De la même manière, il utilise un topos de la littérature érotique vénitienne inconnu de l'auteur du *Furioso*, l'échange verbal des amants au moment de l'orgasme, courant par exemple chez un Domenico Venier⁹: « e dir Che fate ? Havete fato voi ? » (v. 39).

En somme l'esprit de Marco Bandarini n'est pas prompt à s'adonner à la franchise brutale de certains de ses contemporains, ni à glisser facilement vers l'équivoque malicieux. Il se contente, oscillant comme à son habitude entre plagiat et inspiration, de se laisser aller à l'expression d'un érotisme diffu ; il est difficile de ne pas croire que, si ce texte a été glissé dans le volume au dernier moment comme nous le suggérons plus haut, c'est pour autre chose que pour satisfaire les attentes d'un public qui veut certainement, en achetant un opuscule dédié à des courtisanes, se concéder le plaisir coupable de quelques vers licencieux.

LA VALEE DES COURTISANES

Après ce texte empreint d'un érotisme léger, la tonalité change. Le poète ne rêve plus à un amour mercenaire et urbain, mais introduit en deux huitains le lecteur dans le cadre pastoral d'une « solitaria vale »¹⁰, un « bel loco » qui est l'habituel *locus amoenus* parcouru de « bianchi ruscelli » et de « fontane vive », planté de « fior vermigli », et où souffle l'« aura » de Zéphir. Là se trouve une assemblée de femmes, qui sont des « Cortegiane famose venetiane / Di beltà specchio, e di virtù fontane ».

Dix-neuf huitains d'hendécasyllabes, tous régulièrement rimés en ABABABCC, s'enchaînent alors les uns après les autres pour chanter les qualités de dix-huit courtisanes¹¹. Nous avons déjà évoqué Angela Sarra, Cornelia Griffio, Anzola Zaffetta, Giacomina Fasol et Lucia Cul Duro. Les douze autres, dont la dédicataire de l'opuscule¹², nous sont inconnues. Parmi elles, sept sont identifiées par un nom de famille : Lucrezia Ruberta (sonnet de dédicace, IV), Andriana Ziatina (VI), Giulia da Pozzo (XIII), Giulia Riniera (XV), Elena Bellaman (XVII), Marieta Bernardo (XVIII), Cornelia Dolphina (XIX). Cinq ont comme surnom le lieu de Venise où elle exercent leur profession, ou leur contrée d'origine : Cornelia di Sant'Alvise (V), Medea di Canareggio (VII), Le Greghette (X), Stellina dai Frari (XI), Isabeta Griega (XVI). Enfin, l'une d'entre elles, Virginia (XIV), est nommée par son seul prénom.

Les louanges de prostituées ne sont pas totalement absentes de la littérature des années 1530 et 1540. Les quelques lettres de l'Arétin à des courtisanes – la Zaffetta,

⁹ Cf. les notes au texte.

¹⁰ Nous ne saurions affirmer si l'absence de la consonne géminée est une simple coquille ou bien un trait dialectal septentrional.

¹¹ Angela Sarra a, seule, droit à deux huitains.

¹² Plusieurs textes de la littérature antiputtanesca sont dédiés, de la même manière, à des courtisanes : la Tariffa à une certaine Viena, puis, dans les années 1570, le Catalogo di tutte le principali et più honorate cortigiane (que nous lisons in Barzaghi 1980 : 155-167) à Livia Azzalina.

Angela Sarra, Medea – peuvent être un point de comparaison intéressant pour nous ; en particulier, celle du 15 décembre 1537 adressée à Angela Zaffetta dresse le portrait d'une courtisane idéale, sur lequel nous pouvons nous arrêter un instant. Il s'agit en réalité de louanges paradoxales, qui s'attardent surtout sur ce que la Zaffetta ne *fait pas*, c'est-à-dire employer les habituelles astuces des putains. L'auteur en vient même à renier – en apparence – ses personnages, félicitant la courtisane d'« [haver] in odio quelle che studiano i punti de la Nanna, e de la Pippa », protagonistes du *Ragionamento* publié un an plus tôt – ce qui est aussi un moyen détourné de poser son œuvre comme la Bible de la profession. L'Arétin profite de l'occasion pour montrer son habileté à décrire ces odieuses manigances :

[...] Voi non trahete de la tasca i guai, e le consolationi: né fingendo l'amore, non morite, né resuscitate quando vi piace. Voi non tenete a i fianchi de i corvivi gli sproni de la fante, insegnandole a giurare, come non bevete, non mangiate, non dormite, e non trovate luogo per lor' causa, facendola affermar', che poco manco, che non v'impiciaste per esser' egli stato a visitar la tale, meffenò; che non siate di quelle; che han' le lagrime in sommo: e mentre piangano, ci mescolano certi sospiretti, et alcuni singhiozzi troppo bene tratti dal cuore con ladroncellaria del grattarsi il capo, e del mordersi il dito, con quello ei si sia; minuzzato dal fioco de la voce: ne ritenete con la industria, chi si vuol' partire, facendo andar' via, chi vorrebbe stare. Non son' dal vostro animo cotali inganuzzi. [...]

Mais les qualités de la Zaffetta ne sont certes pas des qualités morales. L'objectif d'une courtisane est bien de « procaccia[re] [...] robba, e laude » (cette dernière servant principalement à augmenter la première), et la « Signora Angela » y parvient grâce à sa « saviezza » et à sa « discretion » : elle évite d'exciter inutilement les jalousies entre ses clients, en attire de nouveaux sans trop les forcer, se garde des trahisons, et répartit ses faveurs avec un grand sens de l'équité. En somme, elle adapte à sa profession une humaniste *medietas*, une valeur que le « fléau des princes » n'a certes pas cultivée pour lui-même, et qui peut difficilement avoir ici une portée autre que parodique. La gloire de la Zaffetta est en effet d'avoir « saputo porre al volto de la lascivia, la mascara de l'honestà », d'avoir donc atteint un niveau supérieur de tromperie, où la tromperie elle-même se pare des meilleures vertus.

Celles-ci ne paraissent au contraire nullement parodiques dans les louanges de Marco Bandarini. Il vante la « virtù » (sonnet introductif) puis l'« honestate » de Lucrezia Ruberta (IV), loue la « saggia » Medea di Canareggio (VII), les « beltà, virtute e leggiadria [...] honestate [...] cortesia » des « dotte » signore Greghette (X), l'« honore » et le « celeste igegno » (*sic*) de Stellina dai Frari (XI), la « gentilezza » de Giulia Riniera (XV) ou enfin les « virtù » d'Elena Bellaman (XVII).

Mais l'accent est mis, plus encore, sur la beauté de ces femmes, sans grands efforts lexicaux. Sur dix-neuf huitains nous trouvons 24 occurrences de l'adjectif « bella »

(également sous les formes « bel » ou « bello »), et 18 de « bellezza » ou « beltà », auxquelles il nous faudrait ajouter un saupoudrage de « gratia », et de « vago » ou « vago » (trois occurrences). Très rarement, Bandarini précise qu'il parle du « volto », ou du « seno ».

Le cadre de la « solitaria vale » pouvait annoncer un traitement allégorique ou pastoral : Bandarini évite autant l'un que l'autre¹³. De la même manière, il ne sacrifie pas à un autre topos des *laude di donne*, les louanges de la ville des femmes louées, qui permet d'explicitier le lien entre vertus des épouses de la classe dirigeante et bonne santé du corps social citadin¹⁴. La variété vient donc d'autre part, en l'occurrence du jeu de référence dominant, présent presque à chaque huitain : la mythologie antique. Dès les premiers vers Lucrezia Ruberta est couronnée par Apollon (sonnet introductif) puis comparée à Cynthia (IV) ; Angela Sarra est égale à Daphnée (I), et séduit les hommes et les Dieux (II) ; Jupiter aurait préféré Andriana Zivatina à Europe (VI), Marieta Bernardo à Danae (XVIII)¹⁵ et Cornelia Dolphina à toutes les autres (XIX) ; l'Hélicon et Phébus inspirent les poètes pour qu'ils chantent Medea di Canareggio (VII) ; Angela Zaffetta semble être Vénus réincarnée (VIII) ; Poséidon aurait enlevé Giacomina Fasol (IX) ; les Greghette sont d'une honnêteté et d'une courtoisie comparable à la douceur des vers d'Apollon (X) ; celui-ci aurait chanté Stellina dai Frari s'il l'avait connue (XI) ; Lucietta Cul Duro est une « antiqua bellezza » (XII)¹⁶ ; Giulia da Pozzo a été créée par Minerve, et la nymphe Hersidia ne l'égale pas en beauté (XIII) : lors de son choix fatidique Pâris aurait bien entendu élu Virginia, et non pas Vénus ni, plus tard, Hélène (XIV) ; enfin, les dieux ont créé Elena Bellaman pour donner un exemple de leur puissance (XVII).

13 Contrairement à Claudio Tolomei, qui glisse vers l'allégorie, ou encore au Parabosco pastoral du Secondo libro di lettere amorose (Parabosco 1548), et ponctuellement allégorique des Stanze in lode di alcune gentildonne veneziane, contenues dans le Terzo libro delle lettere amorose (Parabosco 1555). Ces dernières Stanze de Parabosco sont beaucoup plus développées que celles de Bandarini, et encadrent les louanges dans un récit-cornice qui s'étale sur cinquante-neuf strophes. Dragoncino, enfin, se contentait de rappeler en trois huitains la valeur des « donne antiche », pour louer « queste moderne ».

14 On trouve ainsi des louanges de Bologne dans Tolomei 1514, ou de Venise en ouverture des Stanze in lode di gentildonne veneziane del secolo XVI (ce texte, plus tardif, a peu de choses à voir avec les Stanze de Bandarini) et des Stanze de Dragoncino (Dragoncino 1547 : 2). Cette absence est d'autant plus étrange que la glorification de Venise est devenu au XVIe siècle un genre à part entière, que l'on retrouve comme justification politique dans les textes les plus inattendus, cf. le début de la première journée du Merito delle Donne (Fonte 1600). Il nous faudra peut-être imputer cette omission à la probable composition rapide et peu soignée du volume.

15 Notons par ailleurs que la charge érotique et la signification symbolique de l'épisode de la pluie d'or fait de la représentation du mythe de Danaé un sujet particulièrement prisé des peintres vénitiens du XVIe siècle, derrière lequel se cache bien sûr une allégorie de la prostitution : citons au moins celle de Titien de 1553, conservée au musée du Prado de Madrid, ou celle de Tintoret de 1570, du musée des Beaux-Arts de Lyon.

16 Il faut beaucoup de bonne volonté pour ne pas voir à quel point le surnom de cette courtisane – qui ailleurs est fort commenté par les auteurs, cf. par exemple Tariffa delle puttane di Vinegia, v. 478-480 – jure dans un huitain qui se veut si délicat.

Loin de l'éloge paradoxal que l'Arétin adresse à Angela Zaffeta, qui ne renie en rien les codes de la littérature *antiputtanesca*, l'intention de Marco Bandarini, en faisant des courtisanes des nymphes ou des créations des dieux antiques, semble être de délaier les figures de déchéance morale, physique et sociale qu'inspirent à un Lorenzo Venier ou à l'auteur de la *Tariffa* les prostituées vénitiennes, pour suggérer la figure de l'hétère, et ainsi conférer à ces femmes une dignité semblable à celle des patriciennes chantées par Dragoncino, héritières des « donne antiche » (Dragoncino, 1547 : 3r). Une opération, donc, de réhabilitation culturelle et de légitimation sociale d'un phénomène dont la présence est désormais inéluctable ; mais peut-être également un premier signe du refroidissement de la liberté littéraire, qui s'immisce lentement à Venise une fois terminée la frénésie des années 1530, et qui condamnera, dans la seconde moitié du siècle, des textes franchement érotiques comme ceux de Maffio Venier à ne plus circuler que clandestinement, sous la forme de manuscrits.

CRITERES DE TRANSCRIPTION

Nous avons développé « & » en « et », distingué « u » et « v » selon l'usage moderne, introduit la ponctuation – qui était totalement absente – et les majuscules, mais volontairement conservé les coquilles (espaces manquants, caractères erronés...) pour donner au lecteur un aperçu du caractère expéditif de l'impression. La numérotation des strophes est par contre de notre fait.

STANZE DEL POETA IN

*lode delle piu famose cortegiane di
Venegia alla larghissima et
nobilissima signora Lucrezia
ruberta*

MARCO BANDARIN

per sempre servitore.

Alla signora Lucretia iuberta Marco
bandarin servitore

Della vittoriosa e saggia fronda, donna, l'ornato e dotto vostro crine, per le virtute in voi tutte divine, leggiadramente il biondo Apol circonda.	1
Le sacre muse la castalid'onda ¹⁷ porgeno a vostre muse e cittadine, fan d'Helicon a vostre peregrine canzon nate da mnsa ¹⁸ alta e ioconda.	5
O, felice quei lumi, che nel petto vostro piantaro l'amoroso strale, poscia che havran per voi celeste letto.	10

17 Les eaux de la source de Castalie, à Delphes, consacrée aux Muses, de laquelle elles prennent le nom de castalides. Cf. Boccaccio 1988 : 248, « Mentre tu sarai ne' boschi e ne' remoti luoghi, le Ninfe castalide, alle quali queste malvagie femmine si vogliono assimigliare, non t'abbandoneranno già mai ».

18 Évidente coquille pour musa.

Hor questa virtù vostra senza uguale,
 signora mia, degnasi haver soggetto
 me, ch'io l'adoro come dea immortale.
Capitolo dove il Poeta se insonia chiavar una sua amica cortegiana
 Notte felice, notte avventurosa¹⁹, 1
 che restor fosti in parte de mei guai,
 guidardon dolce a mia pena amorosa!
 Luna che a tempo nascondesti i rai²⁰,
 ramentandoti il foco d'Emdimione²¹, 5
 se ti adoro et honoro, ogn'hor lo sai!
 Angielica parola che dispone
 mei piedi a pian'a pian quettare il passo,
 e far lhorecchia attenta con ragione!
 Porta da me lodata, che si basso 10
 rumor facesti che se t'udi²² appena,
 quando ti apristi a me timido e lasso²³!
 Saluto in voce, di gran timor piena
 a prima gionta, o man bianca e giogiosa,
 che inante mi fe il saggio e al scur mi mena²⁴! 15
 Di neter²⁵ piena et ambrosia amorosa,
 bochino dolce, che a me desti il baso,
 « Va pian! » dicendo, « Hor su! », « Sta quetto ! », « Posa! »²⁶
 O man de avorio che accogliesti il vaso
 pien d'acqua sì odorifera, e in instante 20
 tutto inafiasti me solo rimaso²⁷.
 O camera al tochar fida e costante,
 lì era de²⁸ mia dolcezza e mio contento
 o sola testimonio agionge tante!
 Banco felice dove piu di cento 25
 parole udisti piene di pietate,
 et hor « Mia diva lieta! », hor far lamento...

19 Cf. Arioste 1546 : v. 2 « dolce, gioconda, avventurosa notte ».

20 Les étoiles jouent ce rôle pour l'Arioste, v. 4-6 : « Stelle a furti d'amor soccorrere dotte, / che minuisti il lume, né per vui / mi fûr l'amiche tenebre interrotte ! ».

21 Cette référence à Endymion est le seul trait qui renvoie à l'élégie de Properce et ne connaisse pas la médiation de l'Arioste ; il peut toutefois s'agir d'un hasard, induit par la variation de Bandarini qui remplace les étoiles de l'Arioste par la lune.

22 Udi.

23 Bandarini est ici très proche de l'Arioste, v. 10-12 : « Benigna porta, che con sì sommesso / e con sì basso suon mi fusti aperta, / ch'a pena ti sentì chi t'era presso ! ».

24 Cf. Arioste, v. 16 : « O benedetta man, ch'indi mi guidi ; ».

25 Nettare.

26 L'accueil de l'amante de l'Arioste est plus immédiat, sans « timor », et ne cherche pas à réfréner les ardeurs du jeune homme (cf. v. 13-15 : « O mente ancor di non sognar incerta, / quando abbracciar da la mia dea mi vidi, / e fu la mia con la sua bocca inserta »). Après le baiser sur le seuil, il est directement conduit à la chambre.

27 Ses serviteurs ont laissée la prostituée avec son client, et celle-ci le lave avant le rapport ; ce détail hygiénique est absent chez l'Arioste.

28 Mot superflu... une coquille ?

O beato letto²⁹ ove fur collocate
 quelle divine e si morbide membra,
 sole d'ogni dolcezza e ben dotate! 30
 O tochar dolce poi di membra in membra,
 con lascivetti risi, e soave gesti,
 che Venere et Adone insieme asembra!
 Un essere adatarsi a giostra presti,
 un basciar di colomba, un stringer poi, 35
 e farsi i membri l'uno all'altro entesti!
 Un tratto un morir dolce ad ambi doi,
 un passar d'occhi, un languido sudore,
 e dir « Che fate ? Havete fato voi ? »³⁰
 Un dolce affanno, un batter polsi e core, 40
 annodarsi come hedera e iacanti,³¹
 un benedire, un rengratiate amore,
 Un ritornar di novo a dir de pianti,
 un ricordar di pena e d'ogni torto,
 un dir « Geloso! » un far « Fosti contanti ! ». 45
 Vener passando in solitaria vale, 1
 Che piena era di lauri e sacre olive,
 De fior vermigli havea le rive giale,
 Bianchi ruscelli e le fontane vive.

29 L'Arioste est moins expéditif, v. 28-33 : « O letto, testimon de' piacer miei; / letto, cagion ch'una dolcezza io gusti, / che non invidio il lor nettare ai dèi ! / O letto donator de' premi giusti, / letto, che spesso in l'amoroso assalto / mosso, distratto ed agitato fusti ! »

30 Les amants s'assurant de l'orgasme de l'autre est un topos de la littérature sur les prostituées. Citons un exemple particulièrement détaillé à la fin d'un sonnet dialogué de Domenico Venier, qui met en scène la rencontre entre la courtisane Elena Artusi (« H. ») et l'un de ses amants (« Mo. », pour moroso). Ce texte est conservé dans un codex manuscrit (f. 24) de la British Library (Additional Manuscripts 12.197 ; sur ce volume très intéressant, cf. Agostini 1991 et Rossi 2010).

Mo. Presto colonna mia,

Fe pur, co volè vù: sta notte po

E tegnirò pi duro, che porrò;

Che faccia adesso? H. nò;

Mo. Mo vù me fevi pressa? H. aspettè, che

Fazza adesso anca mi, che vù farè.

Mo. De gratia, commandè.

1. Aspettè, che son la debotto, e si

Faremo po insieme vù, e mi.

Menè. Mo. Che mena? H. si,

No cussi, pi pian, cussi, menè,

Menè pi forte mo, che vù podè.

Fe mo, che fazzo, oime.

Mo. Strenzime lara. H. ah can ti fa ti. Mo. Si;

E ti fastu colonna? H. ho fatto mi.

31 Cf. Arioste, v. 19-21 : « O complessi iterati, che con tanti / nodi cingete i fianchi, il petto, il collo, / che non ne fan più l'edere o li acanti ! »

Dil sol le affaticose aurate spale 5
 Non fanno laure ivi, spirante estive,
 Ma zephiro con Flora alberga e verna
 E la dolce aura inel bel loco etherna.
 Dove di donne copia erano insieme,
 che divina facean la dolce entrata , 10
 Che dalle parti vicine et extreme,
 Dallindo al mauro ride innamorata.
 Vener, natura, amore, aggionti ensieme,
 Era la bella copia³² al mondo nata
 Cortegiane famose venetiane, 15
 Di beltà specchio, e di virtù fontane.

[I]
 La signora Angela Sara³³
 Come al fulgido sol di luce viva 1
 Il pastor del'Olimpo il grege asconde,
 Così come la bella Sara arriva
 fra l'altre belle, ogni bella s'asconde.
 Al comparir di cui la mente usciva, 5
 Daphyne a Phebo dalle trecchie bionde,
 Prima era questa Angela Sara bella
 D'ogni altra più, com il sol d'ogni stella.

[II]
 Ad idem
 Stanza amor nel bel volto di costei, 1
 E dentro i strali in pena³⁴ et avalora,
 Innaura il petto de homini e de dei,
 E fa che sua beltà bellezza adora.
 Che se si vede men bella di lei 5
 E gratia istessa la sua gratia indora
 Che se Minerva in terra mai si perde,
 La bella Sara la farà qui verde.

[III]
 La signora Cornelia Griffio³⁵
 Vien secco apparo Cornelia, che desta 1

32 La bella copia : la belle compagnie constituée de nombreuses courtisanes.

33 Angela Sarra est l'une des courtisanes les plus connues de son temps. Amie de l'Arétin, trois lettres de celui-ci lui sont adressées, datées de 1548, dans le quatrième volumes de ses Lettere, 464, 565, 626. Mais elle exerçait déjà dans les année 1530, puisqu'elle figure dans la Tariffa, v. 46-463 : « Due scudi gli darà [à une certaine Virginia] chi 'l viver sprezza / Altratanti ne merta Angela Sarra / Benche sia la disgratia e la bruttezza ».

34 Probable coquille pour « impenna ».

35 Cornelia Griffio apparaît dans de nombreuses sources. Marin Sanudo rapporte dans ses Diari (XXXV, col. 140) que son nom est retrouvé barbouillé sur les murs de Rialto, au petit matin du 26 octobre 1523, accolé à celui de son amant noble Piero da Molin ; le 11 avril 1526 elle épouse un autre patricien, Andrea Michiel (Diari, XLI, col. 166). Dans les années 1530, une vingtaine de vers lui sont consacrés dans la Tariffa (131-151), et elle est même mentionnée dans le Trentuno della Zaffetta (strophe 13). Le 27 novembre 1545 elle commande un portrait à Lorenzo Lotto, pour 4 ducats ; toutefois, elle annule ensuite cette commande (Lotto 1969 : 36). Enfin, une dernière mention la fait apparaître le 9 mars 1547 dans un estimo du territoire de Mestre comme propriétaire d'un terrain (Archivio parrocchiale di Mirano, estimo 1545-48, Busta n. 45, cité par Luise [sans date] : 38).

Quanta beltà mai fu descrita in carte.
 La cui gratia gentile manifesta
 L'altero nome in ciascaduna parte, 5
 Che a farla gratiosa, ornata e honesta,
 De pro natura e amor lo ingegno e l'arte,
 Tal che se voran donna più bella,
 Cornelia Griffio certo serà quella.
 [IV]
 La signora Lucretia Ruberta
 Non contal passo Cintia move il piede 1
 Quando a Latona fa si lieto il petto,
 Come Lucretia Roberta ch'e ciede
 Ogni donna di gratia e de intelletto.
 Di cui la fe come lampade herede 5
 Il ciel per un divin alto suggietto
 Di eloquentia, di gratia e di honestate,
 Gloria all'antiqua et alla nostra etate.
 [V]
 La signora Cornelia da santo Alvigi³⁶
 Da Sant'Alvigi vien Coruelia³⁷ poi, 1
 in nel cui bello e delicato seno
 Cella amor l'arco e tutti i strali soi.
 La cui bellezza intorno fa sereno
 Il ciel fe e nubiloso qui tra noi, 5
 E un vago sol di vagha luce pieno,
 La cui luce soave e chiaro viso
 forma in Venegia un novo paradiso.
 [VI]
 La signora Andriana Ziavatina
 Se de la bella Ziavatina Andriana 1
 Veduto avesse la bellezza Giove,
 Non in thor bianco havria porta lontana
 Per l'onde Europa, ma con forme nove,
 rapita havria la beltà più che humana 5
 di Andriana bella a tutte quante prove
 che alle belle fatezze, al vago viso,
 Vua³⁸ Angeleta par dil paradiso.
 [VII]
 La signora Medea di Canareggio³⁹
 Vien la saggia Medea, gloria et honore 1
 Di quante donne furo al mondo belle.
 Vuol Phebo, l'Elicona, e vuole amore
 Che ogni spirto gentil di lei favelle.
 I veggo il ciel intento a trarla fuore 5

36 Si Cornelia est un nom de prostituéet très courant, nous n'avons aucune indication d'une courtisane d'un tel nom à Sant'Alvise dans les années ou Bandarini écrit.

37 Coquille pour Cornelia.

38 Coquille pour Viva.

39 Le nom de Medea est relativement rare chez les prostituées vénitienes. On en croise par exemple une en 1522 dans les Raspe de l'Avogaria (Archivio di Stato di Venezia, Avogaria di Comun, Raspe, registre 3664, f. 102[110]), tandis qu'une Medea di Puarelli est citée dans la Tariffa (v. 489-490). Ni l'une ni l'autre ne peut être identifiée avec certitude avec cette Medea di Cannaregio.

Quindi, e locarla in ciel tra l'altre stelle,
 Dubbioso sta che poi ch'ivi havrà loco,
 Il ciel non ardi d'amoroso foco.
 [VIII]
 La signora Angela Zapheta⁴⁰
 Vien Angela Zapheta, il cui bel raggio, 1
 Il sole e ogni altro lume ella abarbaglia.
 Lei fa benigno ogni animal selvagio,
 Si come si adimanda, ella si aguaglia
 A Vener bella il volto divo e saggio. 5
 Tutt'antiqua bellezza chiude e intaglia,
 Onde ciascun che la vede favella
 « Quest Angela non e, ma vener bella ».
 [IX]
 La signora Iacomina Fasuolo⁴¹
 Se la cortese Fasuol Iacomina 1
 Veduto avesse il Dio de le salse acque,
 Delphin non si vedea nella marina
 Melanto vagheggiar che si gli piacque,
 Ma sol costei che merta alla divina 5
 Mensa servir di Giove ove hebbe spiacque,
 che la beltà cortese di costei
 Farian lieti e satoli tutti i Dei.
 [X]
 Le signore Greghette⁴²
 Quanta beltà, virtute e leggiadria 1
 Benigno il cielo a noi mortali infuse,
 E quanti accenti in dolce melodia
 isprese Apollo con le sacre muse!

40 Angela Zaffetta est l'une des plus célèbres courtisanes vénitienes. Elle est la protagoniste du poemetto de Lorenzo Venier, *Il Trentuno della Zaffetta* (Venier 1532), qui raconte la vengeance orchestrée contre elle à Chioggia, un viol de groupe, par l'un de ses amants éconduits. La *Tariffa delle Puttane di Venegia* se réfère longuement à ce texte, et insiste sur sa laideur et sa crasse : « La terza apunto è la Zaffetta e questa, / Per aver nome d'Angela, a una foggia / Vol venti, a l'altra trenta, se è richiesta; / E pur il mal di Francia seco alloggia / E la disgratia che vi sta in persona, / Oltra il trent'unche le fu dato a Chioggia. / Ma di lei così a fil scrive e ragiona / Il mio Venier, nel suo sacro Annale, / Che l' nome suo per tutto ancho risuona. / Pero lasso di dir il suo reale / Animo, e qual levando la mattina / Non piscia per superbia in l'orinale, / Ma a gambe aperte, in mezzo la cucina, / Con rumor qual se ne andasser le superne / Cataratte del Ciel tutte a ruina; / E come huom che una volta habbia a goderne, / Rece dipoi, ne giovani scarzioffi / Per tornar cazzo in quella valli inferne; / Che l' cul le cola, e par ch' ogn'hor le soffi. / E che la sempre rugiadosa fica / Pute assai piu che rutti, aselle e sloffi ». Nous la trouvons également citée en 1536 dans les raspe de l'Avogaria di Comun (Archivio di Stato di Venezia, Avogaria di Comun, Raspe, registre 3668, ff. 88[96]v-89[97]r) pour avoir hébergé un certain Borino Metrico, recherché pour une agression. Elle est enfin citée dans plusieurs lettres de l'Arétin ; dans la première (I, f. 243-4), qui lui est directement adressée, le « fléau des princes » loue l'honnêteté de ses pratiques de courtisane (cf. Introduction). Elle apparaît à nouveau dans une invitation à dîner adressée à Titien, qui est assuré de la présence de la jeune femme (IV, lettre n° 303, 1537), et désignée comme exemple à suivre dans une lettre à deux de ses collègues, Angela Sarra (IV, lettre n° 646, 1548) et Medea (V, lettre n°157, 1548).

41 Giacomina Fasol est citée dans la *Tariffa* (v. 320-324) : « Giacomina Fasol par ch'altri annoi, / Non pur col fiato, ma pessimo odore / Rende ne i festi et in tutti gli atti suoi. / L'huom che chiava costei le porge honore / Se le reca due scudi. ».

42 Les archives du XVIe siècle sont remplies de prostituées dont le patronyme ou le surnom est Greca ou Griega, sans que deux sœurs – configuration la plus probable dans ce cas – n'apparaissent.

Quanta honestate et quanta cortesia 5
 Natura in cor de donne lieta chiuse,
 Fece in le dotte Grieghe, in cui natura
 pose in comporle ogni suo studio e cura.
 [XI]
 La signora Stelina da i frari⁴³
 Ecco di honore e riverenza segno, 1
 Fra l'altre la Stellina bella ho scorto,
 Che di Apol men famoso foria il legno
 Che in amor fe il Petrarca afflito e morto.
 Se sua beltà, se so celeste igegno 5
 dalla lira d' Apollo fusse scorto,
 La cetra l'un l'atro ogni suo bel stile,
 Havria posto in lodar Stella gentile.
 [XII]
 La signora Lucieta Cul Duro⁴⁴
 Natura per monstrar l'ultime prove 1
 In far quanto piu puote donna adorna,
 Bellezze fuor dell'altre rare et nove
 Gratie che 'l proprio sol di luce aggiorna,
 Fece in Lucieta Cul Duro dove 5
 tutta antiqua bellezza in lei soggiorna,
 E certo a dir di questa il poter nostro,
 Non basta e manca a me la charta e inchiostro.
 [XIII]
 la Signora Iulia da Pozo⁴⁵
 Iulia da pozo vien anzi una stella, 1
 Ove ha natura e amor suo igegno e arte.
 Mar di virtute e di belta piu bella
 Colcò Minerva in lei la miglior parte,
 A tal che Hersidia et ogni nimpha bella 5
 Alla costei beltà non fu ha gran parte,
 Che chi rimira quel suo sacro viso,
 Rimira, spechia e vede il paradiso.
 [XIV]
 La signora Virginia⁴⁶
 Se la bella e gentil Virginia drento 1
 Fursse alhor stata in le parte amichlee,

43 Une jeune Stellina est citée dans la *Tariffa*, v. 543-548 : « Io non vorrei scordarmi di Stellina, / Garzonetta d'età di quindici ani / Che sol con gli occhi gli huomini assassina ; / Per due scudi torrei d'alzarle i panni, / Benche per pochi soldi ognuno dice / Che la chiavan Martin, Polo e Giovanni. ». Nous n'avons jamais rencontré d'autres prostituées portant ce nom, il s'agit donc peut-être de la même femme, qui aurait alors environ vingt-cinq ans lors de la composition du volume de Bandarini.

44 Elle est citée dans la *Tariffa*, v. 329-334 : « A Lucietta vengo dal cul duro; / Così per soprano ella si chiama / Che sta a gli assalti ferma come un muro. / A la meschina, franzosata e grama, / Si dà due scudi per compassione, / Et appresso qualche goffo è pur in fama. »

45 Giulia est un nom très courant chez les prostituées vénitienes, mais aucune « Da Pozzo » ne nous est connue.

46 Une Virginia est mentionnée dans la *Tariffa*, v. 458-461 : « Virginia, che in lussuria ha rotto il freno, / Ove la lass'io ? Costei di gran dolcezza / Fa il suo amante fottendo venir meno. / Due scudi gli darà chi 'l viver sprezza. ». Nous n'avons pas rencontré dans les archives d'autres prostituées portant ce prénom avant la fin du siècle, il s'agit peut-être donc de la même personne.

Paris non era a tuor Helena intento,
Né quando vide nelle nalle idee
le belle nude, pigliava ardimento 5
Vener dir bella piu di altre dee:
Togliea Virginia e iudicava quella
di Helena e di Ciprigna assai più bella.
[XV]
La signora Iulia Riniera
Quanto puote natura far gradita 1
Donna nel mondo in titol di bellezza,
in la bella riniera certo unita
Hebbe Elgli con amor ampia vaghezza,
a farla d'ogni bella più gradita, 5
un ruscel di beltate e gentilezza,
Da far bruggiar ogni affredato core
Spechio di alma natura, opra di amore.
[XVI]
Isabeta Griega⁴⁷
Vien Isabeta Griega poi che asempra 1
una Iudit, una superna stella,
Alle cui terse e leggiadrette membra
ciede ogni donna che a nome di bella.
E ciascuna di queste si rimembra 5
D'essa che tien in man le sua quadrella,
non ardiscon le belle trar un fiato,
vinte dal suo bel volto innamorato.
[XVII]
La signora Helena Bellaman⁴⁸
Un giorno ferno i Dei del ciel consiglio; 1
voler qui giù tra noi una donna fare.
Ciascuno a l'arte sua detten di piglio
Sol per voler la sua virtù monstrare. 5
Helena Bellaman con tal artiglio
formò, che ogni belta li hebbe a donare,
E di virtù la feron si ioconda,
che un'altra non si trvoa a lei seconda.
[XVIII]
La signora Marieta Bernardo
Vien Marieta Bernardo che procura 1
ogni hor mostrarsi al suo amante festiva,
Ben qui mostrò quanto potea natura
Coprir di mortal velo beltà diva.
Se di costei la celeste fatura 5
veduto havesse Giove, havrebbe priva
Dannae di loro, e fatto questa herede
in cui fiorir tutta beltà si vede.

47 cf. la note aux Greghette (X).

48 Une Vetorella Bellaman est mentionnée dans deux sources plus tardives : Catalogo : 206 ; le capitolo en tercets Daspuò che son entrà in pensier sì vario de Maffio Venier (Venier 2001).

Fin du Capitolo dove il Poeta se insonia chiavar una sua amica cortegiana⁴⁹

Un far un trato il crudo el morto e insieme,⁵⁰ 1
un spicar quatro fruti⁵¹ in men d'un hora,
qa quel arbor piantato in quel dolce horto.
n comiato piatoso un ussir fuora,
V un anodar di bracie al peto, al colo, 5
un dir « Sta nosco per fina a laurora »,
esser di tocharsi mai satolo,
un dir « Quando ritornerai, signore? »
« Quando a voii pace⁵² ! » ; « Oimè, risurge Apollo!⁵³ ».
Un trar da un braccio, un felice favore, 10
un dire « Portate questo, o poeta moi,
che con questo vi dono il spirto el core ».
Un basciar dolce, un dir « Valetè », « A dio! ».
[XIX]
Cornelia Dolphina⁵⁴
Vien dietro a questa⁵⁵ Cornelia dphina 1
la cui bellezza il ciel tutto vaheggi a,
nella leggiadra gonna beretina
Iudit avanza, non pur l'appareggia.
Di Giove non havria dolce rapina 5
fattunque cigno Giove pur che veggia
Di questa bella donna il vagho ciglio,
O che foria di Stenel sempre il figlio.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Anonyme, *I sette dolori del mal francese*, in Calmo Andrea, *Le lettere di messer Andrea Calmo*, a cura di Vittorio Rossi, Milano, Hoescher, 1888.

Anonyme, *Stanze in lode di gentildonne veneziane del secolo XVI*, Biblioteca Nazione Marciana, Ms. It. XI, XC 90 (=6774), ensuite publiées « per le nozze Loredan-Bragadin Venezia, Alvisopoli, 1835 ».

Aretino, P., *Poemi Cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno, 1992.

49 Pour les problèmes posés par la mise en page de ce texte, qui nous amènent à penser que l'exemplaire des Stanze qui nous est parvenu est une réédition, cf. l'introduction. Les coquilles atteignent dans cette page leur paroxysme.

50 Nous suggérons dans l'Introduction de corriger ce vers en « Un far un trato il crudo e insieme il morto » pour rétablir la rime.

51 Le « frutto », en opposition au « fiore » qui n'est qu'un baiser, est bien entendu l'acte amoureux, répété à quatre reprises dans le rêve du poète.

52 Le « i » s'est égaré : « a voi piace ».

53 C'est l'aube.

54 Cf. huitain [V] et note.

55 Unique cas de tout le recueil où Bandarini cherche à organiser un semblant de récit dans le passage d'une courtisane à l'autre.

- , *Ragionamento – Dialogo*, Venezia, 1534 et 1536, ed. moderne a cura di Nino Borsellino, Milano, Garzanti, 1984.
- , *Lettere*, Venezia 1548, ed. moderne a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 1992.
- Ariosto, L., LE RIME DI M. LO / DOVICO ARIOSTO NON / *piu viste, & nuovamente stampate à in / stantia di Iacopo Modanese, cioè / SONETTI. MADRIGALI. / CANZONI. STANZE. / CAPITOLI. / [portait de l'Arioste] / In Vinegia con Privilegio del Sommo Pontefice / & del Eccelso Senato Veneto. MDXLVI. Pour une édition moderne, cf. ARIOSTO Ludovico, Rime, introduzione e note di Stefano Bianchi, Milano, BUR, 1995.*
- Bandarini, M., *Li dui primi canti di Mandricardo innamorato di Marco Bandarini*, Vinegia, appresso di Francesco Bindone et Mapheo Pasini, 1535 (puis Augustino Bendone nella contrada di San Paterniano, 1542).
- , *La impresa di Barbarossa contra la citta di Cattaro con la presa di Castel Nouo, composta per Marcho Bandarini allo illustre signor conte Bartholomeo da Villa Chiara*, in Ferrara, 1543.
- , *Sonetti del poeta Marco Bandarino, in diversi et varij soggetti*, [S.l. : s.n.], 1547.
- , *Varco vittorioso da questa mortale all'immortal vitta fatto dell'illustrissimo et eccellentissimo signor conte Giouan Luigi dal Fiesco*, In Vinetia, 1550.
- , *Amorosa vendetta d'Angelica*, 1551 [sans éditeur ni lieu d'édition ; le seul exemplaire existant est conservé à la British Library].
- , *Dui primi canti di Rodamento (sic) innamorato*, 1551.
- , *Opera nuova spirituale*, in Vinegia, 1552.
- , *Le due giornate del poeta Bandarino, doue si trattano de tutti i costumi ch'in le città de Italia à loco per loco usar si sogliono*, 1556.
- Boccaccio, G., *Corbaccio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Dragoncino, G. B., *Stanze in lode delle nobildonne vinitiane del secolo moderno*, Vinegia, Per Mathio Pagan, 1547.
- Fonte, M., *Il Merito delle Donne*, Venezia, Domenico Umberti, 1600.
- Lotto, L., *Libro di spese diverse*, a cura di Pietro Zampetti, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1969.
- Parabosco, G., *Secondo libro di lettere amoroze*, Vinegia, Paolo Gherardo, 1548.
- , *Terzo libro delle lettere amoroze*, In Venetia, Gio. Griffio, 1555.
- Tolomei, A. C., *Laude delle Donne Bolognese*, Bologne, 1514 (réed. 1518 ; 1525 ; 1530 ; 1533 ; 1537 ; 1546. Réed. anast. de l'éd. de 1514 Bologne, Forni Editore, s. d.).
- Venier, L., *Il Trentuno della Zaffetta*, Venise, 1531, réed. Paris, 1883, et par Gino Raya, Libreria Tirelli di F. Guaitolini, Catania, 1529.
- Venier, M., *Poesie diverse*, a cura di Attilio Carminati, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 2001.

- Agostini N., Tiziana, « Poesie dialettali di Domenico Venier », in *Quaderni Veneti*, n°14, Ravenna, Longo Editore, 1991, p. 33-56.
- Ashbee, H. S., *Catena Librorum Tacendorum, Notes, by Pisanus Fraxi*, London, 1885.
- Axon, W. E. A., *Ortensio Lando, a humorist of the Renaissance*, London, 1899.
- Barzaghi, A., *Donne o cortigiane?*, Verona, Bertani editore, 1980.
- Fontanini, G., *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignor Giusto Fontanini*, Parma, Luigi Mussi, 1804.
- Luise, L., « Alcuni cenni storici sui mugnai e sui mulini di Martelago », in *L'Esde*, fascicoli di studi e di cultura, n. 0, Comune di Martellago, sans date.
- Milan, G., « Dragoncino, Giovanbattista », in *Dizionario Biografico degli Italiani* [online].
- Moschella, M., « Enselmino da Montebelluna », in *Dizionario Biografico Treccani*, [en ligne].
- Padoan, G., « Il mondo delle cortigiane nella letteratura Rinascimentale », in AA. VV., *Il gioco dell'amore – Le cortigiane a Venezia dal Trecento al Settecento*, Berenice, Milan, 1990, p. 63-72.
- Paluani, G. L., *Due poemi poco noti del secolo XVI. (Della Marphisa Bizarra » di G.B. Dragoncino. La Marfisa Innamorata di Marco Banderini)*, Padova, Fratelli Gallina, 1899.
- Pucci, P., « Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella *Tariffa delle puttane di Venegia* », in *Rivista di Letteratura Italiana*, 2010, Volume XXVIII, Pisa Roma, Fabrizio Serra, p. 29-49.
- Rhodes, D. E., *Silent printers, anonymous printing at Venice in the sixteenth century*, London, The British Library, 1995, p. 23-4.
- Rossi, D., « The Illicit Poetry of Domenico Venier: a British Library Codex », in *The Italianist*, Volume 30, Number 1, Reading, Maney Publishing, 2010 [En ligne].

LES GOUVERNANTES-PHILOSOPHES: LA FEMME ENTRE FAMILLE ET ÉTAT DANS LA RÉPUBLIQUE DE PLATON ET DANS L'HYPER-TRADUCTION DE BADIOU

THE RULERS-PHILOSOPHERS: WOMAN BETWEEN FAMILY AND STATE IN PLATO'S REPUBLIC AND IN BADIOU'S HYPER-TRANSLATION

Lorena Grigoletto

Università degli studi di Napoli "Federico II"

RESUME :

Comment penser à l'égalité et à la différence entre les genres au domaine politique ? Dans La République de Platon Socrate-Badiou, dans son dialogue avec le personnage féminin d'Amaranta, il critique les conséquences de cet égalité absolue entre les gouvernants - philosophes établie il y a plus de deux mille ans par le Socrate de Platon. De cette façon, la femme semble acquérir le papier symbolique d'articulation entre une dimension publique et privée.

MOTS CLES :

Égalité, État, famille, gouvernantes, philosophes.

ABSTRACT:

How to think equality and gender gap in political arena? In Plato's Republic Socrates-Badiou, discussing with the female character Amantha, questions the consequences of absolute equality among the class of philosophers-rulers in Plato's original text. In his criticism, the role of the woman is decisive, for it becomes the symbol of the necessary difference between public and private sphere.

KEY WORDS:

Equality, State, family, rulers-philosophers.

J'étais descendu hier au Pirée avec Glaucon, fils a d'Ariston, pour prier la déesse et voir, en même temps, de quelle manière on célébrerait la fête qui avait lieu pour la première fois. La pompe des habitants du lieu me parut belle, encore que moins distinguée fut celle que les Thraces conduisaient. Après avoir fait nos prières et vu la cérémonie, nous revenions vers la ville lorsque, nous ayant aperçus de loin sur le chemin du retour, Polémarque, fils de Céphale, ordonna à son petit esclave de courir après nous et de nous prier de l'attendre. L'enfant, tirant mon manteau par derrière: «Polémarque, dit-il, vous prie de l'attendre». (Platon: 1)

Le jour où toute cette immense affaire commença, Socrate revenait du quartier du port, flanqué du plus jeune frère de Platon, un nommé Glauque. Ils avaient fait la bise à la déesse des Gens du Nord, ces marins avinés, et n'avaient rien manqué de la fête en son honneur, une grande première! Ç'avait de la gueule, du reste, le défilé des natifs du port. Et les chars des Gens du Nord, surchargés de dames très découvertes, n'étaient pas mal non plus.

Parmi les innombrables types nommés Polémarque, celui qui est le fils de Céphale les vit de loin, et lança un gamin à leurs trousses. «Attendez-nous!» vociféra le jeune gars en tirant la veste de Socrate. (Badiou, 2012: 1)

Circonstances similaires, mais deux destins différents; ou bien un seul, qui est celui d'une des œuvres les plus importantes de la pensée occidentale.

Composé entre les années Quatre-vingt et Soixante-dix du IV^e siècle A.J., la *République* est un dialogue célèbre, consacré au thème de la justice, qui présente Socrate engagé dans une discussion dans la maison de Céphale où il avait été invité par Polémarque.

Les personnages qui participent activement à la conversation sont Glauque et Adimante, les frères de Platon, et le sophiste politique Thrasymaque de Calcedonie. Les autres, Polémarque, Lissias, Euthydème, Nicerate, fils de Nicia, Charmantide de Paeonée et Clitofonte, fils d'Aristonyme, ne sont que des simples spectateurs et parfois ils proposent quelques répliques.

Ou, peut-être il y avait-t-il Socrate, sûrement, Amantha, la sœur de Platon, Glauque, Céphale, Polémarque, Thrasymaque et Clitofonte? Dans l'«hyper-translation»¹ (Boni, 2013: 411) de Alain Badiou, philosophe français contemporain naît à Rabat en 1937, dont l'«ultra-platonisme» (Boni, 2013: 412) montre une référence constante à la lecture lacanienne, les circonstances du dialogue changent significativement par rapport à la lecture traditionnelle. Socrate-Platon et Socrate-Badiou sont séparés par plus de deux mille ans de pensée philosophique qui, ne passant pas trop silencieusement, offrent parfois au protagoniste l'occasion de réfuter l'interprétation platonicien ou de la forcer.

¹ Avec hyper-translation on entend une traduction où la relation entre l'auteur et le traducteur est incliné en faveur de ce dernier. De cette façon, les intentions théoriques du traducteur remplacent en partie celles originales.

Pourtant, l'introduction dans le dialogue d'un personnage féminin, à savoir Amantha (Adimante dans l'œuvre de Platon), confère à Badiou un regard plus large et renouvelé. C'est justement cette fille, intransigeante et sarcastique, à introduire l'épineuse question de la participation des femmes à la vie politique contenue dans le Livre V et, en suite, à défendre la poésie de la nécessaire excommunication platonicienne dans le Livre X.

Cependant, il est préalablement nécessaire de formuler théoriquement chacune des deux œuvres.

Comme il affirme à bon escient Giovanni Reale (Reale, 2009: 20), qui se réfère aux études de Eric A. Havelock et à son livre fondamental *Preface to Plato* de 1963, le titre *République* ne réfléchit pas le contenu de l'œuvre si l'on considère que seulement un tiers de cette dernière aborde des questions spécifiquement politiques, tandis que la plus large partie porte sur la "condition humaine" et, en particulier, sur l'éducation traditionnelle grecque dont il critique les principes.

En effet, le caractère révolutionnaire de l'œuvre est dû surtout à l'objectif de bouleverser la *paideia* grecque, c'est-à-dire la structure propre à la culture de l'oralité poétique-mimétique; une véritable révolution qui concerne le langage dont but est théorique-morale. La culture de l'homme grec se bornait à l'exercice mnémonique et répétitif complètement identifié aux modèles «polyvalents» offerts par les poètes. Or, à partir de Platon, l'hellène aurait vu son éducation inspirée à une mentalité philosophique-conceptuelle, soit à un modèle nouveau et univoque orienté vers la connaissance du Bien. Mnémosyne, mère de toutes les muses, fondamentale dans la formation de l'homme grec, elle assumait donc une nouvelle signification et une nouvelle valeur. À l'éducation traditionnelle, fondée sur la poésie, on remplaçait un modèle éducatif basé sur la philosophie. Le grand objectif critique de Platon est donc la poésie. Or, il ne s'agit pas de la poésie en général, qui sera pensée à nouveau en relation aux axiomes de l'État, mais seulement à l'épos omérique-esiodé qui, par le biais de l'imitation (*mimesis*), pousse à l'identification émotive, soit à la perte d'objectivité dans des modèles qui conduisent l'âme vers sa partie passionnelle.

Pourtant, nous sommes censés faire une clarification importante: la question politique ne montre son sens que par son intime connexion avec les principes théoriques; l'État platonicien constitue la voie d'accès au Bien, qui est le véritable fondement théologique, dans la communauté des hommes par les philosophes qui ont su s'élever. C'est grâce à ce Principe, fondement de l'Être, du cosmos, de l'âme et de la dimension publique de la vie de l'homme, que, la tripartition de l'âme en faculté rationnelle, passionnelle et concupiscible, correspond par analogie à la tripartition de l'État dans les classes suivantes: Artisans, Guerriers et Gardiens. Ainsi, aux vertus de l'État correspondent les vertus du citoyen.

Donc, à la question inaugural du dialogue «Qu'est-ce que c'est la Justice?», à laquelle Thrasymaque répond en soutenant qu'elle est l'intérêt du plus fort, Socrate-Platon répond en offrant une définition convenable tant à l'État qu'à l'individu. La Justice est la vertu (*areté*) qui consiste à faire en sorte que chaque partie exerce sa fonction, en introduisant de l'ordre dans le désordre, et de l'unité dans la multiplicité; cela explique la santé ou la maladie du corps métaphoriquement entendu.

Alain Badiou, penseur militant, se propose des objectifs différents. En effet, il veut indiquer l'hypothèse communiste, relative à la classe des Guerriers et des Gardiens, comme étant enracinée dans le dialogue entre la philosophie et la politique, en individuant dans le platonisme un fondement philosophique. Au même temps, tout en se tenant à une perspective contemporaine, la structure unitaire de l'œuvre platonicienne lui sert à montrer les directives de sa réflexion en défense d'une pensée «forte», systématique et liée aux catégories classiques de la métaphysique. Et encore: le thème de la relation entre philosophie et poésie apparaît névralgique au point d'évoquer la spéculation heideggerienne qui fait de la poésie la source de la pensée.

Donc, la critique platonicienne à la *mimesis* donne à Badiou l'occasion de revendiquer sa thèse d'inesthétisation de l'opération poétique qui, par le biais d'une «méthode soustractive» refuse la façon esthétique et présente les opérations rationnelles de la poésie en lui restituant sa dimension spéculative.

Dans son interprétation, ce qui change est aussi bien la terminologie: l'individu est remplacé par le Sujet. En effet, chez Platon l'acteur rationnel (l'homme) n'avait pas d'autres significations franchissant la collectivité, bien que l'introduction du concept d'âme immortelle (*psyché athanatos*) a fait qu'elles étaient déjà beaucoup plus développées par rapport à la culture pré-hellénistique. Donc, l'analogie entre la tripartition de l'âme et celle de l'État est bien plus qu'une simple correspondance qui trouve dans la Justice sa valeur structurelle. En effet, cet écart entre l'individu platonicien, qui est impossible à penser en dehors de la collectivité, et le Sujet de Badiou explique le choix du philosophe français de distinguer la «justice objective» de la «justice subjective». Cette dernière étant pensée en termes de hiérarchie (être «musicien de soi-même») parmi les instances constitutives du Sujet (Pensée, Affect, Désir) qui remplacent la traditionnelle tripartition du philosophe grec.

Pour sa part, la «justice objective», c'est-à-dire celle qui se réfère à la collectivité, montre un caractère inédit. En effet, à la capacité d'accomplir sa propre fonction, c'est à dire de suivre le chemin que l'on considère le plus conforme à sa propre nature, il s'ajoute l'habileté transversale qui, suivant la terminologie marxiste, est celle du «travailleur polymorphe» ayant la capacité d'accomplir n'importe quel rôle ou fonction sociale; «un animal humain qui [...] ne laisse en dehors de son champ d'action aucune des possibilités que l'époque lui propose» (Badiou, 2013: 157).

La «Justice objective» se configure ainsi comme le lien dialectique de «localisation» et d'«ouverture» entre les dispositions subjectives et leur vitalité sociale. À ce propos, Amantha souligne que tant la disponibilité pour toute *praxis* que le développement de l'*exis* de chacun sont nécessaires afin d'empêcher les horreurs produits autant par un excès de homogénéité que par son défaut total. Ainsi, l'opportunité d'affirmer l'«injustice selon l'égalité» et l'«injustice selon la liberté», s'ouvre au lecteur de la *République*.

Donc, l'«homme polyvalent» de la culture grecque, à laquelle Platon dirige sa critique, se retrouve ici noué avec le «travailleur polymorphe» de Marx, tout en soulignant l'incommensurabilité entre les deux positions, c'est-à-dire l'écart entre la dimension éthique-théorique de Platon et celle politique de Badiou et, de pair, entre l'articulation de l'homme grec dans la collectivité et celle de Sujet dans la culture moderne.

Évidemment Badiou, en interprétant l'État platonicien en termes de communisme ou bien, suivant sa définition, en terme d'«aristocratie populaire», il le rapproche au «collectivisme moderne»; il faut rappeler, pourtant, les différences historiques et théoriques. Ce dernier, en effet, présuppose la révolution industrielle, le capitalisme et la centralité de la classe travailleuse, au contraire, «le motivazioni teoretiche di questo comunismo (celui platonicien) sono decisamente spiritualistiche e quasi ascetiche» (Reale, 2009: 61).

Mais qu'est-ce que c'est concrètement le «communisme»? Qu'est-ce que c'est ce que l'on partage? C'est-à-dire qu'est-ce que c'est qui produit *Koinonia* (communauté) entre les membres de la *politeia*? Qu'est-ce que c'est ce qui produit l'harmonie ou la santé dans le corps social? Platon nous répond dans le Livre V de la *République*, où il montre comme la véritable unité psycho-politique-physiologique est possible seulement à partir de l'unité de la classe politique qui la conquiert par le biais de la vie communautaire. Une telle unité ne peut exister que si l'on partage autant le plaisir que la douleur, c'est-à-dire si l'on partage la première structure sociale, la famille et donc les femmes et les enfants.

Ainsi, le Livre V, qui constitue la première tentative de reconnaître à l'univers féminin le droit de «citoyenneté», en s'opposant à la culture dominante qui lui réserve un rôle de subordination dont Aristote est l'autorité majeure, s'inscrit dans un cadre théorique qui montre les raisons profondes.

Et moi j'allais les dénombrer dans l'ordre où elles me paraissent se former les unes des autres, lorsque Polémarque, qui était assis un peu plus loin qu'Adimante, avançant la main saisit ce dernier à l'épaule par son manteau, le tira à lui et, se penchant, lui dit à voix basse quelques mots dont nous n'entendîmes que ceux-ci; «Le laisserons-nous passer outre ou que ferons-nous?» «Pas le moins du monde», répondit Adimante, élevant déjà la voix. «Qu'est-ce au juste que vous ne voulez pas laisser passer?» «Toi», dit-il. «Et pour quelle raison?» «Il nous semble que tu

perds courage, que tu nous dérobes toute une partie, et non la moindre, du sujet pour n'avoir pas à l'étudier, et que tu t'imagines nous échapper en disant à la légère qu'à l'égard des femmes et des enfants tout le monde trouverait évident qu'il y eût communauté entre amis». «Ne l'ai-je pas dit à bon droit, Adimante?» «Si», concéda-t-il; «mais ce bon droit-là, comme le reste, a besoin d'explications. Quel sera le caractère de cette communauté? Il y en a, en effet, beaucoup de possibles». (Platon: 161)

Socrate s'apprête à énumérer, dans l'ordre logique et historique qui règle leur interdépendance, les quatre politiques insuffisantes, quand Polémarque touche l'épaule nue d'Amantha. La dure jeune fille se cabre, puis comprend que son voisin ne veut qu'attirer son attention. Elle se rapproche et lui murmure à l'oreille: «Allons-nous le laisser franchir l'obstacle comme s'il ne l'avait pas même vu?» «Il faut absolument l'en empêcher, rétorque Amantha. «Qui faut-il empêcher de faire quoi?» se retourne Socrate. «Vous, dit Amantha, de nous prendre pour des benêts!» «Diable! Qu'ai-je donc fait?» «Vous nous traitez avec une impardonnable légèreté, permettez-moi de vous le dire, répond une Amantha, très remontée. Vous passez par-dessus une question de la plus haute importance uniquement pour n'avoir pas à vous mouiller. Croyez-vous pouvoir vous tirer d'affaire en lâchant comme ça, au détour de la conversation, que, s'agissant des femmes et des enfants, il est évident – je cite votre formule – “qu'entre amis on partage tout”» «Mais, chère Amantha, n'est-ce pas vrai?» «à moins qu'il ne s'agisse d'une cochonnerie, moi, en tant que jeune femme, je ne sais même pas ce que cette phrase veut dire: que s'agit-il au juste de “partager”?» (Badiou, 2013: 179)

L'argumentation platonicienne et, évidemment, celle badousienne, très difficile à expliquer, est celle de la différence entre les genres qui légitime la participation des femmes au pouvoir politique. La différence entre la femme et l'homme n'est pas absolue mais relative au domaine auquel on fait référence, ce qui revient à dire que, sur le plan politique, on ne peut pas dire que la femme a moins de capacités par rapport à l'homme.

Le Socrate de Badiou réfléchit sur le fait que, comme la différence entre un chauve et un chevelu acquiert une certaine importance en référence à l'être client d'un coiffeur, le même écart s'avère être sans valeur quand il est rapporté à la pêche à la ligne. Ainsi, la différence entre les genres est radicale si l'on pense au processus de reproduction mais elle n'est pas si importante dans le domaine politique.

En effet, chacun poursuit ses inclinations spécifiques tant les femmes que les hommes, bien que les premières elles aient moins de force; la différence n'est donc pas selon la qualité mais selon la quantité. Comme parmi les chiens les femelles et les mâles accomplissent les mêmes fonctions de conduction du troupeau, à la même manière, dans le gouvernement de l'État, il n'y a pas des rôles exclusifs d'aucun genre.

Comme on peut bien l'observer il y a des femmes qui sont inclinées naturellement à des activités particulières comme la cuisine, la musique, mais aussi à la guerre et

à la gouvernance. Selon Socrate-Platon, donc, les femmes devront recevoir la même éducation que les hommes.

Il est absurde, cependant, comme Amantha le souligne, de soutenir la nécessité que l'État soit géré selon sa nature unique (selon l'unité de son Principe), en s'appuyant sur la compétence universelle qui nous a indiqué la définition de «justice objective», sans considérer la différence objective et subjective entre les genres; une différence que la jeune disciple définit ontologique et «symbolique». À qu'est-ce qu'elle pense Amantha? Peut-être aussi à une relation différente parmi les trois instances du Sujet (Pensée, Affect, Désir)? La différence symbolique entre les genres, qui se présente dans le débat philosophique contemporain en termes d'opposition entre société du Père² et «ordre symbolique de la mère» (Muraro, 2006), est-ce qu'il montre peut-être la difficulté d'articuler l'unité du Principe, c'est-à-dire l'unité de la Pensée, avec les positions d'une «pensée de la différence»? De toute façon, Badiou défend l'égalité politique entre les genres avec des considérations actuelles; en effet, l'apparente inadéquation des femmes au gouvernement est le produit de «brutales ségrégations éducatives et d'insidieuses propagandes sur la prétendue "faiblesse" du sexe féminin» (Badiou, 2013: 188)

Au contraire, Platon ne poursuit pas l'objectif de donner de la valeur à l'univers féminin, mais il suit une visée philosophique de constituer le corps communautaire, soit l'unité de l'État en vertu du Principe: le Bien. En effet, on peut pas qualifier les locutions comme «avoir en commun femmes et enfants» (Platon), ou «entre amis on partage tout» (Badiou) comme des expressions philogines.

Or, c'est dans ce contexte qui s'inscrit le véritable problème: il est possible d'acquérir cette unité seulement si l'on efface la structure familiale qui, par le biais des liens parentales, produit des liens patrimoniales. Donc, ce n'est que grâce à son abolition que les classes des Guerriers et des Gardians pourront se consacrer *in toto* à gouverner et à protéger l'État en puisent à la source du Bien. Dans la classe des Artisans, par contre, cela ne sera pas nécessaire. La famille particulière, chez les premiers, sera substituée par une famille plus grande où les liens parentales seront étendus à l'ensemble du corps politique, où partager les plaisirs et les douleurs signifie d'empêcher la dissolution de l'unité du Bien. Exclusion faite du corps de chacun, toute chose sera partagée. En effet, sans la propriété privée il est possible de rejoindre une coïncidence totale entre la dimension publique et la dimension privée, c'est-à-dire entre le Bien et les biens particuliers.

Dans la réflexion de Badiou, la famille est définie en termes de «pilier de l'ordre inégalitaire» ou bien comme le «fardeau réactionnaire», car elle est le lieu où se

² Dans *Vers la société sans pères* (1963) Alexander Mitscherlich, médecin et psychanalyste allemand, nous montre le processus, commencé dans les années Soixante sous la pression politique anti-autoritaire, d'élimination progressive du père comme principe hiérarchique, mais aussi comme modèle de l'autorité identifiée par connotations symboliques et affectives.

concentre la richesse; de fait, elle naît avec la propriété privée. Engels, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*, devient alors une référence obligatoire, selon la jeune Amantha qui en soutient les principes.

Cependant, comme il nous explique en première instance le Socrate de Platon, il s'agit d'une condition possible à conquérir seulement par l'intervention de l'État; en effet, l'État substituera ce que Badiou appelle «l'ordre symbolique de la filiation» (Badiou, 2013: 190), avec un projet idéologique et, finalement, eugénique, qui décidera les accouplements avec des faux tirages.

Et pendant que Glauque, le disciple de Socrate-Badiou, pose la question éternelle «Qui va s'occuper des enfants?», (c'est-à-dire comment la gouvernante-philosophe pourra-t-elle partager son temps entre la famille et son droit-devoir de "citoyenne"?), en affirmant la centralité de la femme dans le processus éducatif, Amantha, le personnage féminin de Badiou, croit à la nécessité d'abolir la structure familiale une fois que l'on assume l'exercice polyvalent des fonctions publiques. L'égalité politique entre les genres, absolument nécessaire pour obtenir l'égalité sociale des classes des Guerriers et des Gardians, il ne semble pourtant pas considérer la différence biologique et sociale entre la femme et l'homme. La question provocatrice que Glauque pose à Socrate-Badiou, acquiert alors une certaine importance: «Accessoirement, que devient, dans ce contexte, l'égalité entre les femmes, qui portent l'enfant à naître dans leur ventre, qui nourrissent les fœtus avec leur propre sang, qui accouchent dans la douleur, qui allaitent le bébé, et les hommes qui n'ont rien fait dans cette histoire qu baiser et jouir?» (Badiou, 2013: 190).

Ainsi, l'interprétation de Badiou semble reconnaître dans la femme l'origine de la famille en tant que structure éducative, sociale et économique, c'est à dire le lieu où on peut affirmer pour la première fois "c'est à moi", mais aussi où il faut nécessairement le dire en vertu du rapport viscérale entre mère et enfant. En effet, d'après Socrate-Platon, la première chose à faire pour abolir cette structure sociale primaire, en permettant la coïncidence entre privé et publique, c'est d'empêcher aux femmes d'exercer leur fonction naturelle de mères; ainsi, le droit de citoyenneté est acquis en dépit de leur nature, c'est-à-dire de leur rôle psycho-biologique qui implique l'inégalité sociale entre les genres et, par conséquence, l'inégalité politique. En tout cas, il faut rappeler que dans l'antiquité classique, le rôle éducatif était assumé entièrement par l'homme qui, étant le seul parent, considéré plus tard comme le Père créateur, représentait l'autorité éthique par excellence. Afin de réaliser ce projet donc, les meilleurs enfants seront donnés à des allaitantes pour qu'ils ne puissent plus reconnaître leurs familles. Pourtant, avec Badiou, l'«antifamilisme platonicien» a l'occasion de se soustraire à la définition du philosophe français qui décrit ses caractères principaux comme les horreurs de la Cité

et, parallèlement, Socrate-Badiou peut se rebeller contre Socrate-Platon, à savoir contre son auteur original.

Votre frère aîné, Platon, a cru pouvoir parler en mon nom sur cet étrange et presque intraitable sujet qu'est la famille. [...] Et d'après le Socrate de ton frère, dans la trop fameuse "Cité idéale", on abolit la propriété privée et la famille, mais l'état sort de ces abolitions doté de pouvoirs exorbitants. À partir de l'axiome selon lequel les enfants appartiennent à la communauté toute entière, on en vient, dans la ligne de cet antifamilisme platonicien, à ce qu'il faut bien appeler des horreurs. [...] Chers amis, moi, Socrate, je ne paierai pas ce prix pour la nécessaire dissolution de la famille telle qu'elle est. No et non. Profitant de l'occasion qui m'en est donnée par Badiou, je m'élève ici solennellement contre l'interprétation de ma pensée par votre frère Platon. (Badiou, 2013: 191, 192) .

«L'étatisation presque intégral des liens privés et la disparition de l'intime» (Badiou, 2013: 190) apparaissent au Socrate de Badiou non seulement comme une monstruosité mais aussi comme ce qui ne peut pas être réalisé, parce que l'amour, comme toute vérité non politique, nécessite d'un espace d'invisibilité. L'élimination de cet espace, soit de cet écart entre le public et le privé n'est pas un péril lié uniquement à l'hypothèse communiste, mais aussi, aux démocraties corrompues, où les politiques racontent leurs relations extraconjugales et leurs activités sexuelles les plus bizarres.

Ainsi, Socrate-Badiou se distingue du Socrate-Platon et il semble accorder à la femme la valeur symbolique d'articulation entre la dimension publique et celle privée mais, de cette manière, il laisse entendre que l'inégalité s'insinue à nouveau dans l'État: si on ne peut pas faire abstraction de l'institution familiale, qui est nécessaire pour éviter les horreurs de la Cité, il en découle qu'aussi l'égalité sociale absolue ne peut pas être conservée.

L'écart entre Socrate-Platon et Socrate-Badiou, dû à plus de deux mille ans de pensée philosophique et à l'apparition d'une femme dans le dialogue, offre la possibilité de réfléchir sur un thème extrêmement contemporain. L'égalité politique entre les genres, obtenue par l'abolition de la famille, implique l'égalité sociale car elle efface le germe de la propriété privée, c'est-à-dire de l'inégalité, qui naît dans la famille; cependant, affirmer cette égalité politique et sociale signifie opter pour l'inégalité entre les genres, c'est-à-dire qu'on renonce à protéger leur différence. Qu'est-ce qu'on entend alors pour égalité et différence à niveau politique? En effet, si l'on pense au débat contemporain, les adversaires des lois politiques vouées à protection des femmes, telle que les quotas, critiquent, tout d'abord, le présumé sur lequel ces lois s'appuient: en effet, ils y voient à l'œuvre l'admission implicite de l'inégalité, en vertu de laquelle les femmes seraient considérées comme des sujets politiques faibles qu'il faut protéger. Deuxièmement, ils contestent l'inefficacité d'une telle décision politique qui ne serait soutenue par aucune réalité socio-culturelle. Eva Cantarella, l'une des principales spécialistes

de droit antique, qui avec *L'ambiguo malanno* nous a bien informés sur la condition féminine aux temps anciens, ne s'exprime pas en faveur des quotas, en critiquant aussi les opérations de «genrification» de la production artistique et intellectuelle de l'univers féminin (Cantarella, 2012).

Est-ce que parler de «différence de genre» signifie reconnaître aussitôt le droit de l'un d'entre eux à ne pas se consacrer entièrement à l'activité politique? Est-ce que l'on peut parler encore de «égalité», absolue ou relative?

La position de Badiou et l'actualité de l'œuvre platonicienne nous obligent à reconsidérer le concept d'égalité et à en renouveler la valeur. Nous arrivons donc à hésiter sur la possibilité que derrière une déclaration d'égalité se cache une discrimination importante qui refuse ce qu'aujourd'hui on nommerait "le droit à la différence".

BIBLIOGRAFIE

- Badiou, A., *La République de Platon*, Paris, Fayard, 2012.
- Boni, L., *Nota introduttiva* «Platone, firmato Badiou», in *La Repubblica di Platone* (Badiou, A.), Milano, Ponte alle Grazie, 2013, pp. 5-9.
- Boni, L., *Postfazione*, «Per un approfondimento critico: l'ultraplatonismo polimorfo di Alain Badiou», in *La Repubblica di Platone* (Badiou, A.), Milano, Ponte alle Grazie, 2013, pp. 411-418.
- Cantarella, Eva, «Quote rosa e cultura. Intervista a Eva Cantarella sulle donne all'università». *Meno di zero. Rivista dell'Università in Movimento*. Internet. 15-12-2014. <http://menodizero.eu/passatopresente-analisi/264-quote-rosa-e-cultura-intervista-a-eva-cantarella-sulle-donne-alluniversita.html>
- Giovanni, R., «Saggio integrativo», in *Repubblica* (Platone), Milano, Bompiani, 2009, pp. 624-669.
- Giovanni, R., «Saggio introduttivo», in *Repubblica* (Platone), Milano, Bompiani, 2009, pp. 20-127.
- Mitscherlich, A., *Verso una società senza padre. Feltrinelli*, Milano, 1970.
- Muraro, L., *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 2006.
- Platon, *Œuvres complètes. La République*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1963.

LAURA NUDA: UN INTENSO RITRATTO FEMMINILE NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI SESSANTA

LAURA NUDA: AN INTENSE FEMALE PORTRAIT IN ITALIAN CINEMA OF THE
60S

Federica Lamera
Università di Genova

RIASSUNTO:

Quando, nel 1961, uscì *Laura nuda* di Nicolò Ferrari (1927-2008), il giovane regista era considerato una delle maggiori promesse del cinema italiano dell'epoca e il suo film, destinato probabilmente a rappresentare l'Italia al festival di Cannes di quell'anno, avrebbe dovuto consacrarne definitivamente la fama già acquisita come apprezzato aiuto di Rossellini, Antonioni e Bolognini ed eccellente documentarista. La storia di Laura, raffinato quanto difficile ritratto psicologico di una figura complessa di donna, per la delicatezza dei temi trattati, considerati scabrosi, però entrò nel mirino della censura, finendo per essere boicottato e dimenticato, dopo essere stato proiettato in condizioni di semiclandestinità.

PAROLE CHIAVE:

"Laura Nuda", Nicolò Ferrari, cinema italiano, censura.

ABSTRACT:

When, in 1961, "*Laura Nuda*" by Nicolò Ferrari (1927-2008) came out, the young director was considered one of the greatest promises of the Italian Cinema of that time and his movie, which was likely intended to represent Italy at the Cannes Film Festival during that same year, would have definitively enshrined the popularity he already gained in his capacity of Rossellini, Antonioni, and Bolognini's assistant. However, the history of Laura, such a sophisticated but difficult psychological portrait of a complex female figure, because of the sensitivity of the topics covered, which were considered embarrassing, entered the viewfinder of censorship ending up being boycotted and forgotten right after being projected in semi-secretive conditions.

KEY WORDS:

"Laura Nuda", Nicolò Ferrari, Italian cinema, censorship.



Laura Nuda, primo lungometraggio di Nicolò Ferrari, uscì nelle sale cinematografiche italiane nell'agosto del 1961. A dispetto dell' iniziale aspettativa, non solo fu un insuccesso commerciale, ma benché accolto da critiche quasi sempre lusinghiere, non "decollò". Inoltre, quel che è peggio, frenò e danneggiò quasi irreparabilmente la carriera del regista, autore anche del soggetto e della sceneggiatura della pellicola¹.

Raffinato quanto difficile ritratto psicologico di una figura complessa di donna, il film narra la storia di Laura, una bella e viziata ragazza della media borghesia veronese che, per assecondare la volontà della famiglia ed adeguarsi alla consuetudini del suo ambiente sociale, si sposa senza convinzione. Poi, sempre più consapevole dell'ipocrisia che la circonda, finisce con il collezionare una serie di avventure con uomini deboli o vani, umanamente insignificanti, scelti con altrettanta scarsa convinzione e un coinvolgimento emotivo che va esaurendosi fino a trasformarsi in insofferenza e cinismo. I tradimenti vissuti da Laura come antidoto ad una insoddisfazione profonda, portano però la giovane, a tratti superficiale ma non stupida, ad una consapevolezza tardiva, che si manifesta appieno nel finale drammatico della pellicola, quando a seguito di un incidente automobilistico, ormai morente, assistita da un prete, rifiuta di redimersi.

Boicottato dalla censura, e finito suo malgrado per essere merce di scambio in un accordo fra il Ministero dello Spettacolo e i proprietari della pellicola, il film uscì nelle sale semi-clandestinamente, in piena estate, quando oggi come allora al cinema non andava quasi nessuno. In effetti passò praticamente inosservato, deludendo le aspettative di successo di critica e di botteghino.

Eppure di tutto ciò non vi erano i presupposti, anzi a leggere gli articoli che ne accompagnavano nei mesi la lavorazione e, a sentire le testimonianze di chi allora viveva nell'ambiente, ci si sarebbe aspettato tutt'altro.

Nel 1960 Nicolò Ferrari (1928-2007) era infatti un giovane regista trentaduenne considerato una delle maggiori promesse del cinema italiano². *Laura nuda*, suo primo lungometraggio, secondo alcune indiscrezioni era destinato addirittura a rappresentare l'Italia al Festival di Cannes del '61 (C.B., 1961). Una considerazione del tutto eccezionale, tenuto conto che l'anno precedente sulla Croisette avevano trionfato *La Dolce Vita* di Fellini, premiato con la Palma d'oro, e *L'avventura* di Antonioni (Premio

1 *Laura Nuda*, 1961. Regia, soggetto e sceneggiatura: Nicolò Ferrari; fotografia: Luigi Zanni; scenografia: Massimo Capriccioli; musiche: Armando Trovajoli; produttori: Gianni Hecht Lucari per la Documento (Roma) e Film-Orsay Film (Paris); interpreti: Georgia Moll, Tomas Milian, Nino Castelnuovo, Riccardo Garrone, Antonio Centa, Milly Monti, Anne Vernon, Giancarlo Sbragia, Bruno Gardini, Antoniette Weynen, François de Quental, Nerio Bernardi, Niccolò Stiozzi, Renato Mambor. Dal film fu tratto un romanzo: T. Valeri, *Laura nuda*, 1961, ispirato direttamente alla sceneggiatura di Ferrari con fotografie di scena e riproduzioni del materiale pubblicitario del film fornite dalla Documento-Film.

2 Si veda in proposito: Di Gianmatteo, 1959; Minimo, 1959; C.B., 1960.

speciale della Giuria): presupposto per un livello qualitativo che non avrebbe certo dovuto abbassarsi nell'edizione seguente, e che senz'altro induceva alla scelta di prodotti all'altezza delle aspettative.

La partecipazione a Cannes sarebbe stata inoltre un riconoscimento ancora più prezioso, visto che al tempo a pochissimi autori cinematografici era toccato di veder selezionare la propria opera prima per un festival di rilevanza internazionale³

D'altra parte Ferrari, definito l'autore "più promettente della Nouvelle Vague italiana" (C.B., , 1960), allora aveva già maturato un *curriculum* di tutto rispetto⁴ come apprezzato aiuto di grandi maestri. In questo ruolo aveva lavorato con Rossellini in *Viaggio in Italia* (1953), con Bolognini ne *Il bell'Antonio* (1960), con Romolo Marcellini a più riprese e inoltre aveva collaborato con Antonioni, scritto parecchie sceneggiature, conducendo in parallelo un'intensa attività di eccellente documentarista con lavori di prevalente interesse sociale⁵, prodotti dallo stesso Antonioni (*Uomini in più*, 1955) e da Zavattini e De Sica (*I bambini ci giuocano*, 1952).

"Una sequenza come quella che abbiamo visto vale come un intero nostro film neorealista": è il regista Citto Maselli a riportare questa frase di Zavattini rivolta a Vittorio De Sica mentre i due uscivano dalla proiezione de *I bambini ci giuocano* (Maselli, 2012: 9).

Zavattini si riferiva nello specifico ad una sequenza del documentario in cui Ferrari aveva filmato una partita di pallone giocata da bambini resi ciechi dall'esplosione di ordigni bellici. La partita era giocata utilizzando una palla di pezza attrezzata con piccoli campanellini per farne rilevare la posizione. Un poetico, straziante momento di grande cinema divenuto poi famoso: un inno alla vita e alla voglia di farcela a dispetto di tutto, colto con lo sguardo acuto e sensibile di un autore che già allora dimostrava i tratti di una forte personalità.⁶

Con tali premesse non meraviglia quindi che *Laura Nuda*, il lungometraggio d'esordio di Ferrari, avesse suscitato grandi aspettative, e un'attenzione che, come si scoprirà in seguito, non fu però sempre benevola.

Cosa accadde quindi ad un'opera partita con i migliori auspici che avrebbe dovuto secondo le ottimistiche previsioni di alcuni giornalisti far "riempire i titoli dei giornali"

3 Accadde ad esempio nel 1952 a Fellini con *Lo sceicco bianco*, subito selezionato per il Festival di Venezia.

4 Per una biografia di Nicolò Ferrari si veda il recente Venturelli, R., 2012: 5-6, 18-21 con bibliografia di A. Zunino.

5 "I suoi documentari non sono mai semplici lavori 'su commissione' ma – come diceva lui stesso – raccontano qualcosa di preciso, spesso guardando al mondo dei sofferenti e dei marginali: i bambini segnati dall'esplosione di ordigni bellici, i lavoratori costretti ad emigrare, gli anziani chiusi nei ricoveri" (Venturelli, 2012: 5).

6 Per *I bambini ci giuocano* si veda l'interessante analisi di Vanelli – Cassarini, 2002: 61.

al suo regista “al pari di Fellini e Visconti” (C.B., 1960)? Cosa determinò il sostanziale insuccesso di *Laura Nuda*, un film che rivisto oggi, a distanza di più di cinquant’anni conferma molti motivi di interesse e un’indubbia qualità? Un film dove i pregi appaiono senz’altro maggiori dei difetti?⁷

Occorre subito sgombrare il campo da alcune delle più ricorrenti motivazioni spesso invocate da registi delusi per giustificare un “fiasco” del tutto imprevisto. Non vi fu infatti da parte della Produzione alcuna ingerenza, come accadeva spesso al tempo. Il regista ebbe anche, a suo dire, carta bianca a parte l’obbligo di non sfiorare il *budget* che gli era stato assegnato (Cosulich, 1961:57). Egli poté così scegliersi gli attori che riteneva più adatti ai ruoli: Georgia Moll nella parte di Laura, Nino Castelnuovo e Thomas Milian , rispettivamente in quelli del marito e dell’amante. Accanto a loro recitano comprimari di grande mestiere e di fama consolidata .

Insomma il film conta su un *cast* che al tempo poteva considerarsi di tutto rispetto, a basso rischio, se non forse per la scelta della protagonista, Giorgia Moll, giovane attrice di buone speranze in cerca di una definitiva consacrazione che tuttavia, come per Ferrari, non sarebbe mai arrivata a grandi risultati⁸. Tanto che, nonostante la sua partecipazione a film anche importanti, fra tutti la si ricorda ne *Il Disprezzo* di J .L. Godard, la bella Georgia è rimasta nella memoria degli Italiani soprattutto come protagonista di uno *spot* che pubblicizzava un noto dentifricio.⁹

Va detto tuttavia che sotto la direzione di Ferrari l’attrice lavorò bene, meglio di quanto non avesse mai fatto, e che se scritturarla fu una scelta rischiosa, di certo affrontò dignitosamente il ruolo di Laura, sorretta da una grande freschezza e soprattutto da

7 Citiamo di seguito alcuni giudizi espressi da critici e noti registi decenni dopo l’uscita del film: “Laura nuda è uno dei più notevoli ritratti femminili del giovane cinema italiano degli anni ‘60, non dissimile per certi versi (anche se meno riuscito) da quello do Io la conoscevo bene, poiché anch’esso centrato attorno ad una ragazza incerta e priva di ideali, immersa in una società cinica e corrotta.” (Micciché, 1975: 100); “All’eleganza di linee, alla ben calibrata tensione narrativa di Labbra rosse, fa riscontro l’angolosità scabra di Laura nuda ... un tema appassionante, svolto in una dimensione non lirica ma intensamente drammatica, attraverso un racconto mosso quasi a sussulti e bruschi scatti ... ma con Laura nuda siamo già nell’ambito dello sperimentalismo, cioè oltre il neorealismo, anche se non in direzione opposta” (Spinazzola, 1974: 282); “Vedendo il suo film oggi, si ha proprio questa sensazione, che Nicola sia uno degli autori di quegli anni che più drammatizzano la commedia all’italiana: ha gli stilemi di quel tipo di cinema sulla borghesia, in chiave drammatica, ma con verve e leggerezza narrativa fin dalla scelta degli attori. E tutto con una maestria nella direzione, nella scelta degli ambienti, nei movimenti della macchina da presa, nelle carrellate continue tutte impeccabili che dimostrano un eccellente regista. Non riesco a capire come sia rimasto così poco visibile..” (Gregoretti, 2012: 12). “... Laura nuda – che era bellissimo ma che per come era originale e in controcorrente non incontrò alcun successo di pubblico e di critica che solo qualche anno dopo avrebbe sicuramente ottenuto.” (Maselli, 2012: 10).

8 “Georgia sexy”, 1960; Venturini, 1960; Morris, 1960; Calderoni, 1961;” Attrice e regista..”, 1961.

9 «Non esageriamo Giorgia! La Pasta del Capitano? è un buon dentifricio, anzi ottimo, ma non miracoloso!». Erano gli anni 60 quando Georgia Moll appariva accanto all’industriale Nicola Ciccarelli nel Carosello (notissima rassegna pubblicitaria serale della TV italiana) per vendere i suoi prodotti: Ciccarelli..., 2012, p.9.

una naturale capacità di “apparire pudica e sensuale a seconda dei casi” (C.B., 1960). Aderente al personaggio interpretato, la Moll diretta da Ferrari “con grande precisione e infinita pazienza” (Cicciarelli, 1961) convinse quindi buona parte della critica che le riconobbe un salto di qualità nella sua trasformazione da attrice “bella e leggera” interprete di commedie brillanti, a “donna piena di modulazioni, di esitazioni sofferenti, di vibrazioni autenticamente vissute” in *Laura Nuda* (Vice, 1961).

Ad affondare il film di Nicola Ferrari fu quindi altro. Se concause possono essere individuate in alcune scelte azzardate, a partire dal titolo stesso della pellicola, e anche nel carattere spinoso del regista per niente incline a compromessi di ogni sorta¹⁰, la colpa maggiore fu un'altra: lo sguardo scomodo e certo troppo “avanti” di Ferrari su un argomento “maledettamente difficile”, e quel che è peggio, affrontato attraverso il punto di vista di una donna in conflitto con una istituzione intoccabile quale era il matrimonio nell'Italia di quegli anni.

Un'occasione di poter usare le forbici, troppo attraente per essere ignorata dai censori della Commissione per la revisione cinematografica, ente ministeriale sito in via della Ferratella a Roma, il cui operato proprio in quel momento veniva pesantemente messo in discussione da molti intellettuali italiani¹¹.

Si diceva del titolo *Laura Nuda*, che Ferrari stesso aveva definito “simbolico, significativo in tutto e per tutto” e che aveva dichiarato: “non è stato ideato per caso” (C.B., 1960): una scelta rischiosa quanto voluta, che era prevedibile potesse prestarsi ad interpretazioni sbagliate, scatenando i pregiudizi del pubblico bigotto. Un azzardo di cui il regista era comunque consapevole visto che in un'intervista rilasciata a “L'Unità” quando il film era ancora in lavorazione, Ferrari aveva sentito il bisogno di mettere le mani avanti: “Mi dispiacerebbe che il titolo ingannasse qualcuno – aveva infatti dichiarato – non sono un pornografo, né cerco di stuzzicare il pubblico servendogli un piatto piccante”. E continuava “non mi interessa spogliare le attrici davanti alla macchina da presa; le mie mire sono di un'altra specie: mettere a nudo un personaggio, la sua coscienza, la sua sensibilità, il suo comportamento, la sua esistenza” (Argentieri, 1960:6)

¹⁰ “Aveva l'abitudine, a proposito di qualsiasi argomento, di dire no. Incapace di trattare con la gente, e anche di quel minimo di diplomazia che ti permette di essere apprezzato dagli altri, Nicola Ferrari appartiene a quella razza di Italiani, i genovesi, che come dice Malaparte, sono sempre sulle sue, son gente di poche parole, ' e quelle poche non le intendi', e da qualunque parte li guardi, li vedi sempre di profilo” (Martini, 1961 citato in Venturelli, 2012: 6). Il carattere schivo, difficile ma leale e generoso di Ferrari emerge anche nelle testimonianze e nei ricordi di alcuni amici e colleghi: “Il mio sodalizio con Nicola fu principalmente quello: cenare alla tavola di Otello, partecipando a conversazioni nelle quali Ferrari dimostrava di essere un pozzo di scienza, sapeva tutto, erogava molte nozioni e conoscenze.” (Gregoretti, 2012: 11); “Nicola era sempre presente. A contraddistinguerlo erano la sua carica poetica e vitale, il suo entusiasmo per un cinema sempre militante. Si poteva sempre far conto su di lui (Scola, 2012: 15). Si veda anche Ferrari, 2012,: 16-17.

¹¹ “Centinaia di intellettuali ...”, 1961:1; Licata, 1961: 3; Savioli, 1961: 8; Perucca, 2007:10.

Ovviamente la Censura non perse tempo in queste sottigliezze dell'anima, e abbagliata dall'aggettivo "nuda", evidentemente ritenuto a prescindere un pericolo per l'immaginario peccaminoso capace di scatenare, si mise subito di punta contro il film, che non solo mal si presentava, ma come si dirà poco più oltre, rivelava a loro giudizio intenti e contenuti disdicevoli e moralmente pericolosi.

Un trattamento del tutto ingiustificato che, provocato anche dall'infelice attributo del titolo, non fu certo riservato in quello stesso anno al solo Ferrari, visto che analogo trattamento censorio toccò ad *Odissea Nuda* di Franco Rosi, storia di un intellettuale che, deluso dalla nostra civiltà sceglie Papeete per "vivere come un albero", fallendo peraltro l'obiettivo per non aver fatto i conti con l'indolente sensualità indigena: una desolata parabola esotica tutt'altro che erotica "che si presentava con una trama mitissima, tra Osho e Gauguin" (Cicala, 2014: 22).

Se sul finire del decennio l'attributo "nuda" appare nel titolo di numerose pellicole essendo considerato dai distributori un'attrazione pubblicitaria appetibile¹², al tempo dei film di Ferrari e Rosi, quando il dibattito sulla censura si era fatto accesissimo, si rivelò solo un richiamo ingannevole che causò molti danni invece di provocare vantaggi. L'anno precedente l'uscita del film, nel giugno 1960, l'allora ministro dello Spettacolo Umberto Tupini aveva infatti annunciato che ci sarebbe stata drastica censura per tutti quei film con "soggetti scandalosi, negativi per la formazione della coscienza civile degli italiani" (Novelli-Turi, 1994: 134) e il film di Ferrari, in illustre compagnia, fu considerato a pieno titolo uno di questi.

Nel '60 la battaglia fra il cinema italiano e i funzionari di via della Ferratella si era fatta quindi acerrima, e a suon di tagli, oscuramenti e polemiche, nel mirino della Commissione erano finiti anche capolavori come *La dolce vita di Fellini* e *Rocco e i suoi fratelli di Visconti*¹³.

Uomini di cinema, esponenti della cultura, ma anche un'ampia fascia dell'opinione pubblica italiana si erano schierati contro la censura amministrativa sostenuta dai "clericali", accusati di usare il proprio potere per mortificare il miglior cinema italiano, inibendone i fermenti innovatori che lo stavano riportando al vertice dell'attenzione mondiale.

Non a caso i guai per *Laura Nuda* cominciarono proprio nei primi mesi del '61, lo stesso periodo in cui si riscontra una vera e propria recrudescenza dell'offensiva censoria sostenuta dalla *Democrazia Cristiana* e dall'estrema destra, forti anche delle dichiarazioni di principio del Procuratore Generale Trombi e del Cardinal Siri, allora

¹² Rossi-Rossi, 2010: 259-260.

¹³ Perucca, 2007: 11-13; Cinecensura..., ad vocem, con link a documenti d'archivio.



Presidente della Cei¹⁴. Nel marzo infatti alcuni articoli danno notizia del ritardo che la Commissione stava imponendo al film di Ferrari¹⁵, un ritardo che non faceva presagire nulla di buono, e quand'anche non si fosse risolto in tagli e divieti, che invece ci furono, avrebbe comunque costituito un danno di per sé stesso, spostando la data prevista per l'uscita del film a data da destinarsi, costringendo di fatto i distributori a disdire i contratti per le prime visioni.

A questo punto, già di per sé molto critico, ad irritare gli animi contribuì probabilmente anche la reazione del regista che, in ordine al proprio carattere poco tollerante e per niente incline al compromesso e alla diplomazia, minacciò pubblicamente denunce per diffamazione se fosse stato accusato di oltraggio al pudore. Va detto, in merito, che, avendone evidentemente avuto timore, Ferrari era stato attentissimo, sottoponendo in fase di scrittura i dialoghi più delicati ad esperti di diritto (Cosulich, 1961: 57). Malauguratamente l'epilogo della vicenda censoria fu ancora peggiore del previsto: dopo una prima bocciatura e il sequestro dei manifesti pubblicitari¹⁶, quando finalmente la pellicola in seconda istanza ottenne il nulla osta ad essere proiettata, venne scelto con intenzione il periodo più sfavorevole dell'anno, mentre nel contempo arrivò anche il divieto della visione ai minori di sedici anni. Ai ritardi si sommarono inoltre tagli consistenti¹⁷.

I giornali dell'epoca, indignati per l'ennesima impresa della Commissione, solidali col regista contro l'assurdo boicottaggio riservatogli, svelarono i retroscena della scelta fatta dalla Cineriz, società distributrice del film, che lo fece uscire in agosto a dispetto di qualsiasi strategia di mercato e ad evidente danno del proprio investimento economico. Si scoprì così che la sfortunata pellicola di Ferrari era stata sacrificata nel corso di un patteggiamento intercorso fra i suoi proprietari e il Ministero dello Spettacolo: i primi, dopo l'iniziale giudizio negativo, in cambio della concessione dell'autorizzazione alla proiezione si sarebbero infatti impegnati a far uscire *Laura Nuda* in modo che passasse inosservata. Avrebbero ottenuto però come contropartita garanzie per *Boccaccio 70* di Vittorio De Sica, produzione in cui Rizzoli, potente produttore dell'epoca, aveva investito ingenti capitali¹⁸.

14 Savioli, 1961: 8

15 Si vedano gli articoli di L.B., 1961; Cosulich, 1961, p.57; Astolfo, 1961 e Argentieri, 11 marzo 1961, p. 6.

16 In ordine ad una nuova legge approvata il 12 dicembre 1960, la Procura della Repubblica di Roma aveva ordinato il sequestro dei manifesti dei film *Laura nuda*, *La ragazza supersprint*, *Baldoria ai Caraibi*, *La schiava di Roma* e *Nuda per il diavolo* in "Sequestrati...", 1961:5.

17 Furono effettuati tagli per circa 200 metri di pellicola nella seconda e quarta parte del film. Fu tolta tutta la scena dove Laura si incontra con il suo amante e si baciano intensamente. Tolta la scena d'amore nella camera da letto con Marco. Incontro al mare e baci tra Laura e il suo amante (Italia Taglia., con copia in formato .pdf del documenti della Commissione Censura).

18 La vicenda è narrata in un articolo pubblicato sull'Unità: Argentieri, 12 agosto 1961.

Niente di nuovo peraltro, in un ambiente, quello dei produttori e dei distributori del tempo, in cui traffici e maneggi, patti e imbrogli erano all'ordine del giorno.

Ad appesantire ulteriormente il già greve fardello della pellicola arrivarono infine poi gli strali del Centro Cattolico Cinematografico, che così espresse la propria disapprovazione: "fondamentalmente immorale, il film esprime la negatività della vicenda attraverso situazioni scabrose e battute del dialogo inaccettabili. Escluso." (Segnalazioni..., V, 1961: 208).

L'ipocrisia di matrice clericale a caccia di peccati da stigmatizzare in realtà non poteva rimproverare a Ferrari né dialoghi volgari e allusivi, né tantomeno scene scabrose, sempre che tali non si vogliano considerare alcune sequenze "di letto" essenziali per lo sviluppo del racconto, girate senza alcun compiacimento: sequenze nelle quali si intravedeva appena il corpo di Giorgia Moll, mai troppo scoperto. Tuttavia i censori furono severissimi:

Revisionato il film (...) la Commissione, a maggioranza, esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico, a condizione che venga posto il divieto ai minori di anni 16 (per il soggetto e scene inadatte ai minori) e che vengano effettuati i seguenti tagli: 1) la scena nel letto tra Laura e Franco venga interrotta subito dopo la battuta "Ti senti male?...Ma io ti voglio bene"; siano eliminate le battute di Laura "deve essere impotente" (parlando di Piero) e "Giorgio sogna solo che riaprano i casini."; sia tolta la battuta dell'amica "Fate l'amore tutti i giorni" e di Laura "Se dessi retta a Franco, tutte le ore"; sia tolta la battuta di Laura "Fare l'amore mi piace"; sia tolta completamente la scena, nella camera da letto, tra Laura e Marco; sia tolta la battuta di Marta "sembra che la moglie di Marcello vada a letto con sua suocera."

Il magistrato, componente la Commissione, esprime, invece parere contrario alla programmazione in pubblico del film per il soggetto, scene e dialoghi offensivi della morale e del comune pudore¹⁹.

In realtà quello che scandalizzò i censori e che non fu perdonato al regista, era la tematica stessa del film, che non narrava solo la storia della crisi di una giovane donna borghese, ma dava conto del disagio di un'intera generazione in ordine ad istituzioni ritenute pilastri fondanti e intoccabili della società cattolica: troppo, davvero troppo, in tempo di monocolori guidati da Tambroni e Fanfani.

Alla domanda "Chi è Laura?", Ferrari in un'intervista rilasciata a "L'Unità" aveva risposto: "Laura è una giovane donna la quale, nel giro di un anno e mezzo, compie esperienze che in genere toccano a tutte le ragazze in un periodo di tempo più esteso". Già, con questa affermazione il regista non dimostrava alcun imbarazzo nel dire come andavano veramente le cose nella realtà del tempo, quando non tutte le giovani fanciulle di buona famiglia, contrariamente a quanto si auspicava e si pretendeva

¹⁹ Italia taglia, Internet, scheda 24401 con riproduzione in formato .pdf del visto n. 34135 ed elenco dei tagli imposti.

che fosse, praticavano la castità prima del matrimonio, e la fedeltà dopo. Poco oltre il regista aveva aggiunto:

“Laura appartiene alla media borghesia, ella trascorre i suoi giorni in una città della provincia settentrionale, un centro ricco ed elegante. Il suo – se mi è consentito esprimermi in termini drastici – è il dramma di una ventenne che commette una sfilza di errori, perché non ha mai il coraggio di prendere decisioni nette. Laura, che non è stupida, né cinica, agisce d’impulso sposando il fidanzato non avendo motivo di non farlo. In una fase critica del *ménage* coniugale, allorché si accorge che tutto è falsità intorno a lei, si lascia corteggiare da uno spasimante. Non va però a fondo nemmeno in questo rapporto, prigioniera com’è di sé stessa e della propria debolezza” (Argentieri, 1960: 6).

Lo sguardo lucido e sensibile di Ferrari, prendendo a pretesto la vicenda di Laura e delle sue inquietudini, in realtà mirava al modo di essere, di agire e di pensare di una intera classe sociale e a tutta una generazione “meno frivola, meno vacua dell’ambiente che si intravedeva sullo sfondo, anzi tenacemente e oscuramente protesa verso la ricerca di una sua verità, di una sua regola morale, di una pulizia che dovunque si rivolga essa non trova mai” (Vice, 1961) .

Una classe sociale, la media borghesia del tempo, ancora egemone ma ormai prossima allo sbando, che Ferrari aveva avuto cura di definire con grande attenzione, già a partire dalla scelta dell’ambientazione della storia a Verona, ricca e provinciale città del nord Italia. In proposito, lo stesso regista in un’intervista rilasciata a “L’Arena” chiariva le ragioni della propria scelta:

“L’ambiente ha una funzione essenziale nella vicenda, sia la protagonista, sia i personaggi che la circondano, tutti con un ruolo determinante nella sua vita appartengono ad una ben precisa classe sociale: quella media borghesia che ritengo sia la più tipica espressione di una città come la vostra con un abito mentale tutto particolare. Vie e piazze, palazzi vetusti d’anni e case più vicine ai giorni nostri, sono lo sfondo esemplare di una società che non ha grossi e tormentati interrogativi ai quali rispondere: che vive di una saggezza (civiltà è forse una parola un po’ troppo grossa) spesso non sufficiente ad evitare errori ma bastevole a salvarla almeno sul piano del costume” (Una troupe..., 1960).

Un concetto questo ripreso e precisato da Ferrari anche in un’altra occasione: “La vicenda”, aveva dichiarato, “ha una sua geografia ambientale. Lo sfondo non è neutrale o gratuito, ma destinato a fondersi con il carattere e i sentimenti della protagonista. Certe sue decisioni, certe sue reazioni sarebbero certamente inconcepibili in luoghi diversi” (C.B., 1960).

Raccontando con sguardo critico e lucido non privo però di simpatia, la storia della protagonista, Ferrari aveva finito quindi con il mettere il dito in una piaga dolorosa, un argomento spinoso e delicatissimo: l’educazione delle giovani ragazze di buona

famiglia, che venivano spinte al matrimonio in ordine a convenzioni e considerazioni essenzialmente sociali: un matrimonio visto soprattutto come “sistemazione” e al quale, oltretutto, si sarebbe dovute arrivare prive di esperienze, non importa se talvolta a carissimo prezzo: l’insoddisfazione non era prevista.

È questo un tema che proprio in quello stretto giro di anni in Italia aveva ispirato altri registi con risultati più fortunati, da Lattuada con *I dolci inganni* a Bennati con *Labbra rosse*, fino a Maselli con *I Delfini*.

Nella storia del regista ligure la protagonista aveva provato inutilmente ad aggirare l’ostacolo e, pur con tutta la sua superficialità, aveva cercato di affrancarsi dagli obblighi sociali che le erano stati imposti in cerca di una soluzione al proprio profondo malessere, rilevante soprattutto alla fine del film. Proprio in quel finale, ritenuto dalla critica la parte più debole della pellicola in quanto giudicato melodrammatico²⁰ e stonato rispetto al resto della vicenda, è racchiusa una frase emblematica che, aldilà dei fatti contingenti, suona come una lucida e distaccata presa di coscienza del mondo in cui la giovane ha vissuto la sua vita breve e infelice, in ordine a quello che credo fosse l’intento dimostrativo di Ferrari e la vera essenza del film. Fedele a sé stessa fino in fondo, Laura, giunta alla fine rifiuta di confessarsi, e al prete che le sta accanto e che la vorrebbe indurre a pentirsi risponde con un laconico “Mi sembra che pensarci ora non sia serio. Non si pensa mai a niente con nessuno e ora lei vorrebbe che pensassi a tutto in pochi minuti”²¹.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Argentieri, M., “I ‘delfini’ del cinema italiano. Ferrari fa il ritratto di una ragazza borghese”, 1960, *L’Unità*, p.6.

---, “Grossi guai per *Laura nuda* e *Odissea nuda*. Altri due film italiani nelle maglie della censura”, *L’Unità*, 11 marzo 1961, p.6.

---, “Visto per *Laura nuda* a condizioni umilianti”, *L’Unità*, 11 agosto 1961, p.6.

“Attrice e regista: speranza per due”, *Il Corriere Mercantile*, 8 marzo 1961.

Calderoni, F., “Hanno ridato alla Moll il suo volto”, *Il Giorno*, 16 gennaio 1961.

C.B., “Il primo colpo di manovella ‘tutto suo’ di un giovane regista genovese”, *Il Lavoro Nuovo*, 10 dicembre 1960.

---, “A Cannes *Laura nuda* del ligure Nicolò Ferrari”, *Il Lavoro Nuovo*, 19 marzo 1961.

“Centinaia di intellettuali firmano contro la censura”, *L’Unità*, 14 marzo 1961, p.1.

“Cicarelli, l’imprenditore che ci metteva la faccia”, *Il Corriere della sera*, 25 novembre 2012, p.9.

²⁰ Mereghetti P., 2006, ad vocem.

²¹ Ringrazio per il prezioso aiuto Roberto Trovato, che ha seguito il mio lavoro, Laura Falconi Ferrari, Giuseppe Montagnese e Bruno Costa.



- Cicciarelli, T., "Laura nuda", *Il Lavoro nuovo*, 24 agosto 1961.
- Cicala, M., "Mani di forbice", *Il venerdì di Repubblica*, 1369, 13 giugno 2014, pp. 21-26.
- Cosulich, C., "Laura nuda nei guai", *ABC*, 12, 19 marzo 1961, p.57.
- Di Giammatteo, F., "Timidi ma pieni di idee, I nuovi registi italiani", *La fiera del cinema*, 2, ottobre 1959.
- Ferrari, S., "Ricordo di Nicolò Ferrari", in Venturelli, R., (a cura di), *Nicolò Ferrari. Quando un cinema diverso è possibile*, Genova, Corigraf, 2012, pp.16-17.
- "Georgia sexy", *La fiera del cinema*, novembre 1960.
- Gregoretto, U., "Quella tavola da Otello...", in Venturelli, R., (a cura di), *Nicolò Ferrari. Quando un cinema diverso è possibile*, Genova, Corigraf, 2012, pp. 11-12.
- Italia Taglia. Progetto di ricerca sulla censura cinematografica, Banca dati della revisione cinematografica, 1944-2000, *Laura nuda*. Visto 34135, 6 marzo 1961, 2583, ID scheda 24401. Internet 17 giugno 2014 < http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/34135.pdf >
- Martini, S., "Tre giovani esordienti. Il ruvido camogolino", *La fiera del cinema*, settembre 1961.
- Maselli, C., "Per Nicolò Ferrari", in Venturelli, R., (a cura di), *Nicolò Ferrari. Quando un cinema diverso è possibile*, Genova, Corigraf, 2012, pp. 9-10.
- Mereghetti, P., *Il Mereghetti*, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2006.
- MIBACT, Cinecensura, *100 anni di revisione cinematografica in Italia*, mostra permanente sul web. Internet 17 giugno 2014 < <http://cinecensura.com/> >.
- Miccichè, L., *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975.
- Minimo, "La caccia al trentenne. La nouvelle vague arriva in Italia", *L'Espresso*, 4 ottobre 1959.
- Morris, S., "Con la coppia Moll – Millian nasce la nostra 'nouvelle vague'", *La Provincia*, 16 dicembre 1960.
- Novelli, S.,- Turi G. (a cura di), *Italia: Storia della prima repubblica. La politica, la società, i protagonisti, le date. 1945-1994*, Roma, Libera informazione editrice, 1994.
- Perucca, M., "Il comune senso del censore. Un secolo di censura cinematografica in Italia", *Cineforum del circolo*. Internet, 8 febbraio 2007. http://www.cineforumdelcircolo.it/materiale/sta_20067/Censura/Dispensa%20censura.pdf >
- Rossi, T. – Rossi, G., *Il corpo svelato. Etica ed estetica del nudo nell'arte*, Roma, Città Nuova Editrice, 2010.
- Savioli, A., "La censura alle corde", *L'Unità*, 31 dicembre 1961, p. 8.
- Scola, E., "Si poteva sempre far conto su di lui", in Venturelli, R., (a cura di), *Nicolò Ferrari. Quando un cinema diverso è possibile*, Genova, Corigraf, 2012, p.15.
- Segnalazioni cinematografiche*, vol. L, ed. Centro Cattolico Cinematografico, Roma 1961.
- "Sequestrati manifesti di film e d'una rivista", *La Stampa*, 29 marzo 1961, p.5.

Spinazzola, V., *Cinema e pubblico*, Bompiani, Milano, 1974.

Spopola, "Recensione di *Laura nuda*", *FilmTV*, ad vocem. Internet 17 giugno 2014 <<http://www.filmtv.it/film/3867/laura-nuda/recensioni/401592/#rfr:film-3867>>

"Una troupe cinematografica al lavoro nella nostra città", *L'Arena*, 4 ottobre 1959.

Vanelli, M., – Cassarini, M.C., "Analisi di un documentario dimenticato", *Ciemme*, 136-7, aprile 2002.

Venturelli, R., (a cura di), *Nicolò Ferrari. Quando un cinema diverso è possibile*, Genova, Corigraf, 2012.

----, "Nicolò Ferrari. Quando un cinema diverso è possibile", *Film Doc*, 98, maggio-agosto 2012.

----, "Giorgia Moll è 'Laura nuda'", *Rotosei*, 9 dicembre 1960.

Vice, "Battesimo lusinghiero", *Il Corriere Mercantile*, 24 agosto 1961.

LA RAPPRESENTAZIONE DELLA VOLONTARIA NELLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA ATTRAVERSO GLI ORGANI DI CONTROLLO FASCISTA

REPRESENTATION OF FEMALE VOLUNTEERS DURING SPANISH CIVIL WAR THROUGH FACES SUPERVISORY BODIES

Arianna Fiore
Università di Firenze

RIASSUNTO:

La partecipazione femminile nella Guerra spagnola del 1936, rappresenta la prima forma di consapevolezza politica e delle donne come genere. In Italia il fascismo ha creato un sistema di informazioni e spionaggio e oppositori che si basano su ragioni di determinazione e pericolosità politica. Nella Guerra civile spagnola. Ciò nonostante, dissidenti e di loro partecipazione nella descrizione della dissidenza femminile e Spanish conflict was based much more on della sua partecipazione nel conflitto si basano su categorie Di genere Che belle dangerousness.

ragioni Di determinazione e pericolosità politica.

PAROLE CHIAVE:

Donne volontarie, Guerra civile spagnola, organi Di controllo fascisti.

ABSTRACT:

Female participation in the 1936 Spanish Civil War represents the first form of political and gender awareness for women. Fascism in Italy created an information system to monitor political opponents participating in the war against Franco in Spain. However, the representation of female volunteers in the war against Franco in participated as volunteers in the war against Franco in Spain. However, the representation of female volunteers in the war against Franco in participated as volunteers in the war against Franco in Spain. However, the representation of female volunteers in the war against Franco in participated as volunteers in the war against Franco in Spain.

KEY WORDS:

Women, volunteers, Spanish Civil War, Vigilance and Repression of Anti-Fascism.

Da alcuni anni mi sto occupando, insieme a un gruppo di storici che studiano la partecipazione italiana antifascista alla guerra di Spagna, del ruolo avuto in questo conflitto dalle donne italiane¹. Vorrei iniziare la presente riflessione con una premessa sulla questione delle fonti, di per sé abbastanza problematica. Il medievista Jacques Le Goff sosteneva che non esiste un documento innocuo e che ogni fonte deve essere interpretata non solo per quello che dice ma anche per quello che è, e quindi anche per chi l'ha prodotta, in quale contesto e con quale fine. Secondo la sua affermazione, è necessario porsi il problema delle fonti, posto che nessun documento deve essere considerato fonte di verità assoluta. Per studiare la storia dell'antifascismo si parte genericamente da due tipi di fonti: quelle provenienti dallo stesso mondo antifascista, che si descrive, si racconta, si interpreta, si ricorda o si celebra, o quelle prodotte invece dal Regime. In questo secondo caso, bisogna considerare fonti primarie i servizi d'informazione della polizia, le note della Regia Prefettura, le carte dei processidella Magistratura, le requisitorie dei Pubblici Ministeri presso il Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato, i verbali degli interrogatori, ossia tutta la documentazione fornita o veicolata dai principali organi burocratici della struttura totalitaria. A questidocumenti di tipo ufficiale si aggiungono le fonti secondarie: delazioni prodotte da informatori, infiltrati, provocatori vari, indispensabile propaggine non istituzionale del Regime per la capillare sorveglianza dell'antifascismo. In entrambi i casi, come ricordavo poc'anzi, non si può confidare in un'assoluta oggettività del documento, sempre viziato dall'interpretazione di chi lo produce: gli antifascisti in un caso, gli organi istituzionali -burocrati chiusi in un ufficio- e gli infiltrati, nel secondo.

Giampietro Nico Berti ritiene che per studiare l'anarchismo: "[...] le fonti di polizia sono indispensabili per ricostruire la cornice dei fatti. Quasi mai per interpretare il quadro esistente entro tale cornice" (Berti 2002: 17). Colgo la metafora, spostando il campo di analisi proposto da Berti per gli anarchici sulle donne: ritengo interessante vedere come il fascismo rappresentava la donna antifascista per poter approfondire non tanto il ruolo politico avuto da queste donne negli anni di opposizione (il quadro quindi), quanto ricostruirne la cornice, ossia la percezione che le istituzioni e i sistemi di controllo dell'apparato repressivo del Regime avevano del mondo femminile antifascista, continuamente sorvegliato, schedato, giudicato e condannato². Per fare

1 Da queste ricerche è nato un saggio, Non avendo mai preso un fucile tra le mani, che nel corso di un anno ha già goduto di una seconda pubblicazione con i nuovi risultati delle indagini, tra l'altro ancora in corso. Secondo indagini recenti, ad oggi ci si riferirebbe a un corpus che vede la partecipazione di novantatré donne italiane antifasciste nella guerra di Spagna, a cui bisognerebbe aggiungere quarantanove spagnole che assunsero la nazionalità italiana per essersi legate a volontari italiani. Il totale arriverebbe dunque a cento quarantatré.

2 Ricordiamo tra questi, oltre il Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato, i fascicoli del Casellario Politico Centrale nell'Archivio Centrale dello Stato (d'ora in avanti ACS-CPC), la Divisione Polizia Politica, l'OVRA, l'Arma dei Carabinieri, la Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale, il Partito Nazionale Fascista, il Bollettino delle Ricerche, l'iscrizione in Rubrica di Frontiera.

questo mi sono affidata alle sole fonti fasciste, reperite presso il Casellario Politico Centrale dell'Archivio Centrale dello Stato (ACS-CPC), oggi fondamentali non soltanto per indagare il meccanismo repressivo dell'apparato giudiziario fascista ma anche, e soprattutto, il mondo dell'antifascismo³. Nel concreto si tratta di osservare come un determinato tipo di fonti ha descritto questo specifico nucleo di oppositori al fascismo, caratterizzato per genere, trattandosi di sole donne, per nazionalità, restringendo il corpus alle sole italiane, e per l'evento che le coinvolse, il conflitto spagnolo del 1936-1939. I limiti temporali della ricerca s'identificano quindi con quelli del ventennio del Regime fascista (1922-1943), quando queste donne esplicano la loro attività militante.

Mussolini aveva previsto una corretta maniera di essere italiano, che coinvolgeva non solo l'ambito pubblico, quindi generalmente politico, ma anche quello privato, ampliando quindi notevolmente il suo raggio d'influenza. Bisognava fascistizzare la nazione e ciò doveva avverarsi contemporaneamente nella rete capillare della società, composta alla base dalla famiglia e dai singoli individui che la formano, uomini e donne. Nel caso femminile, ossia, per "fare le italiane", il rapporto tra pubblico e privato assume una proporzione diversa rispetto a quanto avveniva con la popolazione maschile. Il risultato fu avvicinare sempre più i due ambiti, dando vita a quello che Giovanni De Luna definisce "una commistione pubblico/privato destinata a durare nel tempo, ben al di là della caduta del fascismo" (De Luna 1995: 36). Le donne, inserite nelle varie corporazioni femminili, come l'Opera Nazionale Balilla, i Fasci femminili e l'Opera Nazionale per la Protezione della maternità e dell'infanzia (OMNI), destinata alla "difesa e il miglioramento fisico e morale della razza" (Mazza 1934: 11), erano sottoposte alla tutela dello Stato dalla nascita alla morte. Il fascismo contribuì sicuramente ad ampliare la presenza della donna nella sfera pubblica, senza però che ciò implicasse dei cambiamenti nella condotta che lei doveva tenere nella sfera privata, e mantenendo quindi inalterati i ruoli assegnati dalla tradizione – madre, moglie, sorella e figlia– e le caratteristiche che doveva contemplare –fecondità, modestia, docilità, obbedienza, decoro, contegno, quando non rassegnazione e spirito di sacrificio. Al potere dell'uomo, soggetto attivo, corrisponde la sottomissione della donna, oggetto passivo, e l'idealizzazione della madre, giacché il fascismo fece della maternità un dovere nazionale.

³ Le donne schedate nel CPC sono 5005: 2.260 sono considerate antifasciste, 1.605 comuniste (più altre due su cui c'è dell'incertezza), 499 socialiste, 387 anarchiche (anche in questo caso c'è un'altra donna sospettata di essere anarchica), cinquanta repubblicane, venticinque antinazionali, cinque sovversive, una autonomista, una massona e una definita genericamente sospetta. È necessario ricordare che non tutte le donne oppositrici del fascismo vennero schedate nel CPC. Numerose donne che presero parte alla guerra civile spagnola non hanno una scheda personale. Molte donne rientrarono tra i nomi schedati dal Bollettino delle Ricerche e iscritte in Rubrica di Frontiera solo per essere andate clandestinamente all'estero, in Francia, Belgio e, nel nostro caso, in Spagna, a combattere o a sostenere la causa repubblicana.

L'applicazione del principio del 'ciascuno al suo posto' assumeva come priorità strategica la conferma della netta opposizione tra una cittadinanza piena riconosciuta agli uomini in quanto titolari di una partecipazione attiva alla sfera pubblica e la passività della sfera domestica e privata che competeva alle donne (De Luna 1995: 45).

Cosa era dunque vietato alla donna in epoca fascista? Principalmente la politica. Già nel 1921, Mussolini aveva affermato a proposito della questione elettorale:

Non darò il voto alle donne. La donna deve ubbidire. La mia opinione della sua parte nello Stato è opposta a ogni femminismo. Naturalmente non deve essere schiava, ma se le concedessi il diritto elettorale, mi si deriderebbe. Nel nostro Stato essa non deve contare⁴.

A prescindere da abili strategie comunicative per accattivarsi il consenso delle italiane meno condiscendenti, in sostanza la sua opinione cambiò poco se ancora nel 1939, il *Decalogo della piccola italiana* ricordava alle ragazze che "La patria si serve anche spazzando la casa". Altro ambito di competenza esclusivamente maschile era la guerra. Secondo Marinetti, "La guerra dobbiamo amarla con tutto il nostro cuore di maschi", assegnando alla donna solo una funzione biologica: "La guerra sta all'uomo come la maternità sta alla donna". Un decreto del 1927 inoltre aveva dimezzato gli stipendi femminili, scoraggiando quindi la partecipazione femminile anche al mondo del lavoro: macchine e donne erano considerate dal Duce gravi cause di disoccupazione. L'ideologo del fascismo, Ferdinando Loffredo, nel 1938 non lasciò adito al dubbio:

L'abolizione del lavoro femminile deve essere la risultante di due fattori convergenti: il divieto sancito dalla legge, la riprovazione sancita dalla opinione pubblica. La donna che –senza la più assoluta e comprovata necessità– lascia le pareti domestiche per recarsi al lavoro, la donna che, in promiscuità con l'uomo, gira per le strade, sui tram, sugli autobus, vive nelle officine e negli uffici, deve diventare oggetto di riprovazione, prima e più che di sanzione legale (Loffredo 1938: 365)⁵.

Tale concetto, tra l'altro, era stato già difeso da Pio XI. In effetti, nel 1931, nell'enciclica *Quadragesimo anno*, il Papa scriveva:

⁴ Si veda a questo proposito: <http://www.ciusa.it/attachments/article/455/Documentazione%20del%20Coordinamento%20Donne%20dell'A.N.P.I.%20di%20Nuoro.pdf>

⁵ Ferdinando Loffredo riprese la suddivisione lombrosiana delle donne in delinquente, prostituta e donna normale, basandosi sull'inferiorità del genere dovuta a un cervello meno pesante, che comporterebbe un'inferiorità, una minore intelligenza e sensibilità, una maggiore propensione alla menzogna e alla crudeltà della donna rispetto all'uomo. Inoltre, avvicinandosi ai precetti della Chiesa, secondo l'ideologo fascista una sessualità non finalizzata alla procreazione sarebbe del tutto deprecabile in quanto corrisponderebbe all'istinto criminale di prostitute, femministe e delinquenti. Il 31.12.1930, con l'Enciclica *Casti connubii* Pio XI aveva sostenuto la santità del matrimonio e la sua finalità procreativa.

Le madri di famiglia prestino l'opera loro in casa soprattutto o nelle vicinanze della casa, attendendo alle faccende domestiche. Che poi le madri di famiglia, per la scarsità del salario del padre, siano costrette ad esercitare un'arte lucrativa fuori delle pareti domestiche, trascurando così le incombenze e i doveri loro propri, e particolarmente la cura e l'educazione dei loro bambini, è un pessimo disordine, che si deve con ogni sforzo eliminare⁶.

Per non parlare della cultura e dell'istruzione⁷, che avrebbero deviato la donna dalle sue occupazioni e dai piaceri della famiglia. Stanis Ruinas, nel 1930, esaltando la donna fattrice d'italiani, la macchina da riproduzione, affermò che la donna che scrive, –la donna colta, da lui definite con scherno “scribacchina”– non sarebbe altro che “una donnetta che per soddisfare la propria vanità passa sopra ogni legge morale”, molto “al disotto della prostituta”, e ribadisce di non aver alcun rispetto “per la mediocre donna di lettere, che sciupa il tempo e sacrifica se stessa non per concorrere al potenziamento della Nazione ma per favorire la disgregazione della sua compagine morale” (Ruinas 1930: 36).

Pertanto, per la donna antifascista, la propria scelta ideologica implicava non soltanto una partecipazione politica attiva, seppur clandestina, ma anche una ridefinizione del proprio ruolo di donna, in ambito pubblico e, soprattutto, privato. Essere antifasciste voleva dire non solo condurre la lotta politica contro il fascismo, ma anche vivere in maniera antagonista rispetto a quanto era prospettato dal Regime a proposito di vita di coppia, sessualità, amore, figli, rapporto con i genitori, con la famiglia, tempo libero, cultura, letture, il proprio corpo (includendo moda, trucco, capelli). Se gli uomini antifascisti erano condannati per la loro opposizione politica, quindi per la loro particolare partecipazione da antagonisti nella sfera pubblica imposta dal regime, l'antifascismo femminile venne accusato spesso non tanto per la sua pericolosità ideologica, quanto piuttosto per i modi in cui le donne vivevano la sfera privata, dando quindi particolare importanza a “l'inquietudine, la ribellione, la dissimulazione, lo scetticismo e una consapevolezza crescente dei loro diritti di donne e di cittadine” (De Grazia 1993: 31). Come sostiene Alessandra Gissi, “una donna solita a condurre un'esistenza non del tutto aderente a modelli imposti dal fascismo poteva essere ritenuta una sovvertitrice degli ordinamenti dello Stato” (Gissi 2002: 37)⁸.

6 http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19310515_quadragésimo-anno_it.html (consultato il 3.12.2014).

7 Nel 1924, sul “Popolo d'Italia” Giuseppe Pochettino si complimenta con il ministro Gentile per le sue iniziative sull'educazione della donna: “lodo senza restrizioni il ministro Gentile, che, istituendo il Liceo femminile, ha creato quella che definirei la scuola di un sano femminismo, perché la scuola che veramente prepara la donna quale la natura e la ragione la vogliono, la donna cioè che, entrando domani nella società, vi prenderà il suo posto d'onore senza urti, senza antagonismi, senza rancori perché prenderà il posto di regina della casa, quello che veramente le compete” (Meldini 1975: 75).

8 Alessandra Gissi, Un percorso a ritroso: le donne al confino politico (1926-1943), in “Italia contemporanea”, n. 226, marzo 2002.

I ritratti delle donne avverse al regime offerti dal Casellario Politico Centrale si concentrano infatti sulla loro distanza rispetto al modello femminile proposto dal Regime, la massaia rurale, la giovane italiana, la custode del focolare e la fattrice di italiani (Guerrini 2013: 12-14). Le schede biografiche mettono in luce diversi elementi: gli aspetti fisiognomici, la condotta morale e civile, il livello culturale, le dicerie, la situazione sentimentale e familiare, le letture, l'attività sovversiva. La descrizione è basata su elementi fortemente discriminanti a livello di genere. Secondo Martina Guerrini ciò dipende da chi scriveva detti documenti: burocrati fascisti di genere maschile:

Gli uomini preposti alla classificazione e all'allestimento delle biografie sovversive hanno un posizionamento ben definito: eterosessisti con forte pregiudizio omofobo, membri della classe politica dominante, fiduciosi nel ruolo disciplinante della famiglia autoritaria –non a caso oggetto di continui rimandi e definizioni da parte di Mussolini– così come nel ruolo dello Stato, del paternalismo patriarcale e violento fascista, della funzione pedagogica del Partito (Guerrini 2013: 28).

Per riprendere la metafora di Nico Berti, vorrei aggiungere due notizie relative al quadro. Premetto che non tutte le italiane che presero parte alla guerra di Spagna, poco meno di un centinaio escludendo le spagnole che acquisirono la nazionalità dopo le nozze con volontari italiani, sono schedate al CPC, ma solo trentacinque di loro⁹. In Spagna ebbero un ruolo attivo, all'inizio combattendo in prima linea, dopo lo scioglimento delle milizie nelle retrovie, prestando servizio infermieristico e medico, occupandosi dei bambini, dell'istruzione, dell'approvvigionamento, della cucina. Appartengono a ogni classe sociale, con i livelli culturali più diversi. Spesso andarono in Spagna insieme al proprio compagno, anche se in alcuni casi la loro partecipazione ha cause diverse, come nel caso del collettivo di sette donne mandate dal PCI.

Ma arriviamo alla cornice, che è quello che in questa sede mi interessa. La narrazione offerta dalle fonti fasciste si gioca su due fronti per un certo senso contraddittori¹⁰. Nel

9 Ringrazio Andrea Andrico, Gianpaolo Giordana e Augusto Cantaluppi per avermi aiutato a reperire il materiale utilizzato nel presente saggio e per i loro indispensabili consigli.

10 Nel tentativo di fascistizzare la società, il Regime si avvale anche di un lessico specifico che ne riflette l'ideologia. Maschile e femminile vennero contrapposti, connotando il primo i valori positivi, il secondo quelli negativi. La mascolinità era intesa come forza vitale, e quindi tutto quello che doveva essere elogiato diventava “maschio”: troviamo una “voce maschia”, un “temperamento maschio”, “la forza maschia”, “una maschia espressione”, “il maschio vigore”, un “maschio cameratismo”, “la maschia speranza” e “la maschia prole”. Anche la natura assume connotati maschili: “Com'è virile il cielo, oggi!”, pensava il protagonista de Forse che sì, forse che no di D'Annunzio. Mussolini è la summa della virilità: è “l'Uomo più grande che l'Italia ha”, “Mai nessuno lo vide piangere”, “Egli non conosce stanchezza”, “un Uomo così non s'era mai visto”. Dal lato opposto, abbiamo l'antitesi della forza e della virilità: gli avversari, gli antifascisti, che sono definiti “fiacchi”, “intorpiditi”, “occhialuti”, “pupattoli”, “infrolliti”, “meschini”, “biechi”, “depravati”, “degenerati” ma, soprattutto, “femminette”. A proposito del lessico del fascismo si veda il saggio di Giovanni Lazzari Le parole del Fascismo, la prima ricerca organica sul linguaggio del ventennio, in cui la lingua è intesa come specchio della realtà, in corrispondenza con l'ideologia.

primo il narratore non esce dallo schema tipico che vuole la donna succube, essere inferiore all'uomo. La miliziana è interpretata come l'amante del repubblicano, pur essendone eventualmente la moglie; non ha idee proprie, ma va in Spagna imbevuta degli ideali del proprio uomo o della propria famiglia. La sua militanza non è basata su convinzioni politiche: è un qualcosa che viene recepito e assimilato, docilmente. L'autodeterminazione e la coscienza politica non sono nemmeno prese in considerazione come possibilità. La donna ritratta, in un certo qual modo, rientra nei canoni imposti dal Fascismo: è remissiva, sottomessa al suo uomo, non pensante.

Maria Piras "serbò regolare condotta morale e politica fino al 1921, epoca in cui contrasse matrimonio col noto comunista Polano Luigi. Appena diventata la moglie di costui, la Piras cominciò a seguirne le direttive politiche, apprendendo da lui le dottrine comuniste" (ACS-CPC, b. 3997)¹¹, Ada Grossi "frequenta all'estero la compagnia dei sovversivi, seguendo l'esempio del padre socialista schedato" (ACS-CPC, b. 2540), e anche sua madre Maria Olandese "all'estero frequentava la compagnia dei sovversivi seguendo l'esempio del marito e dei figli" (ACS-CPC, b. 3583). Di Teresa Noce si dice che "Nel 1923 conobbe il noto comunista Longo Luigi di Giuseppe, da Fubine, del quale divenne l'amante e condivise le idee politiche", che "Seguì il marito in Spagna" e che si troverebbe là per "coadiuvare il marito nelle funzioni di Commissario Politico della 12 Brigata Internazionale" (ACS-CPC, b. 3553). Camilla Restellini, già "antifascista e seguace delle idee sovversive della madre", "professa idee socialiste, ed è scaltrissima, ha accompagnato sempre il Bassanesi nelle sue peregrinazioni all'estero e ha preso attiva parte alla propaganda sovversiva che lo stesso esplicava sia in Francia, sia nel Belgio che nella Spagna" (ACS-CPC, b. 4288). Rita Montagnana, riconosciuta leader femminile del PCI, venne iscritta in Rubrica di Frontiera solo come "moglie del comunista Togliatti, da fermare" (ACS-CPC, b. 3358), e stupisce il burocrate fascista per il suo abbigliamento elegante, proprio negli anni in cui Carlalberto Grillenzoni, nell'articolo "È brutta e sciamannata: sarà di sicuro prolifica", rilevava statisticamente che "L'eleganza nel vestire e, in ogni modo, la cura della propria *toilette* influiscono molto sfavorevolmente su la fecondità" (Meldini 1992: 192).

Parlavo di contraddizione. Se da una parte abbiamo la donna mite e docile, dall'altra abbiamo una narrazione che ritrae una donna spietata, che sovverte il mito della donna madre, moglie, angelo del focolare, prima confermato. Paolina Rocchetti è definita "fanatica sovversiva piena di odio verso il Regime e il Duce" (ACS-CPC, b. 4364), e l'anarchica Tosca Tantini, in una lettera intercettata spedita alla sorella del defunto amante Gualandi Bruno, promette addirittura di vendicare la sua morte (ACS-CPC, b. 5024).

¹¹ La documentazione a cui mi riferisco è stata reperita presso il Casellario Politico Centrale dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACS-CPC). Nell'indicazione bibliografica viene incluso anche il riferimento alla specifica busta (b.) relativa alla donna sorvegliata.

Per completare questo ritratto antagonista di donna, si aggiungono non di rado altre caratteristiche non contemplate nel modello femminile imposto dal Regime: nella sfera privata vediamo che alla fedeltà si oppone una certa dose di libertinismo, troppa facilità nel cambiare partner, o piuttosto la propensione a non essere madre, o a non esserlo in modo esemplare. Se non sono sposate, le antifasciste spesso vengono definite "dedite alla prostituzione", pur non avendolo mai fatto. La definizione è valida anche per le donne sposate che hanno seguito un altro uomo: la loro unione è sempre rimarcata da verbi che ne sottolineano l'illegittimità. Di Rosa Cremoni si legge: "Sposatasi all'età di 16 anni con un suddito belga, non è rimasta col marito neppure un anno. Sarebbe donna di facili costumi e, secondo quanto mi è stato riferito, avrebbe viaggiato in Germania, Polonia e Svizzera" (ACS-CPC, b. 1527). Maria Lombardi "non risulta che abbia contratto matrimonio col sovversivo Lorenzoni Aldo con il quale convive" (ACS-CPC, b. 2819). Fosca Corsinovi è indicata come "già amante del noto anarchico Barbieri", e poi "secondo notizie fiduciarie [...] conviverebbe con il nominato Nemo o Memmo, già residente negli S.U. d'America nonché già amante della pure nota Simonetti Maria di Giovanni" (ACS-CPC, b. 1489). Giovanna Zanmarini "risulta trovarsi attualmente a Parigi, dove si è unita e fa vita comune col noto pericoloso comunista fuoriuscito Zanelli Ezio fu Amleto" (ACS-CPC, b. 5510), Giuditta Zanella "È associata da parecchi anni al noto anarchico schedato Margarita Ilario, col quale lotta costantemente per l'ideale anarchico" (ACS-CPC, b. 5516), mentre Siberia Gilioli "figlia dell'anarchico Onofrio, e amante dell'anarchico Cavani Renzo, si troverebbe ora a Port Bou insieme al noto Bruna Efisio, di cui sarebbe l'amante" (ACS-CPC, b. 2412). Lucia Minon "Prima di maritarsi veniva indicata quale donna di facili costumi avendo contratte varie relazioni intime" (ACS-CPC, b. 3304). Leonetta Mazzini "Viveva maritalmente con un suddito portoghese" (ACS-CPC, b. 3181), Egle Sani viene definita "di cattiva moralità, tanto che fu anche scacciata dal tetto coniugale [...] dedita ai piaceri e alla crapula" (ACS-CPC, b. 3181), mentre Elettra Pollastrini "ha ammesso di aver vissuto maritalmente per sette anni con il noto fuoriuscito Marchetti Virgilio", ma è comunque "Ritenuta ragazza poco seria, amante dei balli e dei divertimenti" (ACS-CPC, b. 4066). Per non parlare di Anna Launaro, che dopo aver convertito al comunismo il marito, nel 1923 abbandonò tetto coniugale, coniuge e figlio "[...] per recarsi all'estero con l'amante Quagliarini Giuseppe (sic) noto anarchico (sic)" (ACS-CPC, b. 2732), (in realtà si chiamava Vittorio ed era comunista). Quindi, vediamo una donna che non solo non è docile, ma che spesso seduce l'uomo, ha una funzione dominante nella coppia e lo spinge a compiere azioni sovversive: Eugenia Lina Simonetti, che si dice essere "di dubbia condotta morale e di sentimenti comunisti", pare "probabile che [...] abbia rafforzato nello Schirru l'idea dell'attentato" (ACS-CPC, b. 4822), mentre Luisa Zapatero: "Viene descritta come donna di carattere che domina il marito il noto Tibiletti Luigi" (ACS-CPC, b. 5544).

È quindi sotto questa veste, come donne “abili simulatrici”, “squilibrate”, “suggestionabili” e “nevrotiche”, che partecipano alla politica e prendono parte alla guerra¹². Maria Bibbi viene descritta per il suo “carattere piuttosto impulsivo ed arrogante” e per essere una “donna scaltra, intelligente ed abile” che “non si farebbe sfuggire alcuna occasione per eventuali azioni ostili al Regime del quale essa è un’irriducibile nemica” (ACS-CPC, b. 635), Emma Bronzo viene definita per aver tenuto un “contegno tipicamente e rigidamente comunista” (ACS-CPC, b. 851). Un telegramma registra che Virginia Gervasini, “pericolosa sovversiva, amante pericolosissimo comunista sinistra Di Bartolomeo Nicola, est partita da Spagna vuolsi diretta Francia et poscia Regno onde svolgere incarichi natura politica” (ACS-CPC, b. 2347), Maria Giacconi: “svolse sempre attività sovversiva, tanto da essere considerata la direttrice di tutte le attività antitaliane che avevano luogo in detta città” (ACS-CPC, b. 2378). Emilia Belviso “risulta essere stata impiegata presso la Delegazione Urss di Genova e sarebbe stata intermediaria per la Liguria del Soccorso Rosso verso i condannati politici” (ACS-CPC, b. 478), Giuditta Zanella “Ha sempre preso parte a manifestazioni sovversive, e fu più volte arrestata pel suo carattere ribelle” (ACS-CPC, b. 1489) mentre Leonetta Mazzini viene arrestata con l’accusa “di aver incitato nell’aprile 1937 le milizie rosse ad assaltare le carceri di Calle Duque Sexto ed uccidere tutti i prigionieri che vi si trovavano [...], di aver servito di collegamento nelle predette carceri per denunciare le famiglie dei prigionieri stessi” (ACS-CPC, b. 3181).

La donna viene stigmatizzata dunque perché dimostra di avere idee politiche, un ruolo all’interno del mondo antifascista, al pari dei maschi, e perché è colta, sa parlare durante i meeting, scrive su fogli politici, legge. Se di Fosca Corsinovi si dice infatti essere “Di sufficiente cultura e viva intelligenza”, Giuditta Zanella “intelligente ma di poca cultura”, tuttavia “Fa propaganda fra la classe operaia femminile, con profitto. Ha preso spesse volte la parola nei pubblici comizi, ma non è capace di tenere conferenze. [...] Ha sempre preso parte a manifestazioni sovversive, e fu più volte arrestata pel suo carattere ribelle”¹³. Lucia Minon “È persona di carattere violento, fornita di scarsa educazione e cultura, abbastanza intelligente. [...] È dedita ai lavori domestici ma nelle ore libere gradisce la lettura di romanzi e libri sovversivi”. Dopo una perquisizione il verbale registra con scrupolo che “Tra le carte e documenti di nessun interesse politico le si rinvenivano due poesie: una intitolata “Inno dei socialisti anarchici” e l’altra che comincia con le parole “Addio Lugano” di carattere prettamente rivoluzionario anarchico” (ACS-CPC, b. 3304). Rita Montagnana “professa apertamente idee socialiste

¹² Il pregiudizio sulla donna parte da lontano. Già nel 1487, nel *Malleus maleficarum*, le donne erano descritte come persone “di debole intelligenza, ciarliere, vendicative, invidiose, colleriche, volubili, smemorate, mentitrici, dai desideri insaziabili”, caratteristiche che ricordano da vicino le descrizioni delle antifasciste italiane in Spagna (Verdiglione 2006: 13).

¹³ ACS-CPC, b.

antimilitariste di cui ha fatto attiva propaganda durante la guerra in tutto il territorio di questa provincia ed in quella di Alessandria” e inoltre “Ha preso parte al congresso della III Internazionale Comunista di Mosca” (ACS-CPC, b. 3358). Il pregiudizio diventa ancora più marcato con Teresa Noce, di cui si afferma con scherno che: “Le sue capacità sono alquanto modeste ma suo marito l’ha sempre tenuta a galla”. “In Spagna ha redatto, per qualche tempo, il giornale della brigata in lingua italiana, si è atteggiata a donna eroica e ha fatto da corriere tra il partito comunista in Francia ed il movimento in Spagna. Dopo l’offensiva in Catalogna, la Noce si è rifugiata a Parigi con il pretesto che era ammalata in seguito alle privazioni subite in Spagna”, “Di mediocre cultura e di discreta intelligenza, di dubbia condotta morale” (ACS-CPC, b. 3553). Elettra Pollastrini “si iscrisse in una scuola di Linotipismo istituita dal comunismo per la preparazione alla propaganda ed al lavoro degli affiliati al partito”, “ha lasciato l’occupazione che aveva al Bureau d’Editions [...] ma continua ad esplicare attività antifascista, specie in questi ultimi tempi, nei gruppi comunisti femminili italiani”. “Si dimostra di sentimenti antifascisti, interviene a riunioni ma è da considerarsi elemento di secondaria importanza non essendo in grado di svolgere alcuna attività politica” (ACS-CPC, b. 4066). Leonetta Mazzini, arrestata in Spagna, “sembra avesse incarichi importanti presso il SRI” (ACS-CPC, b. 3181). Camilla Restellini “esplica sempre attiva propaganda antifascista, scrivendo anche articoli su giornali socialisti” (ACS-CPC, b. 4288).

Aveva ragione Le Goff, non sono documenti innocui. Le antifasciste sono letteralmente stigmatizzate, primo, per come vivono la loro sfera privata –sentimenti, cultura, istruzione, ideologia– e secondo, proprio perché si permettono di viverne una pubblica, con partecipazione alla politica e alla guerra. Si potrebbe tentare di giustificare tutto questo guardando chi stava dietro alle scrivanie, chi redigeva questi verbali, questi interrogatori, anonimi burocrati, poco abituati a pensare dal tanto ubbidire, con la mente intorpidita da troppo ordine rigore e disciplina.

Credo però che sarebbe assolutamente ingiusto sollevare chiunque dalle proprie responsabilità; non fu un uomo ma un Regime a creare un sistema di umiliazione della donna, che l’obbligava a rinunciare a ogni tipo di diritto e di libertà. La lotta che portano avanti queste donne è evidentemente duplice: una politica, contro il Fascismo, come i loro compagni uomini, e una di genere, che conducevano da sole, contro gli uomini, fascisti e purtroppo, a volte, anche antifascisti. Sbaglieremmo a immaginare un mondo antifascista in cui la donna è libera di vivere la propria femminilità al di fuori di canoni prestabiliti e imposti, ieri come oggi, quando i pregiudizi legati alle donne che si occupano di politica, di cultura o che lavorano, sono quanto mai attuali e risultano essere un’eredità contro cui bisogna, ancora, combattere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Archivio Centrale dello Stato, Casellario Politico Centrale (ACS-CPC).

Berti, G.N., "Note introduttive", AAVV., *Voci di compagni, schede di questura*, Milano, Quaderni del Centro studi libertari Archivio Pinelli, 2002.

De Grazia, V., *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993.

De Luna, G., *Donne in oggetto. L'antifascismo nella società italiana, 1922-1939*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

Cantaluppi, A., Puppini, M., *Non avendo mai preso un fucile tra le mani*, Milano, Aicvas, 2014

Gissi, A., "Un percorso a ritroso: le donne al confino politico (1926-1943)", *Italia contemporanea*, 226, (marzo 2002), pp. 31-60.

Guerrini, M., *Donne contro*, Milano, Zero in Condotta, 2013

<http://www.ciusa.it/attachments/article/455/Documentazione%20del%20Coordinamento%20Donne%20dell'A.N.P.I.%20di%20Nuoro.pdf>

http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19310515_quadragesimo-anno_it.html

Lazzari, G., *Le parole del Fascismo*, Roma, Argileto Editori, 1975

Loffredo, F., *Politica della Famiglia*, Milano, Valentino Bompiani, 1938.

Mazza, G., *Maternità e infanzia in Regime fascista*, Milano, Edizioni Licam, 1934.

Meldini, P., *Sposa e madre esemplare*, Rimini-Firenze, Guaraldi Editore, 1975.

Ruinas, S., *Scrittrici e scribacchine d'oggi*, Roma, Accademia, 1930.

Verdiglione, A., *Il Martello delle streghe. La sessualità femminile nel transfert degli inquisitori*, Milano, Spirali, 2006.

LA FIGURA DELLA DONNA NEGLI SCRITTI DI ANGELICA PALLI BARTOLOMMEI E LA SUA INFLUENZA IN GRECIA

WOMEN IN ANGELICA PALLI BARTOLOMMEI'S WORKS AND HER INFLUENCE IN GREECE

Ada Boubara

Università "Aristotele" di Salonicco

RIASSUNTO

La finalità del presente lavoro consiste nell'esaminare la progressiva trasformazione del ruolo della donna nel periodo dei movimenti indipendentistici in Italia e in Grecia. Fu nei Salotti culturali, dapprima luoghi di incontro a carattere letterario e successivamente focolai di diffusione delle idee patriottiche, che la figura femminile inizia ad assumere un suo rilievo umano, culturale e sociale. Tra queste donne, emerge la grande personalità di Angelica Palli Bartolommei. Con un'analisi del trattato, Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese, si vuole far luce sul pensiero dell'autrice in merito alla condizione della donna e alla necessità di istruzione e di una sua maggiore autonomia.

PAROLE CHIAVE:

Angelica Palli Bartolommei, Kalliroi Parren, letteratura comparata.

ABSTRACT:

The present work is meant to analyze the slow but progressive transformation of the role of the female figure within the historical context of the movements for independency in Italy and Greece. It was especially in the cultural Salons – inexhaustible source of new literary and political ideas – that the learned women of that time began to show their commitment to human, intellectual and public issues. In particular, the focus goes on the original personality of Angelica Palli Bartolommei, an Italian writer of Greek origin. Through her essay, Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese (Speeches of a woman to the young married girls of her country), the light is shed on the author's views about women and their necessity of an adequate education in order to achieve a real autonomy.

KEY WORDS:

Angelica Palli Bartolommei, Kalliroi Parren, comparative literature.

In tale contesto, una personalità di indiscutibile rilievo fu Angelica Palli Bartolommei (Livorno, 1798 – Livorno, 1875): intellettuale, letterata e scrittrice impegnata politicamente e socialmente durante il periodo risorgimentale e post-unitario. La Palli era figlia di genitori greci fuggiti in Italia perché insofferenti all'occupazione ottomana. Secondo quanto afferma Θεοδωροπούλου-Λιβαδά [Theodoropoulou-Livada], nel volume *Αγγελική Πάλλη-Βαρθολομαίη και το έργο της* (Angelica Palli Bartolommei e la sua opera), Angelica mostrò sin da giovanissima quelle doti che l'avrebbero resa in seguito una raffinata poetessa. Dall'età di tredici anni ebbe come precettore l'esimio scrittore Salvatore de Coureil che da subito ne riconobbe e ne promosse la bravura e l'unicità. Benché le donne istruite non fossero all'epoca gradite, Angelica riuscì ad affermarsi in tutti i circoli letterari. Si ricorda, innanzitutto, il salotto dei suoi genitori a Livorno, ma lei stessa, in seguito al matrimonio con Gian Paolo Bartolommei, fu l'animatrice del famoso punto d'incontro sugli Scali del Pesce a Livorno. Oltre alle lotte per l'indipendenza italiana, Angelica, sulle orme della famiglia d'origine, sostenne con il medesimo fervore l'insurrezione greca per la liberazione del Paese dal giogo ottomano, diffondendo lo spirito filellenista tra gli italiani. Palazzo Bartolommei è ricordato quale crocevia per la diffusione delle idee di Giuseppe Mazzini e accolse patrioti provenienti da ogni luogo del mondo. Nel centro documentazione di Villa Maria a Livorno sono conservati memoriali e biografie rinvenuti nella dimora della scrittrice che, a seguito del fallimento mazziniano, rivolse l'attenzione verso il movimento nazional-liberale. Alla morte del marito, lo slancio della donna venne meno, continuò però a ricevere le persone a lei più vicine e coloro con i quali condivideva l'impegno giornalistico. "Oggi al posto del vivente salotto Bartolommei di un tempo giace una lapide dal 1877 che preserva la memoria di una donna diversa, poetessa, giornalista, patriota"¹.

La Palli fu un personaggio stimato e riconosciuto dagli intellettuali sia italiani che greci. Ρίζος Νερούλος [Rizos Neroulos]² la definì "la decima musa", Manzoni la caratterizzò come "Saffo novella", dedicandole dei versi colmi di ammirazione (Theodoropoulou-Livada, 1939: 133):

Canta eletta del Ciel, Saffo novella
Che le prisca Sorella
Di tanto avanzi i bei versi celesti
E in tanti modi onesti,
Canti dell'infelice tua rivale,
Del Siculo sleale
Dello scolio fatal. M'attrista: ed io
Ai numeri dolenti
T'offro il plauso migliore, il pianto,
Ma tu credilo intanto ad alma schietta,

1 Rossi G. I salotti di Angelica Palli Bartolommei-Ambienti e personaggi del periodo risorgimentale livornese. Tratto da http://www.comune.livorno.it/_cn_online/index.php?id=437&lang=it (18.01.2014).

2 Rizos Neroulos (1778-1850) fu intellettuale e politico greco.

Che d'insigne vendetta
L'ombra illustre per te placata fora,
Se il villano amator viverse ancora
A lei l'onore di essere stata l'unica donna ammessa al Gabinetto scientifico-letterario di Giovan Pietro Vieusseux.

Il contributo più originale dell'italo greca fu tuttavia nell'affermazione di una nuova identità femminile. L'intento del presente lavoro consiste per l'appunto nell'introdurre la posizione e la figura della donna nella società italiana della seconda metà dell'Ottocento- per poi approdare nel contesto ellenico – avendo come testi di riferimento due opere della Palli: il trattato *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese* e il volume in prosa, *Racconti*.

Nel trattato la scrittrice delinea la situazione contemporanea della donna e delle ingiustizie cui era oggetto, proponendo un suo modo per affrontarle: non paladina di riforme radicali, ma passi lenti e sicuri nel rispetto della natura della donna.

Il volume è articolato in sette capitoli-discorsi e già nell'incipit leggiamo: "La donna, cortesi mie leggittatrici, non fu mai pesata dagli uomini sulla bilancia d'una giustizia imparziale, non già che manchino in lei i difetti reali, essi però ai reali ne aggiungono almeno due terzi d'immaginari"(Palli, 1851: 11).

Partendo dalla visione imparziale e dilatata dei difetti femminili, la scrittrice esordisce con il tema della corruzione dei costumi quale origine delle difficoltà delle donne. Gli esempi delle ingiustizie subite dal sesso femminile sono numerosi e fornisce informazioni analitiche sul nuovo tipo di società invocata da Saint-Simon e Fourier³ il cui assunto era ben chiaro: consentire all'individuo di recuperare i propri istinti e passioni. In una società tale, l'uomo e la donna possono avere più compagni, il concetto di famiglia è superato e la prole viene allevata dall'intera comunità (Palli, 1851: 16- 18). Un sistema contro il quale l'autrice si scaglia con assoluta fermezza: "S. Simonee Fourier, stabilirono il destino della donna senza conoscerla" (Palli, 1851: 18). La sua proposta è sostanzialmente diversa: la messa in opera di norme legislative consone alla natura femminile e fondate sul principio dell'equità (Palli, 1851: 19). La donna, se protetta da leggi che ne rispecchiano la vera indole e ne sostengono le esigenze, non avrà bisogno di una "ridicola emancipazione, di parità di diritti" (Palli, 1851:21). Secondo la Palli, una corretta educazione ha l'assoluta priorità, ma è altrettanto importante che il loro educatore sia in grado di disciplinarle e spingerle verso il bene della famiglia (Palli, 1851: 21) poiché le donne devono essere "istruite di quanto è necessario alla direzione di una famiglia, della propria lingua, della storia patria e dei doveri di moglie e madre" (Palli, 1851: 23),

³ Fourier Charles (Besançon, 7 aprile 1772-Parigi, 10 ottobre 1837) è stato un filosofo francese. Il suo pensiero si influenzò dall'Illuminismo e in particolare da Jean-Jacques Rousseau, soprattutto per quanto riguarda la parità tra uomo e donna.

La scrittrice assegna dunque grande rilievo all'istruzione e altresì al rapporto tra educazione e matrimonio – citando esempi di donne che arrivarono ad insegnare filosofia, matematica e lettere greche e latine – in quanto essenziale per una posizione equilibrata della donna nella società. Assicura inoltre che lo studio delle lettere e delle scienze non compromette la felicità familiare perché nel caso di donne dotate di "belle facoltà intellettuali" (Palli, 1851: 23) l'eventuale sconvolgimento dell'equilibrio domestico deriverebbe da altre cause. L'ostacolo principale, nelle riflessioni della Palli, è da ascrivere piuttosto alle reazioni degli uomini al cospetto di una superiorità intellettuale delle donne. L'uomo non può accettare una posizione di inadeguatezza rispetto alla consorte perché in tal caso non potremmo parlare di un legame riuscito. Lo stesso pericolo vale per una "donna dotata dei doni dell'intelletto" rispetto alle amicizie femminili in quanto c'è il rischio concreto "di vivere in un crudele isolamento" (Palli, 1851: 27). Al fine di superare tali scogli, una donna colta deve avere l'accortezza di non esibire tutto il suo bagaglio culturale e l'autrice illustra il caso paradigmatico della celebre scienziata, "Madama D. Hudetot" (Palli, 1851: 28).

Nel riflettere sull'esempio riportato dalla Palli, osserviamo che il rapporto tra i due sessi, per essere efficace ed equilibrato, si deve fondare sulle medesime capacità e prospettive intellettuali e su interessi e bisogni comuni. Oltre all'argomento sull'educazione, la Palli si sofferma sulla posizione femminile in tempi bellici, rimandando giocoforza alla relazione della donna con la politica e con le professioni di giudici e avvocati (Palli, 1851: 29-32).

La Palli conclude il suo ragionamento dichiarando che l'emancipazione e la perfetta uguaglianza della donna con l'uomo potranno trasformarsi solo a condizione che gli uomini facciano proprie le abitudini delle donne, ma una tale situazione non può essere desiderata dalle donne e con un appello finale, che nel contempo prospetta una condizione ideale per la figura femminile, si rivolge a tutte le donne: "Buone e sagge mie leggittatrici! Voi tutte, io ne sono sicura, vi unite a me per invocare un ordine di cose, nel quale il figlio primogenito della natura riprenda tutta la sua dignità, prescriva alla donna modeste e dolci virtù, la innalzi a sè senza scendere dal suo loco, e le procuri la gioia ineffabile d'essere figlia, sorella, moglie e madre d'uomini veri" (Palli, 1851: 34-35).

Passando ora al secondo testo della Palli, *Racconti*, l'autrice ci introduce ad una serie di personaggi femminili – le cui vicende si svolgono alternativamente in Grecia e in Italia – che rispecchiano sia la donna del passato, sottomessa e inerme, sia la donna del futuro, ribelle e protesa verso l'emancipazione.

Il primo racconto, "Alessio ossia Gli ultimi giorni di Psara", si svolge in Grecia nel 1824. In quel periodo i turchi tentano degli sbarchi nelle isole di Idra, di Spezia e di Psara. Protagonista è Alessio, proprietario e capitano di due battelli, che dopo un'azione

di guerra ritorna a Psara, la sua patria, portando con sé una bella prigioniera turca: Amina, proveniente dall'harem di Selim. La giovane s'innamora del suo padrone, a sua volta affascinato dalla diversità che emana la personalità della prigioniera. La figura femminile di Amina si contrappone al personaggio di Evantia: l'amore dell'adolescenza di Alessio, la donna che aveva progettato di maritare. La Palli ci riferisce dei costumi greci con una sensibilità e un acume tali, che solo chi ben conosce le tradizioni greche può fare. Un esempio palese ne è l'importanza della tradizione del *kòliva*⁴ per il defunto. Evantia è presentata come una donna molto bella dal viso dolcissimo e gentile, "[...] l'azzurro dei suoi occhi era più vago che l'azzurro del bel cielo[...]" (Palli, 2007: 11), un personaggio debole che ha sofferto moltissimo e tenta disperatamente di tenere viva la fiamma dell'amore del suo fidanzato. Non possiede alcuna autostima, quel che conta è Alessio e quando si accorge che i sospiri dell'uomo non sono per lei, attacca la giovane turca con viva amarezza: "Straniera, credi tu che lo prenderei?" (Palli, 2007: 13). Dall'altra parte Amina, pur essendo sposata, mostra ad Alessio tutto il suo sentimento incondizionato, anche a costo di rifiutare la sua patria, la sua identità e la sua religione. Il marito Selim le ordinava d'amarlo, ma all'amore, sosteneva, non si comanda. Con l'arrivo di Selim nell'isola di Psara, la giovane forestiera perde la vita nel far da scudo con il suo corpo per proteggere Alessio dalle pallottole di Selim.

Ne "Le memorie di Paolina", le vicende si svolgono in Italia con protagonista una povera ragazza orfana, Paolina. Gli avvenimenti che caratterizzano la sua vita cominciano dopo l'incontro con Manfredo, uomo ricco dalla bellezza ammaliatrice. Il giorno prima del sacro vincolo del matrimonio, Manfredo rivela a Paolina che dopo le nozze sarà costretto a partire perché ha accettato la sfida di un forestiero. Paolina è molto preoccupata e il presentimento che sentiva dentro sé, cioè prima sposa e subito dopo vedova, trova conferma: Manfredo non riuscirà a ritornare vivo dal duello.

La figura femminile viene presentata ancora una volta in posizione di netta inferiorità. È un'anima che non reagisce, sempre obbligata a rispettare la volontà dell'uomo, la sua vita dipende dal matrimonio, in altre parole, una sottomissione totale. Manfredo, che prima di andarsene aveva stilato un contratto nuziale per assicurare a Paolina una rendita economica con tutti i suoi diritti, lascia anche una lettera che amplificherà ulteriormente il dolore della povera fanciulla: nella vita di Manfredo esisteva un'altra donna e la giovane comprende di essere stata ingannata. Manfredo spiegava, chiedendo perdono, di aver sposato Clara non per amore, ma perché costretto, e ora la donna si trovava ammalata di frenesia e costretta su una carrozzella. Enrico, uno degli aiutanti di Paolina, per distrarla dal grande dolore e dai cupi pensieri, decide di accompagnarla da una medium tedesca, in quanto informato delle sue capacità di far comunicare i morti con i vivi. La Palli utilizza il personaggio della medium al fine di sottolineare la

⁴ Kòliva: grano bollito con uva passa, mandorle e noci.

debolezza profonda della donna tramite la facilità con cui veniva raggirata da pseudo forze mistiche.

Il racconto "Il villaggio incendiato. Memorie di Lambro" si svolge nel 1822 in Grecia. La storia viene raccontata da un ragazzo di nome Lambro, eletto ad accorrere in aiuto agli Epiroti con una schiera di giovani. Dalle parole di Lambro, l'Epiro è "[...] la sacra terra, madre Scanderberg, dei Palicari, di Parga e di Suli" (Palli, 2007: 41). Dopo una lunga camminata tra i monti della Selleide, mentre la compagine si era fermata a riposarsi, un giovanotto albanese quindicenne, pallido e vestito con una *fustanella*⁵, si avvicina. Il suo nome è Spiros e portava con sé i propri dolori: un villaggio occupato dai turchi e sua madre lì sepolta uccisa dal nemico.

Il giovane propone di diventare la loro guida. Giunti al villaggio, devastato e incendiato, il gruppo si dirige verso la chiesa, l'unico edificio rimasto intatto. Spiros, avendo portato con sé un vaso di vino e una tazza, offre loro da bere. Il capitano preferisce essere l'ultimo, sospettando che ci potesse essere un tradimento. In realtà Spiros era Zulme, una donna di origine greca sposa di Bey d'Aulone, il palmiote dell'Albania ucciso in combattimento dai *giaurri*⁶. Per questo motivo, offrendo il vino, che era avvelenato, uccide l'intera compagine dei greci. La storia finisce con l'accoglienza della donna in un monastero femminile, dove ritrova la fede materna, cioè cristiana. Anche questo racconto è un romanzo storico con elementi attinti dal Romanticismo. I temi principali sono la patria, la fratellanza e soprattutto l'amore. È la seconda volta che la scrittrice presenta una figura femminile che crede in Allah; non una donna insicura, ma una guerriera sempre pronta a cercare vendetta e morire per amore. Questa figura che muore per amore ritorna con frequenza nei racconti della Palli, forse perché l'amore è un sentimento che ci rende più deboli, sentimentali e pertanto simbolo adeguato alla donna e alle sue caratteristiche. L'uomo non lascia al contrario trasparire le sue emozioni, dimostrando un carattere più energico.

Ne "I ricordi di Federigo", la trama presenta le tinte fosche tipiche del Romanticismo. Un uomo racconta la sua esperienza, un'esperienza di fiacchezza e di plagio che lo porterà a distruggere la propria esistenza e a perdere irrimediabilmente la persona che ama. Federigo è un ragazzo di buona famiglia che cresce insieme alla madre a seguito della morte prematura del padre. La mancanza di un modello maschile in cui identificarsi è per il giovane un perenne e profondo tormento e la sua vita, seppure tranquilla, scorre priva di grandi emozioni, come dice lui stesso, vive "una felicità fondata sull'assenza del dolore;" (Palli, 2007: 53). L'ambiente costruitogli dalla madre è ovattato, dove anche l'istruzione, affidata a noiosi educatori privati, lo soffoca. Cerca

⁵ Sopravveste maschili pieghettate, simile a una corta sottana, che copre dalla cintura al ginocchio, tipica di costumi e uniformi greci e albanesi.

⁶ Per i Turchi ottomani, non musulmani, infedeli, cristiani.

allora nuovi stimoli e li trova in una sorta di setta che esige dai suoi adepti che uccidano, con freddezza e determinazione, a riprova del loro coraggio. Federigo accetta, in un secondo momento vuole tornare indietro, ma ormai il gioco si è fatto più grande di lui. La setta non perdona i ripensamenti e con un duplice inganno gli fa uccidere Maria, la donna che ama.

A una prima lettura, questo racconto, avendo un protagonista maschile, sembrerebbe esulare dal nostro tema, in realtà da esso possiamo attingere informazioni preziose da un'altro punto di vista: una madre amata dal figlio nell'infanzia che viene poi considerata, da adulto, inferiore e poco intelligente. La donna, tenera nutrice dispensatrice di affetto, quando cerca di farsi svelare dal figlio il motivo del suo sconvolgimento interiore, si sente rispondere: "Siete donna e idiota, [...] dovete pensare come pensate; per voi la quiete di casa è tutto; vorreste che il mondo fosse popolato da una razza stupida, buona a dir rosari e nulla più; vi compatisco, ma lasciatemi in pace" (Palli, 2007: 56). Lo stesso comportamento ha con la donna di cui è innamorato, non è altrettanto brusco, ma non la considera una compagna con cui condividere i propri patimenti. Il suo affetto si manifesta solo nel crearle una dote perché, secondo i costumi dell'epoca, una donna priva di dote non aveva alcun valore sociale. Due donne, la madre e la fidanzata, ancora completamente inserite nel loro periodo storico e senza alcuna traccia di emancipazione.

Il racconto, "Giulietta ossia la donna tradita", è una storia del tutto diversa, quasi una trama moderna. Giulietta e Lorenzo sono marito e moglie, il loro matrimonio ha le basi solide dell'amore, non è stato frutto di accordi fra famiglie; né la differenza di regimi patrimoniali aveva rappresentato un ostacolo. Il legame viene consolidato dalla nascita di due figli cui entrambi si dedicano con affetto e orgoglio. Una situazione economica agiata permette loro di coltivare i propri interessi: Giulietta si occupa di giardinaggio, Lorenzo si diletta in lunghe passeggiate in città con il beneplacito della moglie che comprende le sue esigenze di uomo, che in quanto tale, non poteva essere sempre costretto tra le mura domestiche. Nulla pare turbare il ménage familiare e passano così cinque anni caratterizzati da passione e trasporto profondi accompagnati da rispetto e da comprensione reciproci. Ognuno dei due coniugi sa apprezzare nell'altro anche ciò che gli altri non vedono, ognuna delle due anime si completa nell'altra e solo in quella. Improvvisamente però i baci di Lorenzo diventano più distratti, le attenzioni discontinue e quando la moglie impensierita gliene chiede spiegazioni, l'uomo cerca di rassicurarla, ma senza avere il coraggio di guardarla negli occhi. Dalle parole di un'amica, Giulietta scopre della relazione del marito con una donna separata stabilitasi nella città vicina. Decide allora di seguirlo e se ne accerta con i suoi stessi occhi; ritornata a casa, seppur con grande dolore, chiede al marito di lasciarla insieme ai figli e di abbandonarsi alla sua passione. Giulietta non avrebbe potuto accettare di

condividerlo con un'altra donna, ma lui pieno di ripensamenti tenta di dissuaderla e di allontanarsi dall'altra. Non ci riesce e anzi progetta di fuggire con l'amante. Determinato in questo proposito, scrive un testamento con il quale lascia alla moglie tutti i suoi beni, togliendole però il più importante: l'amore. Con grande risolutezza, dopo aver pensato al futuro dei figli affidandoli a uno zio materno, Giulietta lo segue, assiste nascosta al tradimento di lui e mette in atto l'inevitabile: lo bacia un'ultima volta, lo uccide e si uccide a sua volta.

Giulietta è una donna diversa, non è disposta a condividere il suo amore. Altre donne dell'epoca avrebbero accettato il compromesso in silenzio, pur di non rinunciare ad una vita agiata e alla condizione sociale acquisita con il matrimonio. Magari avrebbero rivolto le loro attenzioni a un altro uomo. Lei no! Su altre basi ha fondato il suo matrimonio, nient'altro può consolarla. I beni materiali non sono altro che un surrogato di quelli spirituali e dal momento che ha perso Lorenzo sulla terra decide di unire per sempre le loro anime nella morte e nell'ultima immagine i corpi inanimi dei due sono di nuovo uniti nello stesso talamo.

Un epilogo tragico, ma indicativo del fatto che in questa figura ci sono tutti gli elementi di rifiuto dei costumi del tempo e la consapevolezza che una donna non può più essere umiliata. Un gesto estremo di affermazione del proprio io, esagerato sì, ma forse l'unico possibile a quei tempi. La sua emancipazione nasce proprio dalla scelta della morte.

Nel racconto "Un episodio dell'insurrezione greca del 1854", il teatro degli avvenimenti è l'isola di Corfù o Corcira per usare lo stesso lessico dei protagonisti. In un vecchio casinò si sta svolgendo una riunione segreta per organizzare aiuti a favore dell'insurrezione scoppiata nell'Epiro. Sono presenti patrioti giunti da ogni regione della Grecia. Non si può fare a meno di notare tutto l'amore e l'orgoglio patrio che l'autrice mostra per la sua terra d'origine. L'esordio della narrazione sembra piuttosto rimandare a chi abitualmente frequenta i luoghi descritti mentre è noto che la Palli viveva stabilmente in Italia. La vividezza evocativa delle immagini si spiega solo alla luce del suo mai sopito amore per quei luoghi. L'orgoglio patrio lo esprime direttamente mettendo in bocca ai suoi personaggi frasi come "Barca greca, discordi in tempo di bonaccia [...] concordi finché dura la tempesta!" (Palli, 2007: 84) o "tutti liberi o tutti schiavi! [...] No tutti liberi o tutti morti" (Palli, 2007: 83) mostrando quel senso di solidarietà che risorge quando si è esposti a un pericolo comune.

I protagonisti del racconto hanno caratteri e sentimenti molto interessanti e meriterebbero un'indagine più approfondita ma, per non allontanarci troppo dal tema centrale della nostra indagine, andiamo ad analizzare le caratteristiche dei due personaggi femminili: Paraschievì e Irene Bucovala. Due donne completamente consacrate al loro uomo. La prima approva tutte le scelte del marito pur senza

condividerle e ben consapevole che le procureranno molto dolore. In un debole tentativo di dissuaderlo dal portare con sé il figlio, afferma: “Teodoro è ancora un uccello da nido! Lasci che vi rimanga un altr’anno!”, il marito le risponde: “Lo farei se le tue preghiere non mi avessero ridotto a permettere che il nido fosse contaminato; ora per purificarlo bisogna che padre e figlio lo disertino insieme; restaci lo hai meritato!” (Palli, 2007: 91) Ed è proprio in questo passaggio che emergono la completa sottomissione della donna e l’incontrovertibile autorità del marito che non si ferma neppure davanti alla prospettiva del sicuro fallimento dell’impresa che condurrà entrambi, padre e figlio, alla morte. Anche nel dolore più lacerante, la figura femminile mostra nuovamente la sua indole remissiva: davanti ai feretri del marito e del figlio, quando il prete con la croce simbolo di sacrificio si appresta a compiere i servizi sacri, la donna grida: “No no, sono miei!” alla risposta del sacerdote “Consegnali in terra e ti saranno restituiti in cielo!” abituata a ubbidire, non dà in escandescenze ma si arrende al volere divino con un composto “Sia fatta la tua volontà Signore!” (Palli, 2007: 95).

Irene, al contrario, sembra, in un primo momento, aver fatto una scelta decisamente coraggiosa per la realtà del tempo: si è opposta al volere del padre in nome dell’amore e ha sposato non solo uno straniero, ma uno straniero il cui Stato sostiene il nemico della sua Patria e contro il quale i suoi familiari si battono con tutte le loro forze. L’amore e il matrimonio però, per la realtà del tempo, significano passaggio “da un padrone all’altro”. Dopo il matrimonio, di fatto, l’unico volere che conta per Irene è quello del marito. Lo sostiene ciecamente anche se conscia che dalla realizzazione di quel volere parte della sua famiglia perirà. Né tenta di dissuadere il padre dall’impresa, ma attende inerte lo svolgersi degli eventi. Il risultato non sarà quello da lei voluto e Irene si lascia morire.

Come si può constatare, in queste due donne non esiste ancora alcun proposito innovatore: sono entrambe consacrate alla volontà del marito, soffocando il loro io e il loro volere.

“Eleonora” è un racconto in cui troviamo principi etici e sociali che hanno influenzato il periodo e la stessa vita della Palli: sia valori precedenti al periodo risorgimentale, sia elementi che anticipano l’emancipazione femminile. E ancora una volta la Palli mostra tutta la sua sensibilità verso l’amata seconda patria: con parole di condanna verso la politica europea che favoriva l’oppressore ottomano, la scrittrice cerca di attirare l’attenzione sul problema della lotta greca per l’indipendenza, facendo dire al protagonista: “Io lasciai Creta imprecando all’Europa incivilita, che non solo si mostra indifferente al destino di un popolo che antepone la libertà a tutti i beni del mondo, ma anche sovviene d’aiuto i suoi feroci tiranni, e soffocando la voce della equità dà loro ragione e chiama ribelli i sollevati” (Palli, 2007: 103).

Andando ora a motivare la prima osservazione, non si può non notare come il racconto sia permeato per intero da valori e ideali tipici del Romanticismo: l’esaltazione del sentimento, la spiritualità e l’emotività che si contrappongono alla ragione: “vorrei inginocchiarmi sul sepolcro di mia madre: in quel sepolcro è chiusa una polvere insensibile, lo so, ma il mio cuore rigetta sdegnoso i bei parlari della Dea Ragione” (Palli, 2007: 104). Ritornano altresì le atmosfere campestri, i cimiteri e le tombe viste come legame tra i viventi e i defunti: “Tu sai che una campagna solitaria mi sembrò sempre un quadro incompiuto senza una chiesuola col suo campanile e il suo cimitero” (Palli, 2007: 108). Non manca infine l’esaltazione del sentimento di patria, vista anche come terra dei padri: “I proprietari e i coltivatori devono essere i più affezionati alle glebe natie, perchè gli uni le riguardano come sacro retaggio dei padri loro, gli altri le bagnano del proprio sudore e sanno che il padre, l’avo, il bisavo fecero altrettanto; gli uni e gli altri vi cercano orme dilette, vi trovano le ricordanze della famiglia, e le amano d’un amore che in sé comprende tutti gli altri amori” (Palli, 2007: 106).

Esaminando la storia alla luce della questione della donna, riscontriamo esigenze diverse rispetto alle donne della loro epoca. Protagonista è Lorenzo, macchiatosi del delitto di avere ucciso l’uomo che, durante la sua assenza dovuta a motivi di patriottismo, era riuscito a insidiare la sua fidanzata e a convincerla a sposarlo. Per sfuggire alla condanna, spinto dal suo più caro amico fugge e si rifugia all’estero, dove, seguendo le sue inclinazioni, va in aiuto dei popoli che lottano per la libertà e l’indipendenza dal giogo dello straniero.

Stanco delle mille peripezie, ritorna in Italia, vivendo in incognito tra i monti di un paesino lontano da quello suo di origine. Qui conosce un’altra donna, Luisa, di cui si innamora e per un momento pensa di trovare in lei il porto sicuro dove approdare dopo tante tempeste che hanno sconvolto la sua vita. Le sofferenze non sono però terminate, la donna incontrata è la sorella della tanto amata Eleonora, per la quale aveva distrutto la sua vita. La rivede e all’odio si sostituisce l’amore. Non sa cosa fare, sentimenti diversi si alternano; comprende allora che nessun’altra potrà sostituirla, vuole tornare con lei o morire con lei, ma è troppo tardi e assisterà alla sua morte non prima di averle promesso che ne avrebbe sposato la sorella.

Le due donne di questo racconto sono figure diverse dalle loro contemporanee. Eleonora è una donna che non ha mantenuto la sua promessa di fidanzamento perché di fondo Lorenzo non le aveva proposto di seguirla. Esigeva un ruolo più attivo e non aspettarne inoperosa il ritorno. La sua condizione sociale è pari a quella del fidanzato, eppure lei avrebbe preferito non avere niente per verificare se lui l’avrebbe in ogni modo sposata. Anche Luisa, la sorella, seppur di indole più tranquilla, ha caratteristiche singolari. Nella sua prima apparizione la vediamo intenta nella lettura della *Divina Commedia*, sappiamo però che l’istruzione e la lettura di testi difficili non

era il passatempo preferito delle donne di quel periodo. È una donna che con generosità decide di ignorare qualsiasi imperativo sociale e offre sé stessa e il suo patrimonio accettando di vivere con Lorenzo, seppur consapevole che per i suoi problemi con la giustizia non avrebbe potuta sposarla. Quando infine comprende di non avere il suo cuore, rinuncia definitivamente al suo legame.

Due donne diverse, colte e ricche di interessi, che si distaccano profondamente dalla realtà del tempo: la prima, desiderosa di seguire il futuro marito sul campo di battaglia, l'altra, pronta a sovvertire abitudini radicate nella società, come trovare un marito benestante con cui assicurarsi una posizione sociale migliore. Due personaggi, tramite i quali, la Palli non fa altro che esprimere prima di tutto sé stessa. Sappiamo infatti che la scrittrice stessa aveva partecipato attivamente alle azioni rivoluzionarie per l'indipendenza, aveva assistito feriti e sostenuto donne i cui compagni o figli combattevano. Creando questi due caratteri, la Palli evidenzia quelle tracce di rinnovamento che lentamente emergono nella mentalità del tempo, tracce che avrebbero costituito le basi della successiva emancipazione femminile.

Nel racconto intitolato "Calliroe", emerge di nuovo prepotente l'amore della Palli verso la sua patria che strenuamente lotta contro i turchi. L'amore di due giovani originari del Taigeto, Calliroe e Stafanio, trova ostacoli per l'impegno di quest'ultimo nella difesa della patria e della famiglia. Calliroe, al ritorno dell'amato dalla guerra, gli chiede di sposarla prima di ritornare nei campi di battaglia e in gran segreto la coppia si reca in chiesa unendosi in matrimonio. Come afferma la stessa Calliroe, "[...]io sono tua moglie; Morto o vivo verrai a prendermi e saremo felici qui o altrove: ora lasciamoci" (Palli, 2007:155).

Calliroe è una donna sicura di sé stessa; all'arrivo dei turchi infonde coraggio a Stafanio, ma anche alle altre donne. La ragazza dice a suo marito, "[...] se mi vuoi compagna lassù chiudi gli occhi e feriscimi qui [...]" (Palli, 2007:157) indicandogli il suo petto. Era una donna forte che preferiva morire per mano del marito anziché arrendersi al nemico. Come dicevano anche le altre donne, "cerchiamo libertà e sepoltura negli abissi del mare [...]" (Palli, 2007:157).

Dall'analisi dei *Racconti* emergono dunque due tipologie di figure femminili: da una parte, donne dipendenti e sottomesse, dall'altra personaggi che vogliono cambiare la propria vita, tentando di rompere superstizioni e pregiudizi che fino a quel momento le rendevano spiritualmente e fisicamente inferiori all'uomo. Donne guerriere che lottano per la patria e altresì per l'uomo cui sono legate; donne che sembrano deboli, ma in realtà non lo sono. Da tanti e troppi anni la donna si considerava mentalmente e fisicamente inferiore all'uomo. Tuttavia, in tutti i periodi storici ci sono state personalità femminili che, con le armi o con la penna, fecero valere i propri diritti. Angelica Palli Bartolommei fu una di loro: sempre pronta ad aiutare e dare sostegno alle due sue

patrie, l'Italia e la Grecia. Angelica assorbì in pieno le esigenze dell'epoca e le trasmise tramite le sue opere.

Nelle sue eroine gli elementi del passato si fondono con quelli del futuro, presentando in nuce tracce della futura autonomia femminile. È evidente che in una società essenzialmente conservatrice, in cui la forza fisica riveste un ruolo determinante, la donna non può mostrare appieno la sua intelligenza e la sua forza. Il sesso femminile deve tenere nascoste le proprie virtù e reprimere i propri desideri, ma ciò non toglie che avverta tutti i limiti del suo ruolo sociale e tradizionale e fa di tutto per modificarlo. Sente allora la necessità di essere istruita, seppur mascherando la sua educazione superiore, e nel contempo l'esigenza di combattere per la società e per la libertà, agendo così come le è concesso: nell'assistenza ai patrioti che lottano per la libertà e la patria. I nuovi ruoli non fanno tuttavia venire meno i tradizionali: la funzione di moglie e madre educatrice rimane sempre viva perché solo da una buona madre e da una pregevole compagna si potevano formare uomini validi.

Nei *Racconti* affiorano personaggi femminili combattuti fra queste molteplici posizioni ed urgenze. Evantia, Paolina, Paraskievì, Irene Bucovala, Zulme e infine la madre e la fidanzata di Federigo, rappresentano la tradizione: fedeli esecutrici della volontà dell'uomo fino all'abnegazione. Delle esigenze ben più moderne animano al contrario Eleonora, Luisa, Calliroe e Giulietta. Luisa è colta ed è disposta a condividere il suo patrimonio con un uomo, ma sappiamo che in quel tipo di società avveniva esattamente l'inverso. Calliroe lotta accanto al suo Stafanio con un coraggio e una determinazione rari per quell'epoca, non esitando a farsi uccidere pur di non cadere nelle mani dello straniero. Giulietta non ambisce solo al patrimonio e in virtù di una mentalità moderna non cede a compromessi. Eleonora, pur promessa sposa di Lorenzo, non accetta che lui non l'abbia scelta come compagna nelle sue lotte per la patria, mentre Luisa lo rifiuterà perché non innamorato di lei.

Sintetizzando e concludendo, si torna a ribadire che per la Palli l'educazione rivestiva un'importanza basilare, era l'unico vero strumento con cui la donna poteva lottare per il miglioramento della sua posizione sociale. La scrittrice accetta la superiorità dell'uomo sul piano della forza fisica, ma non emozionale e spirituale. Il riconoscimento delle potenzialità femminili e dell'efficacia diacronica dell'istruzione fecero della scrittrice italo greca una vera guida nel cammino verso l'emancipazione della donna.

La battaglia della Palli ebbe, nel tempo, una ricaduta anche nella sua altra patria, in terra di Grecia, dove influenzò in modo decisivo la figura più emblematica fra le donne erudite dell'Ottocento in Grecia, Καλλιρρόη Σιγανού Παρρέν [Kalliroi Siganou-Parren], fondatrice del *Εφημερίδα των Κυριών* [Efimerida ton Kirion] (*Giornale delle Signore*) – la cui redazione era tutta al femminile – nonché grande personalità del movimento femminista greco.

La Parren possedeva una personalità versatile e un talento multiforme: giornalista, traduttrice, scrittrice di romanzi, di opere teatrali, di volumi di viaggio, di diari, di romanzi a puntate di testi di storiografia. (Ιωαννίδου [Ioannidou], 1999: 69-70).

Il suo romanzo più apprezzato fu *Η Χειραφετημένη* (*L'Emancipata*) (1900). Non si trattava di un "romanzo femminile" tout court, permeato cioè dai classici motivi romantici dell'amore, del dolore e del sacrificio per la patria; fu piuttosto un mezzo di espressione dell'ideologia politica di Kalliroi Parren, una promozione indiretta delle sue aspirazioni verso la diffusione graduale della "Nuova Donna": riformatrice della famiglia e dell'intera società (Ψαρρά [Psarra], 1999:430). Una figura che dava voce anche alle rinnovate esigenze della società dell'epoca che auspicava un modello di madre in grado di trasmettere gli ideali della grecità e del patriottismo alla nuova generazione. La Parren e le sue collaboratrici, tenendo in considerazione le peculiarità dell'indole femminile, misero a frutto questa convergenza storico-sociale per sostenere le loro istanze, escogitando una sorta di meccanismo di legalizzazione dell'emancipazione della donna basato sul significato positivo della differenza (Βαρίκα [Varika], 1999:291-293).

Fu dunque Kalliroi Parren, sia sul piano intellettuale che pratico, a guidare la prima "rivoluzione" al femminile in Grecia e la sua "musa" ispiratrice, come si diceva, fu Angelica Palli Bartolommei.

La Parren, sebbene posteriore alla Palli, ne conosceva perfettamente la personalità, l'opera e l'inflessibile contributo alla Rivoluzione greca. Prova di tale asserzione ne è la pubblicazione di ben cinque numeri del *Εφημερίδα των Κυριών* destinati alla grande "greco italiana". Si ricorda che questi articoli furono in seguito raccolti in un capitolo del volume *Ιστορία της γυναικός. Σύγχρονοι Ελληνίδες 1530-1896* (*Storia della Donna. Greche contemporanee, 1530- 1896*) di Parren.

Nel 1939, Θεοδωροπούλου-Λιβαδά [Theodoropoulou-Livada] fu autrice di uno studio illuminante su Angelica Palli, la cui dedica è rivolta "alla grande donna greca Kalliroi Parren". La Livada, oltre a citare i lavori della Parren sulla figura della Palli, ci informa che tra le donne greche più illustri della storia la cretese la citava per "la sua anima 'tanto greca'" (Θεοδωροπούλου-Λιβαδά, 1939:174). A seguito della pubblicazione dello scritto della Θεοδωροπούλου, Κλέων Παράσχος [Kleon Parashos], scrittore dell'epoca, curò una critica riguardo il lavoro della Palli apparso nella rivista letteraria *Νέα Εστία* [*Nea Estia*] (Παράσχος, [Parashos] 1940: 189-190).

La Palli fu dunque per la Parren una sorta di mentore: due donne, due paesi, ma un'unica voce.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Palli Bartolommei A., *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*, Torino, Cugini Pomba e Comp. Editori, 1851, pp. 11,16-18, 19, 21, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 35.
- ., *Racconti*, Firenze, Le Monnier, 1876 (1ª Edizione Elettronica 3 marzo 2007), pp. 11, 13, 41, 53, 56, 83, 84, 91, 95, 103, 104, 106, 108, 155, 157.
- Θεοδωροπούλου-Λιβαδά Β., *Αγγελική Πάλλη-Βαρθολομαίη και το έργο της*, Αθήνα, 1939, σσ. 21, 133.
- Rossi G. *I salotti di Angelica Palli Bartolomei-Ambienti e personaggi del periodo risorgimentale livornese*, Tratto da http://www.comune.livorno.it/_cn_online/index.php?id=437&lang=it (18.01.2014).
- Luti, G., *La presenza femminile nei salotti letterari in Toscana tra 800 e 900*, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/39-40/Luti.pdf>, consultato 30/11/2013.
- Mori, M., *Salotti: La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.
- Musiani, E., *Circoli e salotti femminili nell'Ottocento. Le donne bolognesi tra politica e sociabilità*, Bologna, CLUEB, 2003.
- Sarogni, E., *La donna italiana: 1861-2000 il lungo cammino verso i diritti*, Parma, Pratiche Editrice, 1995.
- Christine Fauré, *Political and Historical Encyclopaedia of Women*, New York and London, Routledge, (July 29, 2003).
- Ιωαννίδου, Μ., «Εισαγωγή», στο Παρρέν, Κ., *Η Χειραφετημένη*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1999, σ. 11-80.
- Παρρέν, Κ., *Η Χειραφετημένη*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1999.
- Βαρίκα, Ε., *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα, Κατάρτι, 1996.
- Παράσχος, Κ., «Βαρβάρας Θεοδωροπούλου Λιβαδά: Αγγελική Πάλλη Βαρθολομαίη και το Έργο της», *Νέα Εστία*, 27, 315(Φεβρ. 1940), σ. 189-190.
- Ψαρρά, Α., «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η "συνετή" ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν», στο Παρρέν, Κ., *Η Χειραφετημένη*, Νέα Ερυθραία Αττικής, Εκάτη, 1999, σ. 407-486.

“I AM DISAPPEARING/ INTO THE UNCERTAIN LIGHT”: LA PAROLA COME STRUMENTO DI CITTADINANZA E AUTODEFINIZIONE NELLE POESIE DI JACKIE KAY

“I AM DISAPPEARING/ INTO THE UNCERTAIN LIGHT”: WORDS AS TOOL OF
CITIZENSHIP AND SELFDEFINITION IN JACKIE KAY’S POEMS

Maria Micaela Coppola
Università degli Studi di Trento

RIASSUNTO:

L’opera di Jackie Kay è un’esplorazione della materia intricata e complessa dell’identità. Al centro delle sue narrazioni spesso vi è un soggetto che non si può definire in base alle singole categorie di cittadinanza, nazionalità o razza. D’altronde, la stessa identità di Kay, così come emerge dalle sue opere dichiaratamente autobiografiche (la raccolta di versi *The Adoption Papers* e il racconto *Red Dust Road*) appare di non facile catalogazione: di origine afro-scozzese (nata a Edimburgo nel 1961 da madre scozzese e padre nigeriano), ed è cresciuta in un ambiente sociale tradizionale (a Glasgow) da genitori tutt’altro che tradizionali (è stata adottata da una coppia di bianchi pacifisti e comunisti radicali).

PAROLE CHIAVE:

Jackie Kay, identità, autobiografia, cittadinanza, nazionalità, razza.

ABSTRACT:

Jackie Kay’s work is an exploration of the intricate and complex identity. Often at the center of her narratives there is a subject that cannot be defined according to individual categories of citizenship, nationality or race. Moreover, the identity of Kay, as it emerges from her works avowedly autobiographical (the poetry collection *The Adoption Papers* and the story *Red Dust Road*) is not easy to catalog: her origin is Afro-Scottish (she was born in Edinburgh in 1961 from a Scottish mother and a Nigerian father), and has grown in a traditional social environment (Glasgow) by parents that were not traditional (she was adopted by a white couple, pacifist and radical communist). Similarly, it is difficult to categorize the genre and style of Jackie Kay’s texts.

KEY WORDS:

Jackie Kay, identity, autobiography, citizenship, nationality, race.

“I am disappearing/into the uncertain light”: Words as a tool of citizenship and self-definition in Jackie Kay’s poems

Il titolo di questo intervento è tratto da una poesia di Jackie Kay (Edimburgo, 1961 –) intitolata “*Woman at a Window*” (“*Donna alla finestra*”), ispirata all’omonimo dipinto di Edgar Degas sopra riprodotto:

There is nothing in my appearance except that I am disappearing
into the uncertain light; nothing that would make me certain
of any conviction, or if I have made the right decisions in my life.
At this point, with my skin drinking in the available light,
I find it impossible to remember if I am now widow or wife,
if I’ve had a life of ease, a life of strife. In the darkening,

afternoon, nothing has happened and nothing will soon.
I am sitting at the window, forgetting the day I was born,
watching people come and go, unseen, invisible.
My hands are calm, steady on my lap. I am lying low.
Whatever it was that...; I forget, the answer’s no.
There is something slow and pleasing about disappearing

into the dissolving light. Nothing now will come to light.
Secrets I might have had will go with me to my grave.
Lovers I might have loved walk ahead, or are already dead.
I am sitting here at the window emptying my head
of the past or the future perfect, or the conditional.
I already know what is impossible, what’s not been said.

In the room next to me, someone is playing a few bars
of an old piano; if I ever danced, I’ve forgotten
the steps; if I ever longed for change, I’ve lost
the path I meant to follow. Now I am all shadow.
I sit at the window listening to the piano.
What was lost won’t now come back. I’ve let it go. (Kay, 2011: 14)¹

Man mano che scorrono i versi, è come se osservassimo la donna di Degas attraverso gli occhi di Kay, la quale riproduce e svela, parola dopo parola, i tratti incerti, le dissolvenze, le indecisioni, i vuoti – in sostanza, ciò che nel dipinto (e quindi nella poesia) scompare, più che ciò che appare. Proseguendo nella lettura della poesia, notiamo che gradualmente il quadro tracciato con la parola si espande in un racconto.

¹ Salvo dove indicato, tutte le traduzioni dall’inglese all’italiano sono di Maria Micaela Coppola.

“*Donna alla finestra*”

Non c’è niente nel mio apparire tranne che sto scomparendo
nella luce incerta; niente che mi renderebbe certa
di una qualche convinzione, o se ho preso le giuste decisioni nella mia vita.
A questo punto, con la pelle bevo nella luce disponibile,
mi è impossibile ricordare se sono vedova o moglie,

La narrazione permette di scorgere angoli che nel disegno sono fuori inquadratura: la stanza accanto, un pianoforte, la musica. Possiamo così dire che i versi illuminano luoghi in ombra, danno forma a diverse prospettive, riempiono vuoti, rendono chiare le linee in dissolvenza: la donna che nelle battute iniziali è rappresentata nel processo di scomparire ("sto scomparendo/ nella luce incerta") alla fine assume una forma definita, per quanto oscura ("Ora sono tutta ombre") e sembra nel pieno controllo della propria dissolvenza ("Ciò che era perso non tornerà indietro. L'ho lasciato andare").

La pittura rappresenta un soggetto femminile in una dimensione dai contorni sfocati, dal passato e dal futuro ignoti. La narrazione poetica è utilizzata per definire i contorni di questo passato e di questo futuro, per immaginare, ricostruire e reinventare la storia di una donna anonima. E poco importa che il racconto di Kay sia incentrato sul tema dell'incertezza e dell'oscurità, coerentemente con l'immagine proposta da Degas. La poetessa dà voce a una donna che, attraverso la parola, lotta per non "scomparendo/ in una luce incerta" e per sfuggire a un destino di silenzio ed estraneità (anche e soprattutto a se stessa). Dare voce a storie (soprattutto di donne) anonime, dar forma a ricordi, esperienze e persone prima che questi si dissolvano nell'oblio: sono i nuclei

se ho avuto una vita di agi, una vita di tormenti. Mentre imbrunisce

il pomeriggio, niente è successo e niente succederà presto.

Sto seduta alla finestra, dimentica del giorno in cui nacqui,
guardo la gente che va e viene, non vista, invisibile.

Le mie mani sono rilassate, ferme sul grembo. Sto seduta, reclinata.

Che cos'era che...; dimentico, la risposta è no.

C'è qualcosa di lento e piacevole nello scomparire

nella luce che si dissolve. Niente verrà alla luce.

I segreti che potrei avere avuto verranno con me nella tomba.

chi potrei aver amato cammina davanti, o è già morto.

Sto seduta qui alla finestra e svuoto la testa
del passato o del futuro prossimo, o del condizionale.

So già cosa è impossibile, cosa non è stato detto.

Nella stanza di fianco alla mia, qualcuno suona delle battute
a un vecchio pianoforte; se mai ho danzato, ho dimenticato
i passi; se mai ho desiderato cambiare, ho perso
il sentiero che intendevo seguire. Ora sono tutta ombre.

Sto seduta alla finestra e ascolto il pianoforte.

Ciò che era perso non tornerà indietro. L'ho lasciato andare.

tematici che ritroviamo nelle opere di Jackie Kay, in particolare in quelle d'ispirazione più esplicitamente autobiografica.

Come vedremo, dalla prima raccolta di poesie (*The Adoption Papers*, 1991) al "viaggio autobiografico" raccontato in *Red Dust Road* (2010), fino all'ultimo volume di versi (*Fiere*, 2011) Kay utilizza la narrazione come strumento di espressione di cittadinanza e appartenenza, ma anche come mezzo di definizione dell'identità e di ricostruzione di un passato avvolto da luce incerta.

Prima di soffermarci sulle opere di Kay che tematizzano la questione delle origini e della cittadinanza, è utile inquadrare la questione dal punto di vista epistemologico. A questo scopo riportiamo la definizione di 'appartenenza' fornita dalla studiosa Nira Yuval-Davis, la quale distingue fra 'belonging' (appartenere) e 'politics of belonging' (politica dell'appartenere). Nel primo caso, il processo dell'appartenere pertiene essenzialmente alla sfera emotiva e comporta l'attaccamento affettivo e il senso di sicurezza tipici del 'sentirsi a casa'. In questo senso, esso è costituito da tre diverse facce: il posizionamento sociale; l'identificazione e l'attaccamento emotivo; e la condivisione di un sistema di valori etici e politici (Yuval-Davis, 2011: 10-18). Nel secondo caso, "la politica dell'appartenenza coinvolge non solo la costruzione di confine ma anche l'inclusione o l'esclusione di determinate persone, categorie sociali e gruppi da parte di coloro che hanno il potere di fare ciò" (Yuval-Davis, 2011: 18).² Il termine 'politica' rimanda chiaramente a questioni di potere ed egemonia di determinati ordini simbolici, nonché alle possibili forme di resistenza e messa in discussione del concetto stesso di appartenenza e inclusione. Cosa significa essere membro di una comunità? Cosa sancisce l'inclusione in una determinata comunità? E perché alcuni membri della comunità stessa devono ricorrere a strategie di auto-inclusione/esclusione? Sono quesiti che vengono sollevati da Yuval-Davis e che ritroviamo anche in molte poesie di Jackie Kay, soprattutto in quelle che affrontano il tema delle origini.

Nata in Scozia (Edimburgo) da madre scozzese e padre nigeriano, Kay è stata adottata ancora bambina da una coppia di genitori (bianchi, comunisti radicali e pacifisti) ed è cresciuta a Glasgow in un ambiente (ad esclusione della stretta cerchia familiare) relativamente tradizionale e in predominanza bianco. Per Kay, quindi, rappresentare la propria identità e la propria appartenenza alla comunità in cui è nata e cresciuta ha ben presto significato muoversi in due direzioni: da un lato, in quanto 'eccezione' nella comunità di appartenenza (nera in un contesto prevalentemente bianco, figlia nera di genitori bianchi, lesbica in una società eteronormativa), si è trovata a dover ribadire e difendere l'autenticità della propria cittadinanza; dall'altro, non conoscendo i genitori

2 "the politics of belonging involves not only constructions of boundaries but also the inclusion or exclusion of particular people, social categories and groupings within these boundaries by those who have the power to do this."

biologici e, soprattutto, non conoscendo la cultura e le tradizioni del padre biologico nigeriano (è cresciuta a Glasgow) ha compiuto un viaggio esistenziale alla ricerca delle proprie origini e, in taluni casi, ha dovuto immaginare e ricreare un proprio 'mito delle origini' per dare sostanza e forma alla propria identità e potersi proiettare nel futuro.

Il concetto di autenticità è affrontato in alcune poesie paradigmatiche della produzione di Jackie Kay, che fanno riferimento in particolare all'appartenenza al territorio e alla cultura scozzesi. In "Kail e Callaloo" (Kay, 1988: 195), la cittadinanza molteplice e ricca è percepita (dagli altri – "they" nella poesia) come una contraddizione:

you know the passport forms
or even some job applications noo-a-days?
well, there's nowhere to write
Celtic-Afro-Caribbean
in answer to the 'origin' question;
they think that's a contradiction

how kin ye be both?

What is an Afro-Scot anyway?
mibbe she can dance a reel and a salsa?³

In questi versi vediamo come la voce poetica debba legittimare la propria autentica cittadinanza scozzese prima di tutto di fronte alla burocrazia e al potere delle autorità e poi di fronte alle ironie e allo scetticismo di membri della comunità. Tale processo di legittimazione passa anche attraverso l'appropriazione linguistica della parlata, della musica e delle tradizioni (la danza *reel*) tradizionali scozzesi. D'altro canto, la coesistenza in un unico soggetto di elementi celtici, africani e caraibici rende arduo definire ciò che è 'tipicamente scozzese'. In sostanza, se inizialmente ad essere definito come contraddittorio è il soggetto afro-scozzese, la sospensione delle domande

³ Hai presente i moduli per il passaporto?

O persino alcune domande di lavoro d'oggi?

Bene, non c'è uno spazio per scrivere
celtica-afro-caraibica
come risposta alla domanda sulle 'origini';
pensano sia una contraddizione

come cavolo puoi essere tutte e due?

Che roba è un afro-scozzese poi?
forse può ballare una reel e una salsa?

finali trasferisce tale contraddittorietà all'idea che esista una definizione univoca e immutabile di nazionalità scozzese.

Altra poesia emblematica su questo aspetto è "In My Country" (Kay, 1993: 24), in cui il concetto di appartenenza assume tratti geografici e fisici già a partire dal titolo ("Nella mia terra"), in cui "country" indica sia la terra sia la nazione, e l'aggettivo possessivo ("my") ad esse riferito rimanda a un'idea di possesso. Proseguendo nella lettura della poesia, osserviamo come tale senso di appartenenza venga messo in discussione, ancora una volta dallo sguardo altrui ("una donna"), e debba quindi essere difeso ed esplicitato:

walking by the waters
down where an honest river
shakes hands with the sea,
a woman passed round me
in a slow watchful circle,
as if I were a superstition;

or the worst dregs of her imagination,
so when she finally spoke
her words spliced into bars
of an old wheel. A segment of air.
Where do you come from?
'Here,' I said, 'Here. These parts.'⁴

Una donna sconosciuta scruta l'io poetico con circospezione, ne teme la diversità (che è evidentemente un elemento osservabile nell'aspetto esteriore) e la contraddittorietà rispetto alla norma dominante (rappresentata dalla donna stessa), passa dal sospetto all'atteggiamento aggressivo (si avvicina all'io poetico accerchiandolo, come il predatore con la preda) e infine mette in discussione l'appartenenza di quel soggetto ai luoghi che pure entrambe stanno occupando (la domanda "da dove vieni?" stabilisce di per sé distanza e differenziazione). Di contro, la risposta dell'io poetico ("Qui. Queste parti"), nella sua semplicità e schiettezza, ribadisce l'autenticità di un'appartenenza alla terra abitata che non necessita di ulteriori specificazioni.

4 camminando lungo la riva,
là dove un fiume onesto
stringe la mano al mare,
una donna mi si avvicinò
girandomi intorno piano, guardinga,
come se fossi una superstizione;

o la feccia peggiore della sua immaginazione,
così che quando infine parlò
le sue parole erano piombo fuso
ai raggi di una vecchia ruota. Un segmento d'aria.
Da dove vieni?
'Da qui,' dissi, 'Qui. Queste parti.'

In entrambe queste poesie l'identità è luogo di confronto e contraddizione. E' questo un aspetto che Jackie Kay esplora sin dalla sua prima opera pubblicata, *The Adoption Papers* ("Le carte dell'adozione", 1991). Come la poesia "A Woman at a Window" racconta la storia ignota della donna del dipinto di Degas, così nel racconto in versi *The Adoption Papers* Kay dipana il tessuto della propria identità, fatta di aspetti sconosciuti, incerti e opachi. In questo testo marcatamente autobiografico, infatti, la poetessa ricostruisce una genealogia materna dalle molteplici sfaccettature dando voce a tre donne: la figlia (nera), la madre biologica (bianca) e la madre adottiva (bianca). Attraverso questo canto polifonico Kay va alla ricerca del proprio passato, di una storia che è scritta nelle carte dell'adozione ma che di fatto, come quella della donna del dipinto, non è incorniciabile, non è inscrivibile in meri documenti amministrativi.

Così, nella sezione "Generazioni" (Kay, 1991: 29), la figlia si dichiara ignorante del proprio passato e, apparentemente, di se stessa:

I don't know what diseases
come down my line;
when dentist and doctors ask
the old blood questions about family runnings
I tell them: I have no nose or mouth or eyes
to match, no spitting image or dead cert,
my face watches itself in the glass.⁵

Questa donna appare molto simile a quella dipinta da Degas: i suoi contorni sono incerti, in dissolvenza. Tuttavia, a fronte della non conoscenza della propria storia e delle proprie origini, c'è la consapevolezza che conoscere le proprie origini non risolve tutte le contraddizioni, che l'identità è fatta di diverse parti, collegate fra loro in maniera inestricabile ma anche incongruente; e c'è il desiderio di continuare a cercare le proprie origini⁶:

I have my parents who are not of the same tree
and you keep trying to make it matter,
the blood, the tie, the passing down
generations.
We all have our contradictions,
the ones with the mother's nose and father's eyes
have them;
the blood does not bind confusion,

⁵ Non so che malattie
ci siano nella mia famiglia;
quando dentista e dottori mi fanno
le solite domande sul sangue e cosa scorre in famiglia
dico: non ho né naso né bocca né occhi
da confrontare, somiglianze sputate o sicure come la morte,
la mia faccia si guarda nello specchio.

⁶ Su questo punto si veda anche M. M. Coppola, 2006

yet I confess to my contradiction
I want to know my blood.⁷

Non conoscere il proprio sangue, il proprio passato (come la donna del dipinto), non rende questa donna meno 'autentica' (nonostante i pregiudizi altrui), meno reale o completa. Anzi, la confusione si trasforma in volontà di comprensione ("voglio conoscere il mio sangue"), le "incongruenze" e le dissolvenze si trasformano in potere, forza e desiderio di rintracciare il proprio passato e se stessa.

Possiamo pertanto affermare che nell'opera di Jackie Kay l'appartenenza e l'identità (e la loro natura contraddittoria) sono definite attraverso la parola poetica. La stessa parola poetica è anche il mezzo per ricostruire una storia che sembra perduta, perché sconosciuta o avvolta nel silenzio. Da questo punto di vista, usando la definizione di Nira Yuval-Davis, potremmo leggere molte poesie di Kay come "*identity narratives*", narrazioni dell'identità:

[Le narrazioni dell'identità sono] storie che le persone dicono a loro stesse e ad altri su ciò che sono (e su ciò che non sono). [Sono storie che] si collegano, direttamente o indirettamente, alle autopercezioni e/o alle percezioni altrui di cosa possa significare essere un membro del tale gruppo o collettività (etnica, razziale, nazionale, culturale, religiosa). Le narrazioni dell'identità possono essere individuali o essere collettive, e queste ultime spesso agiscono come risorsa per le prime. [...] Possono modificarsi e cambiare, essere contestate e multiple. Queste narrazioni dell'identità possono collegarsi al passato, a un mito delle origini; possono avere lo scopo di spiegare il presente e probabilmente, soprattutto, funzionano come proiezione di una traiettoria futura. (Yuval-Davis, 2011: 14)

La ricerca delle proprie origini (biologiche e culturali), della propria eredità, nelle 'narrazioni dell'identità' di Jackie Kay passa anche attraverso identificazioni affettive e dichiarazioni di appartenenza a culture, società, 'matri' e 'patri' che non sono solo quelli biologici (rintracciati in età adulta da Kay) ma sono anche 'scelti' e acquisiti culturalmente; sono un passato e un'eredità culturali che la poetessa ricostruisce e, quando necessario, in mancanza di informazioni e dati, si reinventa. È così che, per

⁷ I miei genitori non vengono dallo stesso albero
e voi continuate a dargli importanza,
il sangue, i legami, il tramandare
per generazioni.
Abbiamo tutti delle incongruenze,
chi ha naso della madre e gli occhi del padre
le ha;
il sangue non impedisce la confusione,
eppure io confesso la mia incongruenza
voglio conoscere il mio sangue.

esempio, la biografia della cantante afroamericana Bessie Smith (nera, orfana, adottata, bisessuale – 1894-1937) si struttura anche come una auto-bio-grafia: nel narrare la vita della cantante Kay ci fornisce uno spaccato anche della propria formazione identitaria.⁸ In particolare, per esempio, nella poesia "The Red Graveyard" ("Il cimitero rosso") ci racconta come in Bessie Smith e nelle storie raccontate nelle sue canzoni blues una giovane Kay poté riconoscere una parte fino ad allora ignorata della propria storia e della propria appartenenza identitaria. La voce roca e profonda di Bessie Smith fu il primo canale attraverso il quale Kay cominciò ad ascoltare la sua voce più profonda, a conoscerla e ad afferrarne tutte le potenzialità: "La voce ruvida e spoglia di Bessie Smith ti faceva sprofondare nelle profondità di te stessa. La sua voce portava una forma di conoscenza che ti faceva sentire che questa donna sapeva tutto della vita e non ne aveva paura" (Kay, 1997: 13).

La scrittrice scozzese ritorna spesso su questa caratteristica rivelatoria della voce di Bessie Smith: in "The Right Season" (Kay, 1993: 71-72), per esempio, Kay rappresenta una Bessie Smith in grado di svelare a chi la ascoltava aspetti sconosciuti (e temuti) dell'anima.

Blast the blues into them so people remembered who they'd been.

Took them to the sad place. The place they were scared to go.
Took them to the mean place where they knew they'd been low.
Somebody was waiting. And it might have felt like home.
Somebody knew them; somebody could see right into their soul.⁹ (Kay, 1993: 71)

In Bessie Smith l'autrice non solo trova una tonalità dimenticata (o sconosciuta) della propria voce (la *blackness*) ma trova anche forza, potenza, energia. Per anni la cantante afroamericana ha rappresentato per Kay una donna nera forte alla quale ispirarsi e in cui specchiarsi per definire se stessa.

Anche anni dopo aver ascoltato le sue canzoni blues, Kay, ora poetessa affermata, ricorda ancora la potenza rivelatoria di quella voce, la sua forza e la sua capacità di farla sentire parte di una storia collettiva. La poesia da cui sono tratti i versi sopra

⁸ Per un approfondimento di questo punto e per una lettura della poesia "The Red Graveyard" si veda M. M Coppola, "Writing the Blues: Jackie Kay's Intersemiotic Translations of Words and Music", in corso di pubblicazione.

⁹ "La stagione giusta"

Faceva scoppiare il blues in loro così ricordavano chi erano stati.

Li portava nel posto triste. Il posto dove avevano paura di andare.

Li portava nel posto cattivo dove sapevano di essersi sentiti giù.

Qualcuno stava aspettando. E poteva anche sembrare casa.

Qualcuno li conosceva; qualcuno poteva vedere direttamente nelle loro anime.

citati (inserita in *Other Lovers*, 1993) fa parte di una sequenza di sette componimenti dedicati alla cantante blues, la cui voce suscita ricordi e racconta narrazioni d'identità. In un altro testo della serie, "The Red Graveyard" ("Il cimitero rosso"), Kay racconta come la voce di Bessie Smith possa portare a scoprire parti sconosciute dell'identità e, in una sorta di gioco di vasi comunicanti, come la scoperta di questa sorta di madre putativa possa avvenire grazie ai genitori. È infatti proprio sulla copertina di un disco dei genitori che l'io poetico, una bambina nera, vede per la prima volta un volto simile al suo:

There are some stones that open in the night like flowers
down in the red graveyard where Bessie haunts her lovers.
There are stones that shake and weep in the heart of night
down in the red graveyard where Bessie haunts her lovers.

Why do I remember the blues?
I am five or six or seven in the back garden;
the window is wide open;
her voice is slow motion through the heavy summer air.
Jelly roll. Kitchen man. Sausage roll. Frying pan.

Inside the house where I used to be myself,
her voice claims the rooms. In the best room even,
something has changed the shape of my silence.
Why do I remember her voice and not my mother's?
Why do I remember the blues?

My mother's voice. What was it like?
A flat stone for skitting. An old rock.
Long long grass. Asphalt. Wind. Hail.
Cotton. Linen. Salt. Treacle.
I think it was a peach.
I heard it down the ribbed stone. (Kay, 1993: 13)¹⁰

¹⁰ Traduzione di Maria Micaela Coppola e Rita Monticelli:

Ci sono alcune pietre che di notte si aprono come fiori
giù al cimitero rosso dove Bessie tormenta chi l'ama.
Ci sono pietre che tremano e piangono nel cuore della notte
giù al cimitero rosso dove Bessie tormenta chi l'ama.

Perché ricordo il blues?

Ho cinque o sei o sette anni nel giardino sul retro;
la finestra è spalancata;
la sua voce si muove lenta attraverso l'aria pesante d'estate.
Gelatina. Sguattero. Salsiccia. Padella.

Nella casa dove ero solita essere me stessa,

È una poesia fatta di lampi di ricordi, in cui l'impossibilità di ricordare la voce della madre si trasforma nel ricordo della voce di Bessie Smith, che a sua volta si sovrappone alla prima e la sovrasta. E proprio come una madre Smith ingenera una nuova definizione dell'identità ("Nella casa dove ero solita essere me stessa,/ la sua voce reclama le stanze"), un soggetto femminile in grado di esplorare tutte le tonalità della sua voce ("qualcosa ha cambiato la forma del mio silenzio").

Il racconto poetico si sposta dalla madre al padre del soggetto narrante, e dalla voce al volto di Bessie Smith, raffigurato nella copertina del disco:

I am coming down the stairs in my father's house.
I am five or six or seven. There is fat thick wallpaper
I always caress, bumping flower into flower.
She is singing. (Did they play anyone else ever?)
My father's feet tap a shiny beat on the floor.

Christ, my father says, that some voice she's got.
I pick up the record cover. And now. This is slow motion.
My hand swoops, glides, swoops again.
I pick up the cover and my fingers are all over her face.
Her black face. Her magnificent black face.
That's some voice. His shoes dancing on the floor.

There are some stones that open in the night like flowers
Down in the red graveyard where Bessie haunts her lovers.
There are stones that shake and weep in the heart of night
Down in the red graveyard where Bessie haunts her lovers. (Kay, 1993: 13)¹¹

la sua voce reclama le stanze. Persino nella stanza migliore,
qualcosa ha cambiato la forma del mio silenzio.
Perché ricordo la sua voce e non quella di mia madre?
Perché mi ricordo il blues?

La voce di mia madre. Com'era?
Una pietra piatta da lanciare sull'acqua. Un'antica roccia.
Erba alta alta. Asfalto. Vento. Grandine.
Cotone. Lino. Sale. Sciroppo.
Penso fosse una pesca.
La sentii giù nella pietra delle mie ossa.
11 Sto scendendo le scale nella casa di mio padre.
Ho cinque o sei o sette anni. Carta da parati unta e spessa
che accarezzo sempre, inciampando fiore su fiore.
Lei sta cantando. (Hanno mai ascoltato altro?)
Il piede di mio padre batte un ritmo scintillante sul pavimento.

Possiamo osservare come nella seconda parte della poesia si entri in una dimensione non più musicale ma plastica, e come ancora una volta i contorni delle immagini rappresentate non siano netti: le scale, la carta da parati, i piedi del padre si susseguono come una serie di veloci schizzi di una scena d'interni. Infine, lo sguardo si sofferma su un oggetto – la copertina del disco – e un volto: il "magnifico volto nero" di Bessie Smith. Proprio come una delle sue "amanti", l'Io poetico accarezza questo viso e ne esplora la magnificenza, ritrovando in essa la propria.

Se leggiamo le poesie di Jackie Kay in una prospettiva diacronica, possiamo notare come il rispecchiamento nella voce e nel volto di Bessie Smith (o di Angela Davis, per fare solo un altro esempio) rappresenti solo una tappa di un processo di conoscenza di sé e di autodefinizione: la voce poetica di Kay si rafforza progressivamente, fino a ricordare il timbro spoglio e al tempo stesso potente e auto-rivelatorio della cantante afroamericana. Per esempio, nell'ultima raccolta di versi pubblicata da Kay (*Fiere*, 2011) troviamo una poesia – "Between the Dee and The Don" ("Fra il Dee e il Don"¹²) – il cui linguaggio semplice, diretto e ripetitivo ricorda una canzone blues, e il cui Io poetico dalla natura indefinita (come anticipato dal detto Igbo¹³ che precede il testo) ricorda la donna alla finestra di Degas:

'La terra di mezzo è il posto migliore in cui stare.' Modo di dire Igbo
I will stand not in the past or the future
not in the foreground or the background;
not as the first child or the last child.
I will stand alone in the middle ground.

I was conceived between the Dee and the Don.
I was born in the city of crag and stone.

Cristo, dice mi padre, che voce che ha.
Prendo la copertina del disco. E ora. Questo è il movimento lento.
La mia mano si slancia, scivola, si slancia di nuovo.
Prendo la copertina e le mie dita sono ovunque sul suo volto.
Il suo volto nero. Il suo splendido volto nero.
Che voce. Le scarpe di mio padre danzano sul pavimento.

Ci sono pietre che di notte si aprono come fiori
giù al cimitero rosso dove Bessie tormenta chi l'ama.
Ci sono pietre che tremano e piangono nel cuore della notte
giù nel cimitero rosso dove Bessie tormenta chi l'ama.
12 Il Dee e il Don: due fiumi entro i quali si sviluppa la città di Aberdeen in Scozia.

13 Igbo: gruppo etnico africano, la cui presenza è significativa in Nigeria, terra di origine del padre biologico di Jackie Kay.

I am not a daughter to one father.
I am not a sister to one brother.
I am light and dark.
I am father and mother.

I was conceived between the Dee and the Don.
I was born in the city of crag and stone.

I am not forgiving and I am not cruel.
I will not go against one side.
I am not wise or fool.
I was not born yesterday.

I was conceived between the Dee and the Don.
I was born in the city of crag and stone.

I can say *tomorrow is another day* tomorrow.
I come from the old world and the new.
I live between laughter and sorrow.
I live between the land and the sea.

I was conceived between the Dee and the Don.
I was born in the city of crag and stone. (Kay, 2011: 23-24)¹⁴

14 Starò non nel passato o nel futuro
non in primo o in secondo piano;
non come primogenita o ultimogenita.
Starò sola nella terra di mezzo.

Sono stata concepita fra il Dee e il Don.
Sono nata nella città di roccia e pietra.

Non sono una figlia di un solo padre.
Non sono una sorella di un solo fratello.
Sono luce e oscurità.
Sono padre e madre.

Sono stata concepita fra il Dee e il Don.
Sono nata nella città di roccia e pietra.

Non sono indulgente e non sono crudele.
Non andrò contro una parte.
Non sono saggia o sciocca.
Non sono nata ieri.

Sono stata concepita fra il Dee e il Don.

L'io poetico delineato in questo componimento è costantemente *in-between*, sospeso fra due poli in apparente contrapposizione, e si definisce anche per negazione e sottrazione (si veda il succedersi di "non sono"). Ci troviamo quindi ad osservare un'altra identità contraddittoria e non più contraddetta dal giudizio altrui (come nelle poesie precedentemente analizzate) ma che, per così dire, si auto-contraddice e che auto-contraddicendosi si definisce. Se infatti, da un lato, l'io si declina in una serie di doppie e opposte definizioni, dall'altro il susseguirsi di soggetti nella prima persona singolare disegna un'identità dai contorni ben distinti, pur nella sua natura intrinsecamente paradossale, anzi, proprio in virtù di essa.

La donna dai lineamenti offuscati seduta alla finestra, la scozzese afro-caraibica che afferma la propria cittadinanza, la figlia adottata che esplora i suoi molteplici miti delle origini, la ragazza che scopre per la prima volta la *blackness* della sua voce e del suo volto, l'io che si auto-definisce singolo, doppio e incongruente insieme: sono tutte narrazioni di un'identità dalle molte sfaccettature e in costante divenire, in cui la contraddizione è l'elemento chiave del processo di definizione di sé.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Broom, S., "My tongue is full of old ideas': Race and Ethnicity. Benjamin Zephaniah, Jackie Kay, Moniza Alvi", in S. Broom, *Contemporary British and Irish Poetry*, Palgrave Macmillan, Houndsmills, Basingstoke, Hampshire and New York, 2006, pp. 46-74.
- Brown, M., "In/outside Scotland. Race and Citizenship in the Work of Jackie Kay", in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, pp. 219-226.
- Coppola, M. M., "Writing the Blues: Jackie Kay's Intersemiotic Translations of Words and Music", in *Atti del XXVI Convegno AIA - Remediating, Rescripting, Remaking: Old and New Challenges in English Studies*. Literature Workshop, Parma, 12 settembre 2013, in corso di pubblicazione.

Sono nata nella città di roccia e pietra.

Posso dire domani è un altro giorno domani.
Vengo dal vecchio mondo e dal nuovo.
Vivo fra sorriso e dolore.
Vivo fra la terra e il mare.

Sono stata concepita fra il Dee e il Don.
Sono nata nella città di roccia e pietra.

- , "Celtic-Afro.Caribbean...how kin ye be both?: Jackie Kay's Re-definitions of Identity", in O. Palusci (a cura di), *Postcolonial Studies: Changing Perceptions*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2006, pp. 287-297.
- Curthoys, A., "Feminism, Citizenship and National Identity", *Feminist Review*, 44 (Summer 1993), pp. 19-38.
- Griffin, G., "In/Corporations? Jackie Kay's The Adoption Papers", in V. Bertram (a cura di), *Kicking Daffodils. Twentieth-Century Women Poets*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1997, pp. 169-177.
- Grønneil, M. e Saharso, S., "State of the Art: bell hooks and Nira Yuval-Davis on Race, Ethnicity, Class and Gender", *European Journal of Women's Studies*, 6 (1999), pp. 203-218.
- Kay, J., *Fiere*, London, Picador, 2011.
- , *Red Dust Road. An Autobiographical Journey*, London, Picador, 2010.
- , *Bessie Smith*, Bath, Somerset, Absolute Press, 1997.
- , *Other Lovers*, Highgreen, Bloodaxe Books, 1993.
- , "Kail and Callaloo" (1987), in S. Grewal, J. Kay, L. Landor, G. Lewis and P. Parmar (a cura di), *Charting the Journey. Writings by Black and Third World Women*, London, Sheba Feminist Publishers, 1988, p. 195.
- , *The Adoption Papers and Other Poems*, Highgreen, Bloodaxe Books, 1991.
- Lister, R., "Citizenship: Toward a Feminist Synthesis", *Feminist Review*, 57 (Autumn, 1997), pp. 28-48.
- Lumsden, A., "Jackie Kay's Poetry and Prose: Constructing Identity", in A. Christianson and A. Lumsden (a cura di), *Contemporary Scottish Women Writers*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, pp. 79-91.
- Marinelli, S., "Tra pubblico e privato: slittamenti di frontiere nell'opera di Jackie Kay", in M. Laforest (a cura di), *Questi occhi non sono per piangere. Donne e spazi pubblici*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 19-25.
- , *Corpografie femminili. Gli sconfinamenti della scrittura in tre autrici scozzesi*, Napoli, Liguori, 2004.
- Somerville-Arjar, G. e Wilson, R. E., "Jackie Kay", in G. Somerville-Arjar and R. E. Wilson (a cura di), *Sleeping with Monsters. Conversations with Scottish and Irish Women Poets*, Polygon, Edinburgh, 1990, pp. 120-130.
- Yuval-Davis, N., *The Politics of Belonging. Intersectional Contestations*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Sage, 2011.
- , "Theorizing Identity: Beyond the 'Us' and 'Them' Dichotomy", *Patterns of Prejudice*, 44, 3 (2010), pp. 261-280.
- , "Women, Citizenship and Difference", *Feminist Review*, 57 (Autumn, 1997), pp. 4-27.

- , "Gender and Nation", *Ethnic and Racial Studies*, 16, 4 (October 1993), pp. 621-632.

NAZIONALITÀ COLONIALE, ALTERITÀ INDIGENA. LA RICOSTRUZIONE IDENTITARIA NELLA LETTERATURA AUTOBIOGRAFICA AUSTRALIANA DELLE DONNE

COLONIAL NATIONALITY, ABORIGINAL ALTERITY. RECONSTRUCTION OF
THE IDENTITY IN AUTOBIOGRAPHICAL AUSTRALIAN FEMALE LITERATURE

Francesca Di Blasio
Università di Trento

RIASSUNTO:

Gli scritti autobiografici di Della Walker, Sally Morgan, Nugi Garimara di seguito analizzati contribuiscono a formare e informare il concetto di “dissemi-nazione aborigena” (Bhabha), ossia di una entità politica, sociale e culturale complessa e multiforme, che narra e che si narra dai margini in cui duecento anni di dominazione bianca l’hanno relegata. Si tratta di una voce nativa e autoriflessiva che offre uno sguardo inedito sui concetti di “cittadinanza”, “nazione”, “letteratura nazionale”.

PAROLE CHIAVE:

Postcoloniale, Nazionalità, Australia,
Autobiografia, Scrittura delle donne.

ABSTRACT:

The following paper analyzes three autobiographical writings by Della Walker, Sally Morgan, Nugi Garimara. In their literary production, these Australian Aboriginal authoresses thoroughly exemplify the concept of “dissemi-nation” as expounded by Homi Bhabha. Their native and self-reflecting voices offer an original perspective on the concepts of “citizenship”, “nation”, “national literature”.

KEY WORDS:

Postcolonial, Citizenship, Australia,
Autobiography, Women writing.

Le origini dell’Australia moderna come colonia dell’impero britannico ufficialmente fondata nel 1788 poggiano su un assunto che simbolicamente, se non legalmente, nega la presenza degli Indigeni sul suolo australiano. La colonizzazione ha inizio infatti sulla base del fatto che il subcontinente australiano è “terra nullius”,¹ locuzione che implica non l’assenza *effettiva* di popolazione ma di una ‘sovranità riconosciuta’, vale a dire espressa anch’essa nei modi e nei sensi propri della prospettiva eurocentrica e quindi, essenzialmente, imperialista e coloniale. Questo riconduce al paradigma e al paradosso di una situazione strettamente interrelata con le premesse e gli esiti del colonialismo, che negano la sovranità su un territorio a un popolo che lo ha abitato secondo il proprio sistema di leggi, usi e costumi per quarantamila anni almeno, prima dell’arrivo degli invasori.

In quanto si dirà qui di seguito, il concetto di cittadinanza intersecherà quello di nazionalità, inteso come versante culturologico del concetto più propriamente giuridico, nel tracciare una ricostruzione identitaria, complessa, composita e differenziata, della *First Nation* australiana, occorsa a partire soprattutto dalla seconda metà del secolo scorso anche in virtù della produzione artistica e letteraria indigena, un fenomeno con un ruolo assolutamente dirimente in quella medesima ricostruzione.

Dagli anni Sessanta del Novecento, infatti, gli indigeni australiani partecipano al più vasto movimento di rivendicazione dei diritti delle minoranze (non solo) razziali che attraversa il globo. Le lotte politiche e sociali che conducono al riconoscimento della presenza aborigena sul territorio australiano si legano al lento processo di (ri) affermazione dell’identità etnica e culturale degli aborigeni stessi. Questa si attua anche e soprattutto mediante il ricorso a modalità espressive artistiche e letterarie che sono al tempo stesso – com’è proprio dell’arte – mimesi e interpretazione dei cambiamenti in corso (Di Blasio, 2005).

Nell’ambito delle varie forme di espressività artistica, si assiste all’affermarsi di una vera e propria letteratura aborigena – che pure già da diversi decenni andava formandosi nei presupposti ibridati della modernità. Questa letteratura autoctona australiana usa la lingua del dominatore per offrire uno sguardo *altro* su un territorio, il proprio, abitato da tempo immemore e si serve dei mezzi della lingua egemone, a volte con acuta consapevolezza del paradosso e della problematicità insiti in questo uso linguistico, allo scopo di poter aprire una finestra sufficientemente ampia su una cultura millenaria sabotata e umiliata dall’invasore bianco, in un tempo forse anche troppo recente rispetto alla durata della propria storia passata.

Una trattazione di questo genere di letteratura sollecita proprio un tentativo di definizione, tutt’altro che facile, di “letteratura nazionale”, e, a monte, del concetto

¹ Si veda Mabo. The Native Title Revolution,

<http://www.nfsa.gov.au/digitallearning/mabo/tn_01.shtml>. Internet. 5.2.2015

stesso di “nazione”, nella consapevolezza che su ciascuno di questi aspetti esiste un dibattito teorico, etico e politico vasto e di profonda attualità.

In prima istanza, è necessario rilevare che le “literatures in English” non coincidono affatto con l’idea di “letteratura nazionale”. Quest’ultima viene anzi, per l’ennesima volta, decostruita e problematizzata, dal momento che l’identità (della matrice) linguistica, che dovrebbe determinare la definizione stessa di “letteratura nazionale”, produce discorsi (anche in senso foucaultiano) che sono propri di due culture diversissime, quali appunto quelle degli indigeni e dei colonizzatori.

In secondo luogo, su questi presupposti, appare opportuna una ri-definizione dell’idea di “nazione”, idea che, come ricorda Homi Bhabha nel suo famosissimo *The Location of Culture* (1994), è relativamente recente. Riprendendo il saggio di Ernest Renan del 1882 *What Is a Nation?*, che pone la nascita dell’idea di stato-nazione come risultato della caduta dei grandi imperi della classicità e del Medioevo, Bhabha sottolinea che la “nazione” non è affatto un’entità ‘naturale’ e ‘atavica’, bensì una costruzione storico-sociale, che proprio in quanto tale è soggetta a un continuo processo di cambiamenti che possono essere anche radicali. Va inoltre sottolineato il fatto che uno dei limiti dell’idea di nazione è che essa presta il fianco alla strumentalizzazione ideologica dei ‘nazionalismi’, che tendono a cristallizzare le caratteristiche di omogeneità politica, culturale e linguistica della nazione stessa in una dimensione storica e inviolabile, ovviamente indivisibile, e più che mai inadatta ad esprimere lo stato delle cose nella post-modernità. Nel senso di un ripensamento dell’idea ‘classica’ di nazione, e contro le sue degenerazioni, si pone la proposta avanzata da Bhabha del concetto di “dissemi-nation”, ridefinizione che risulta particolarmente adatta al caso dell’Australia.

Quella che si (ri)afferma in Australia a partire dagli anni Sessanta è infatti identificabile come “dissemi-nazione” aborigena, entità politica, sociale e culturale che narra e che si narra dai margini in cui duecento anni di dominazione bianca l’hanno relegata, offrendo così uno sguardo inedito sulla realtà dal punto di vista di una civiltà estremamente complessa e non omologabile neppure al proprio interno. Il mezzo linguistico usato, che è l’inglese o le sue varietà di *Nation Language*, secondo la definizione che Brathwaite (1995) dà dell’inglese caraibico, è l’unico aspetto che la produzione letteraria aborigena condivide con la cultura anglosassone, insieme all’utilizzo, in forma ibridata, di certi generi letterari tipici della tradizione occidentale. Per il resto, la letteratura aborigena australiana si distingue come fenomeno esclusivo e particolare che, nelle sue molteplici ibridazioni, dà luogo alla (ri)scrittura di una storia recente e spesso rimossa, rappresentandone percorsi, svolte, nodi problematici e rivendicazioni politiche, sociali e culturali (Di Blasio, 2005; Brewster, 1995). Su tale “dissemi-nazione” e sulla/e sua/e rappresentazione/i letteraria/e si soffermerà lo sguardo documentario e critico nelle pagine che seguono, declinato nella prospettiva

assunta da alcune autrici indigene australiane contemporanee. L’effetto di questa prospettiva ‘dai margini’, infatti, si intensifica quando artefici e protagoniste delle narrazioni aborigene sono le donne che affidano le proprie storie di “native *as/and other*” (Di Blasio, 2005b) al racconto autobiografico. Assistiamo così ad un fenomeno che, a partire dalla sua ricorsività, si può definire un vero e proprio evento culturale, ossia una messa in scena del ‘ritorno di un rimosso antropologico’. Significativi dal punto di vista letterario, oltre che culturale, appaiono in tal senso i casi di Della Walker, Sally Morgan, Alice Nannup, delle quali si intende qui discutere.

Tra le numerose opere della tradizione aborigena scritte in risposta all’esperienza della colonizzazione, e che non esitiamo qui a definire ‘coloniali’, troviamo *Me and You: the Life Story of Della Walker*, pubblicato nel 1989. La struttura del testo è costruita lungo due linee narrative principali, che si intersecano tra loro: quella del resoconto da testimone oculare riportato dall’autrice, Della Walker, e registrato da Tina Coutts, e quella di altri testimoni, bianchi e neri, amici o datori di lavoro. Il tono candido e sincero di Walker riesce a creare un doppio ordine di significati per il lettore sensibile e attento, il cui interesse per la letteratura aborigena vada oltre un superficiale e scontato senso di *political correctness*: da un lato abbiamo l’esplicito invito a forme di cooperazione tra bianchi e Aborigeni; dall’altro, il testo stesso fornisce la prova del fatto che una tale interazione sociale pacifica è fallita, almeno finora, nella storia australiana. La cooperazione, allora, viene sì data come una necessità, ma in nessun modo come un compito facile da assolvere, o come una buona intenzione sufficiente a se stessa.

Particolarmente interessante, in questo testo, l’articolazione del rapporto con il territorio australiano, una delle questioni più dolorose e difficili relativamente all’articolazione del rapporto tra dominatori e dominati, dal momento che la storia coloniale d’Australia coincide con quella dell’esproprio della terra ai suoi abitanti originari. La prima, storica sentenza che riconosce il diritto nativo sul territorio australiano, la Mabo Decision, risale al 1992; in essa la Corte Suprema australiana riconosce il diritto di possesso su determinati territori da parte degli indigeni, nel caso specifico nella persona di Eddie Mabo nel procedimento Mabo vs. Queensland, contraddicendo così finalmente il presupposto coloniale originario dell’Australia come “terra nullius”.

Le considerazioni sulla questione della terra hanno negli scritti di Walker un ruolo significativamente accusatorio, e allo stesso tempo liberatorio. Dalla fine degli anni Sessanta, Walker ha partecipato alla lotta politica per i diritti aborigeni sul territorio. Scrive in proposito:

È meraviglioso trovarsi in un gruppo di persone che discutono della terra, la nostra terra. Siamo fortunati se riusciamo ad ottenerne un piccolo pezzo. Non chiediamo di più. In origine era nostra comunque. *Tutto questo comprare e vendere, è difficile per*

noi da capire. Nel passato la nostra gente non abusava mai della terra. (Walker, 1989: 71. Corsivi aggiunti. Traduzione di chi scrive)

Questa breve citazione contiene diverse implicazioni importanti per la letteratura dell'identità aborigena: innanzitutto, il senso proprio degli aborigeni di *appartenenza* alla terra *versus* il concetto bianco di *possesso* della terra e di sua riduzione a bene immobile e commerciabile. La seconda implicazione riguarda l'esproprio illegittimo della terra da parte degli invasori, e la terza l'origine mitica della cultura aborigena e i conseguenti diritti degli indigeni stessi sulla terra. L'espressione "in the beginning" costituisce infatti un *topos* religioso che assume inevitabilmente connotazioni mitiche, che proclama la sacralità della relazione degli aborigeni con la terra e asserisce, su questa base epistemica, un concetto del tutto particolare e inedito per la prospettiva eurocentrica di 'nazionalità' e 'cittadinanza'.

Passiamo ora a un altro testo, quello forse più famoso tra quelli qui presentati, il romanzo autobiografico *My Place* (1987) di Sally Morgan. Autrice australiana di origini aborigene, Morgan narra la storia della ricostruzione del proprio passato *mulbas*,² un passato violentemente negato dalla cultura dei colonizzatori e quindi rimosso nella coscienza delle figure parentali del personaggio principale. Le persone affettivamente più vicine alla protagonista hanno sostituito infatti il comune passato aborigeno con l'(auto)attribuzione di una presunta origine indiana, a sua volta scolorita ormai dall'appartenenza, seppur in una posizione di marginalità, alla società dell'Australia degli anni '50-'60. Il testo ricostruisce il passato negato e ne ristabilisce le linee portanti, in un percorso ricco di agnizioni identitarie culturali e 'nazionali' (Di Blasio, 2005).

My Place, pubblicato certo non casualmente nel 1987, cioè un anno prima delle celebrazioni per il bicentenario del dominio coloniale in terra australiana, ha dato visibilità e ascolto ad una voce dai margini, – e da margini radicali, essendo geografici, di razza, di classe, di genere, – una voce che tra l'altro ha costituito un vero e proprio caso letterario. Il romanzo ha infatti raggiunto in modo del tutto inaspettato i vertici delle classifiche di vendita, con livelli di tiratura da vero e proprio *best seller*.

La storia narrata nel testo si struttura in quattro momenti diversi, che vedono le testimonianze raccolte dall'autrice sulle vicende di Arthur, Gladys e Daisy Corunna affiancarsi al racconto della propria esperienza e dei rapporti tra la scrittrice e le persone che diventano i suoi personaggi. Ciò che appare più rilevante, al di là del mero livello organizzativo del testo, è il suo trasporre in scrittura la vita di tre generazioni di donne, le cui vicende sono segnate da un processo di omologazione

² Il termine più noto tra quelli con i quali gli aborigeni d'Australia hanno preso a denominare se stessi, rigettando la denominazione loro attribuita dalla cultura dominante degli invasori-colonizzatori, è probabilmente "kooi", che ha il significato di "persona", "essere umano" nel dialetto degli aborigeni della zona sud-orientale. Il termine "mulbas", che ha il medesimo significato, è invece quello usato dagli aborigeni della zona nord-occidentale, della quale si parla nel romanzo di Morgan.

a una cultura estranea e prevaricatrice. Su questa base di partenza, come si è detto, il testo registra al proprio interno molteplici 'agnizioni identitarie', ed è in questa chiave che i parallelismi narrativi più stimolanti possono pienamente realizzarsi a vari livelli del discorso. L'omologazione delle protagoniste si configura cioè come alienazione (e quando la lettrice/il lettore lo capisce si è compiuta un'agnizione fondamentale nella sua coscienza estetica ed etica). Quello che voleva essere un processo di "integrazione" forzata diventa, per chi lo subisce, un percorso verso la perdita di identità, di cultura e di linguaggio (Langton, 1977).

L'autrice scrive da "donna, native [e] 'altra'", "con incertezza e necessità" (Minh-ha, 1989: 8. Traduzione di chi scrive), costruendo delle storie che si intersecano con altre più vaste e all'interno delle quali "il movimento che si crea tra la donna che scrive e quella descritta è infinito" (Minh-ha, 1989: 30. Traduzione di chi scrive).

L'agnizione centrale all'interno del testo è indubbiamente quella in base al quale la 'Nazione Australia' si trasforma nella – per tornare all'interessante terminologia di Homi K. Bhabha – (*dissemi*)nazione aborigena. È questo il fulcro intorno al quale l'essere "donna, nativa e 'altra'" della voce narrante si interseca, in un quadro più ampio, con la storia della gente del vastissimo deserto australiano. La voce narrante nomina la cultura e il passato degli aborigeni, ne diventa memoria e ne è a sua volta chiaramente modificata. Da questo passaggio, che è un autentico scambio culturale ed esistenziale, derivano la costruzione e l'acquisizione, dolorose e allo stesso tempo felici, di una nuova identità (non solo) etnica e nazionale, che si sostanzia proprio a partire dalla scoperta delle proprie autentiche radici negate. Il recupero di quanto la cultura egemone ha voluto cancellare diventa allora il senso più profondo della scrittura, poiché la storia narrata non cessa mai di rimandare, tramite la testimonianza, alla storia vissuta.

Chiude la nostra carrellata *Under the Wintamarra Tree*, romanzo del 2002 di Nugi Garimara, *alias* Doris Pilkington, che è il racconto di un ritorno alle origini, dopo l'esperienza della deportazione e dell'alienazione cui i nativi sono stati condannati dal regime coloniale nella loro stessa terra.

Gli antenati dell'autrice, i Mardu della Western Australia, erano stati forzatamente allontanati dalle loro zone d'origine, nel deserto occidentale, e costretti nelle riserve 'bianche' ai suoi margini. La madre di Garimara, Molly, riuscì nell'impresa epica di una incredibile contro-migrazione, che, dopo la fuga dal *Moore River Native Settlement*, dove era stata internata in seguito ad un vero e proprio rapimento dalla famiglia, ed un lungo e difficile viaggio attraverso il deserto, la riportò, insieme alla sorella minore, nella terra d'origine. Questa vicenda è vividamente narrata in un precedente romanzo di Garimara, *Follow the Rabbit-Proof Fence* (Garimara, 1996), uno tra i testi più noti della letteratura aborigena, da cui è stato tratto un film, *Rabbit-Proof Fence*, diretto da Phillip Noyce, di grande risonanza internazionale. In *Under the Wintamarra Tree* Garimara

racconta in certo senso il seguito della storia della madre, ricostruendo poi il percorso della nascita della consapevolezza delle proprie radici aborigene.

L'esperienza identitaria aborigena è straordinariamente ben rappresentata, nella sua intrinseca complessità, nel romanzo, che si apre con il racconto di una forzata migrazione, di sradicamento dal proprio territorio. Il titolo del primo capitolo è infatti "Leaving the Desert" e le sue pagine inaugurano il racconto dell'esperienza dolorosa dell'esodo aborigeno, un evento che, diversamente da quello biblico, si traduce presto in schiavitù, anziché in liberazione, per migliaia di indigeni, nella cancellazione di un popolo, anziché nell'affermazione della sua esistenza. La perdita del territorio 'nazionale' coincide, nella sensibilità aborigena, con la perdita dell'identità originaria.³ Da qui la necessità della protagonista di questo *Bildungsroman* aborigeno di ritrovare, molti anni dopo, e dopo innumerevoli prove e sofferenze, l'albero di *wintamarra* sotto il quale era stata partorita. L'albero ha connotazioni sacrali nella cultura della comunità, ed è letteralmente l'albero della vita (Di Blasio, 2005).

Ci sono altri aspetti rilevanti rispetto alla definizione della dissemi-nazione aborigena che il romanzo evidenzia fin dall'inizio, in particolare la dimensione nomadica e conservazionista della tradizione locale, nonché l'importanza del ruolo matriarcale nel farsene interprete e nel trasmettere le conoscenze di tempi e spazi alle nuove generazioni. Significativo in tal senso è il brano che segue:

Bambaru era la prima moglie di Tjirama, e la madre delle sue figlie Bami Burungu e Togoda Burungu e dei suoi figli Balga Burungu, Toby Burungu e Ngidi (l'ultimo). [...] Bambaru era cieca – aveva perso la vista, come molti abitanti del deserto, a causa del tracoma o 'cecità della sabbia' – ma la sua memoria e la sua conoscenza della raccolta e della preparazione del cibo la rendevano di insostituibile importanza. Da bambina aveva vissuto a Buungul, dalle parti del fiume Rudall, con la sua famiglia, che si muoveva in continuazione nel deserto in cerca di cibo, e così aveva imparato molto della terra dei Gududjara. Comprendeva l'importanza di una profonda conoscenza della terra e comunicava molto del suo sapere alle donne più giovani, perché sapeva che sarebbe stato d'aiuto nell'assicurare la sopravvivenza dei suoi figli e dei suoi nipoti. Essi sarebbero stati coloro che avrebbero praticato e preservato i costumi dei Gududjara.

I Gududjara e i Mandildjara avevano vissuto in armonia con la loro terra per migliaia di anni, e, come altri indigeni, erano conservazionisti, prendevano solo quello di cui avevano effettivamente bisogno. Avevano imparato dagli Spiriti ancestrali che se si prendevano cura della terra, la terra avrebbe ricambiato, fornendo loro piante e selvaggina in abbondanza.

Questa reciprocità e i suoi obblighi venivano attentamente rispettati non solo dai Gududjara e dai Mandildjara, ma anche dai Mardudjara di Jigalong e oltre, [dai

popoli che vivevano] attraverso tutta la vastità e l'estensione della regione del Deserto Occidentale. (Garimara, 2002: 2-3. Traduzione di chi scrive)

Il ritorno alle origini consiste in effetti nel sapersi riappropriare della propria tradizione, recuperando il senso dei ritmi stagionali e dei vasti percorsi spaziali da essi scanditi. Le pratiche stanziali e 'nazionali' dei colonizzatori, che si fissano sul territorio, spesso senza alcun interesse ad esplorarlo, ma recintandolo, delimitandolo per difendere la proprietà dai conigli che, come i nativi, non conoscono limiti nei propri percorsi, si contrappongono a quelle nomadiche e 'dissemi-nazionali' degli indigeni. Come in *Follow the Rabbit Proof Fence*, il loro senso di "casa" è legato a un territorio sconfinato.

Riferimenti bibliografici

- Bhabha, H., *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.
- Brathwaite, E.K., *Nation Language*, in *The Postcolonial Studies Reader*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.), London, Routledge, 1995.
- , *Rights of Passage*, London & New York, Oxford University Press, 1967.
- Brewster, A., *Literary Formations: Post-Colonialism, Nationalism, Globalism*, Carlton South, Vic., Melbourne University Press, 1995.
- Di Blasio, F., *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana*, Trento, Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, 2005.
- , "Nativeness and/as Otherness: The Female Gaze in Autobiographical Aboriginal Writings", in G. Buonanno, M. Silver (eds.), *Cross-Cultural Encounters: Identity, Gender, Representation*, Roma, Officina, 2005b, p. 97-108.
- Garimara, N./Doris Pilkington, *Under the Wintamarra Tree*, St. Lucia, Qld., University of Queensland Press, 2002.
- , *Follow the Rabbit Proof Fence*, St. Lucia, Qld., University of Queensland Press, 1996.
- Langton, M., "Self-determination as Oppression", in *Australia's Policy Towards Aborigines 1967-1977*, Minority Rights Group, Report 35 1977.
- Minh-ha, Trinh T., *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- Morgan, S., *My Place*, Melbourne, Fremantle Arts Centre Press, 1987.
- Tamisari, F., "L'immagine dell'orma. Della cosmogonia indigena", *Quaderni di semantica*, XX, 2 (1999), pp. 281-310.
- Walker, D., *Me and You: the Life Story of Della Walker / as Told to Tina Coutts*, Canberra, Aboriginal Studies Press, 1989.

³ Per una esauriente trattazione antropologica di questo aspetto si veda Tamisari 1999.

DALLA TELA ALLA SCENA. ANALISI DRAMMATURGICA DI SHERAZADE VA IN OCCIDENTE DI PATRIZIA MONACO

**FROM CANVAS TO THE STAGE. DRAMATUGICAL ANAYSIS OF SHEREZADE
VA IN OCCIDENTE BY PATRIZIA MONACO**

Roberto Trovato
Università di Genova

RIASSUNTO:

Messi in scena nel 2002, questi cinque atti unici indagano con fine umorismo i clichés culturali che si celano, nel sogno dell'uomo, dietro la rappresentazione delle odalische rinchiusi nei serragli dei sultani. Dalle pièces emerge la capacità dell'autrice di interpretare le opere di grandi maestri della pittura europea (Delacroix, Ingres, Bompard e Debat-Ponsan), che hanno descritto nei loro quadri la donna araba. Questi testi offrono anche ritratti di donne di oggi, consapevoli della loro sensualità e del loro diritto all'amore.

PAROLE CHIAVE:

Sherazade va in Oriente, Patrizia Monaco, letteratura e pittura.

ABSTRACT:

Performed in 2002, this set of five single-act plays constitutes a subtly humorous exploration of the cultural clichés which lurk, in male fantasy, behind the portraits of odalisks enclosed in the harem. These plays demonstrate the author's skill in interpreting the works of the great masters of European painting (Delacroix, Ingres, Bompard e Debat-Ponsan) who made pictorial representations of Arab women. The texts also offer portraits of women of today, conscious of their own sensuality and right to love.

KEY WORDS:

Sherazade va in Oriente, Patrizia Monaco, literature and painting.



Patrizia Monaco, oggetto di un precedente intervento (Trovato, 2012: 1321-1345) è drammaturga attiva e feconda, capace nella sua produzione di attingere fra le diverse forme teatrali quelle che maggiormente le si confacevano per i testi che stava componendo: l'uso del coro della tragedia greca in *Tutto per non aver mangiato i cavoletti di Bruxelles*, le stazioni del teatro medievale in *Una vertigine sopra l'abisso* e *La porta dell'inferno*, il teatro Noh per *Ares*, il teatro nel teatro in *Chi ha paura del padrone cattivo?*. In questa relazione analizzerò unicamente cinque atti unici comico-brillanti, satirici e umoristici. Queste briose *pièces* sono imperniate non tanto sulle ossessioni dell'uomo occidentale riguardo alla donna orientale, quanto piuttosto sul confronto ironico di cinque donne occidentali implicate nel rapporto tra il loro quotidiano e i *clichés* culturali del sogno esotico dell'Oriente. Ne nascono testi che offrono una graffiante ma nel contempo divertita satira di una società come la nostra votata al culto della bellezza a tutti i costi. Ma insieme i cinque copioni, pur nella loro brevità, sono un invito a sviluppare strumenti di analisi critica tesi a creare rapporti improntati al rispetto reciproco, superando radicati blocchi mentali e steccati ideologici. Pertanto il percorso a carattere interculturale suggerito dalla drammaturga è importante per l'invito al dialogo, alla cooperazione e alla solidarietà da cui i suoi lavori sono innervati e sostanzati.

A quanto annota la drammaturga, "il fascino e l'esotismo delle odalische, delle Sherazade e delle sultane, rinchiuse nei serragli e negli *hammam*, ritratte in cinque quadri di maestri della pittura europea orientalista¹, ispirano cinque storie in cui l'Oriente diventa il luogo ideale per l'amore, il sesso, il matrimonio e la bellezza". Quello della Monaco, per riprendere una notazione di una mia allieva (Piastra, 2007: 34), è "un viaggio alla scoperta delle abitudini culturali occidentali, capaci di trasfigurare ogni donna orientale in una potenziale odaliska o Sharazade pronta a scatenarsi in una sinuosa danza del ventre"

Messe in scena col coordinamento registico di Consuelo Barilari², il 9 marzo 2002 nella sala Maestrale dei Magazzini del Cotone al Porto di Genova, queste *pièces* hanno il titolo complessivo *Sharazade va in occidente*. In questi pezzi, collocati a metà strada tra modernità e tradizione, l'autrice, oltre a dare con finezza voce a donne che raccontano se stesse, dimostra di sapere interpretare le grandi opere dell'arte orientalistica e nello

1 I quadri ispiratori sono *Donne di Algeri* nei loro appartamenti di Delacroix, *Il bagno turco* di Ingres, *La grande odaliska*, ancora di Ingres, *L'attesa* di Bompard e *Il massaggio* di Debat-Ponsan.

2 Dopo aver conseguito il diploma alla Scuola di Recitazione del Teatro Stabile di Genova, lavora con registi come Terry Hands e William Gaskill, con Egisto Marcucci e Marco Sciaccaluga. Si laurea in Filosofia discutendo una tesi sul regista cinematografico Alfred Hitchcock. Entra poi al Teatro della Tosse dove resta come attrice per quindici anni, costruendo le basi per il futuro di regista e manager culturale. Nel 2000 vince il Bando Europeo per la Cooperazione e lo Sviluppo col progetto triennale "Schegge di Nord Africa", kermesse internazionale con i maggiori poeti, letterati, storici e studiosi del Maghreb. Nel 2003 fonda la compagnia "Schegge del Mediterraneo", vincendo il progetto europeo Cultura 2000, classificato tra i primi dieci in Europa.

specifico quelle di quattro maestri della pittura europea: il romantico Delacroix (1798-1863), il più accademico Ingres (1870-1867), Bompard (1857-1936) e Debat-Ponsan (1847-1913) che nell'800 hanno descritto nei loro quadri la donna araba. I visi velati, tra fascino e mistero, la sensuale atmosfera degli *hamman*, gli ombrosi cortili vietati agli sguardi degli uomini, turbini di odalische e concubine, harem impenetrabili dai mille segreti, squisite mollezze e profumate stanze, raffinate arti amatorie costituiscono il fascino del Maghreb, universo dai mille segreti. Va detto che i pittori orientalisti, che pure in molti casi non avevano mai visitato l'oriente, ritraevano figure, ambienti, scene di vita del mondo arabo o medio-orientale, carichi di fascino e di esotico mistero e non di rado di una certa sensualità, per la tendenza romantica a vedere nel mondo esotico un ambiente libero dalle convenzioni borghesi occidentali. A quanto ha osservato un giornalista, Paolo Battiflora, su "Il secolo XIX" il 7 marzo 2002, "pittori e avventurieri, viaggiatori e studiosi, letterati e mercanti difficilmente hanno saputo resistere alla malia di quel mondo arabo, trasfigurato ben presto in esotico mito, in grado di stregare l'immaginario maschile di intere generazioni, dando vita ad un vero e proprio genere artistico, con i suoi bravi stereotipi e *clichés*". Di qui parte la Monaco per individuare e indagare luoghi comuni, frutto di secolari proiezioni dei colonizzatori europei, su una condizione femminile più immaginaria che reale.

I cinque atti unici sono brevi: il primo è di sei pagine, il secondo di undici, il terzo e il quarto rispettivamente di quattro e dodici e il quinto di cinque, sono intitolati nell'ordine *Interior design ovvero Donne di Algeri nei loro appartamenti; Aragosta a colazione ovvero Il bagno turco; Dormire... Sognare ovvero La grande odaliska; Tutto in una notte ovvero L'attesa e Taglia 42 ovvero Il massaggio*. Il primo e il secondo testo, rapidi botta e risposta tra due donne, sono stati interpretati uno da Rachele Gherzi³ (Giovanna) e Patrizia Ercole⁴ (Luisa) e l'altro da Federica Granata⁵ (Selina) e Patrizia Ercole (Gloria). Il quarto testo è il contraddittorio fra la Barilari (Lisa-Samantha) e Aldo Vinci⁶ (Silvestro, un

3 Si è diplomata Attrice presso la Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo di Milano. Ha svolto attività radiofonica presso le sedi di Firenze, Milano e Genova. Ha fatto parte di molti spettacoli al teatro Stabile di Bolzano, il Piccolo di Milano e lo Stabile di Genova, lavorando con registi come Scaparro, Squarzina e Sciacaluga. Insegna dizione alla Scuola di Recitazione dello Stabile del capoluogo ligure.

4 È attrice, regista-pedagoga diplomata allo Stabile di Genova. Laureatasi in Scienze pedagogiche e dell'Educazione, discutendo la tesi su Educare alla teatralità, svolge un'intensa attività di didattica teatrale presso scuole ed enti pubblici e privati Diplomata presso la Scuola di Recitazione dello Stabile genovese, inter.

5 Diplomata presso la Scuola di Recitazione dello Stabile genovese, è fra le attrici de *Il gabbiano* di Cechov, diretto da Le Moli e prodotto dal Collettivo Due di Parma. Nel 1994, diretta da Cvjetkovic, fa parte del cast di *Riccardo III* di Shakespeare, prodotto da Teatro Ricerca Salente. Ha girato film ed ha recitato nuovamente a teatro con Pino Petruzzelli.

6 Si diploma alla Scuola di Recitazione dello Stabile di Genova nel 1985. Quasi subito inizia a recitare all'Eliseo di Roma con Lavia, Orsini, Carraro e la Guerritore. Fa cinema e doppiaggio. Tornato a Genova amplia i confini della professione, iniziando un percorso autonomo, caratterizzato

uomo solo che ha bisogno di uno psicologo). Il terzo e il quinto titolo sono monologhi recitati nell'ordine dalla Granata (Elena), e Simona Guarino⁷ (l'inquieta Lalla). Per allestire i cinque testi è sufficiente un palcoscenico con pochi oggetti: un tavolo da disegno inclinato, una scrivania, due poltroncine e una matita; un letto; una scrivania, due telefoni, un computer e una mensola con alcuni libri, un bollitore per il caffè; un barattolo di nutella, un pacco di fette biscottate, una bottiglia di acqua minerale, alcune mele, dei libri, una spugna e uno specchio.

Nei rapidi pezzi che costituiscono *Sharazade* vengono offerti con delicatezza ritratti di donne di oggi, consapevoli della loro sensualità e del loro diritto all'amore che non di rado viene loro negato. In queste *pièces* riaffiorano con chiarezza le componenti dei suoi esordi teatrali: la vena comica e brillante, coniugata con quella satirica e grottesca. I soggetti preferiti della Monaco rimangono le donne, perseguitate e condizionate, di volta in volta, dalla politica, dalla pubblicità e dal consumismo.

Questo copione modulare, costituito cioè da cinque atti unici intercambiabili e usufruibili anche separatamente, nasce su richiesta⁸ di un'attrice, regista e organizzatrice di eventi, la sopra ricordata Barilari, per la festa della Donna del 2002. L'organizzatrice intendeva, afferma l'autrice, "sottolineare l'importanza della civiltà araba che da un anno era negata e derisa dopo l'attentato alle torri gemelle di New York. In giorni in cui ignoranza, paura, malafede facevano trinciare giudizi più o meno insensati e avventati sull'universo islamico, la drammaturga ligure evidenziava per un verso "quanto fosse antica e sontuosa la civiltà islamica" e per l'altro l'esigenza di "distinguere sempre fra estremisti e portatori di una diversa concezione del mondo". Come è noto, dopo il crollo delle Torri Gemelle a New York nel 2001, vi fu nel mondo occidentale una dura reazione che in Occidente mise nello stesso calderone terrorismo e mondo arabo. Di qui la decisione dell'autrice, in sintonia col progetto della Barilari, di "organizzare un evento che da un lato rispondesse a quelle accuse, e dall'altro riguardasse le donne ma fosse stemperato da umorismo e levità".

Il tema specifico elaborato drammaturgicamente dalla Monaco è interessante anche perché basato sullo sguardo di quattro pittori francesi dell'800 sul mondo arabo e nello specifico quello segreto degli harem. Ne deriva che in questi lavori della Monaco lo sguardo sull'Islam è duplice, filtrato dai pittori orientalisti, ma anche dalla sensibilità odierna.

dall'applicazione dei principi del teatro ad ambiti sociali collaborando con Enti locali, Fondazioni, Ministero della Giustizia e Coop per progetti professionali che coinvolgono minori a rischio, utenti psichiatrici, immigrati, anziani, studenti delle scuole superiori.

⁷ Diplomatasi allo Stabile, si laurea in Psicologia all'Università di Padova. Oltre che attrice alla radio, al cinema e in televisione, è anche regista.

⁸ In un'intervista a "Mentelocale" qualche tempo fa la Monaco affermava "Ultimamente, e con questo intendo negli ultimi vent'anni, sto lavorando molto all'estero e in Italia su commissione".

In un'intervista la commediografa mi ha detto che, dopo aver avuto come indicazioni registiche le cinque tele sopra ricordate, ha avuto la possibilità di sbizzarrirsi liberamente. Poiché sapeva i nomi delle attrici che avrebbero interpretato le *pièces* ha lavorato nelle condizioni ideali per una drammaturga come lei "che si perita di creare su misura come un sarto". Prima di stenderli la Monaco ha letto, sempre su suggerimento della Barilari, un libro della scrittrice, poetessa, saggista, regista e sceneggiatrice algerina di lingua francese Assia Djébar⁹, intitolato *Donne di Algeri nei loro appartamenti*¹⁰, uscito in francese nel 1980 e tradotto in italiano nell'88 per i tipi della fiorentina Giunti. Quelle pagine, in particolare il capitolo *Sguardo vietato, suono tronco*, sono state per l'autrice italiana una guida essenziale per penetrare con intelligenza in un mondo che fino ad allora le era del tutto ignoto. In quel volume viene rievocato il viaggio che il pittore Delacroix fece in Marocco e in Algeria nel 1832. Al ritorno in Francia l'artista scrisse lapidariamente: "Dopo il mio viaggio, gli uomini e le cose mi appaiono sotto una luce nuova"¹¹. La Djébar precisa: "Il Marocco si rivela [...] luogo d'incontro tra il sogno e l'ideale estetico fattosi carne, luogo di una rivoluzione visiva"¹². Ad Algeri, da dove proveniva, Delacroix aveva visitato un *harem*, o, per essere più precisi, aveva sbirciato da dietro una tenda un gruppo di donne arabe. Il pittore era inebriato dallo spettacolo che aveva ancora sotto gli occhi: "Là i visitatori sono attesi da un gruppo di donne e di bambini sdraiati in mezzo ad un ammasso di seta e di oro. La sposa dell'ex-raïs, giovane e graziosa, è seduta davanti a un *narghilè*". A quanto riporta la scrittrice franco-algerina, Delacroix "annota per iscritto il particolare che gli sembra più importante: la precisa consistenza dei colori (*nero con segmenti dorati, viola laccato, rosso indaco carico ecc.*), insieme ai dettagli dei costumi, formano un rapporto molteplice e strano, che sconcerta il suo sguardo"¹³. L'influenza della scrittrice franco-algerina viene sottolineato dalla Monaco, dal prologo dello spettacolo, con l'ascolto, fuori campo, delle sue parole che, come si legge nel programma di sala, nel prologo ai cinque pezzi, racconta la sua versione della storia della nascita del quadro di Delacroix: "Ad Algeri [...] un raïs acconsente a fargli visitare la sua casa, dove il pittore potrà vedere il cuore di un harem, propriamente detto... al suo ritorno a Parigi lavorerà per due anni sull'immagine del suo ricordo, uno stato febbrile e turbato lo trascineranno a scrivere: *È bello come ai tempi di Omero* da questo sentimento confuso nasce il capolavoro che oggi ci costringe a porci delle domande".

9 L'autrice, classe 1936, è la prima maghrebina ad essere stata ammessa nel 2005 all'Accademia di Francia.

10 Il titolo è quello del quadro dipinto dal pittore francese.

11 A. Djébar, cit., p. 159.

12 Ibidem.

13 A. Djébar, cit., pp. 160-161.

Per capire la mentalità araba, oltre al volume della Djébar, la Monaco ha letto le centoquattordici *sure* del *Corano* e riletto le *Mille e una notte*¹⁴

Pur condizionata dal richiamo del dipinto di Delacroix, esposto sul palco di fronte al pubblico in una riproduzione su pannello, la commediografa inserisce in un contesto attuale *Interior Design*. Il titolo da un lato richiama gli appartamenti del titolo del quadro del pittore francese e dall'altro dalla constatazione di quanto per molti sia rassicurante la propria casa. *L'interior designer*, l'arredatrice d'interni, Giovanna, si sostituisce alla psicologa di cui andava in cerca la protagonista, la ricca Luisa, porgendo con ironia e insieme autoironia i suggerimenti all'altra donna per riconquistare il marito, un politico importante. Una casa arredata come un *harem* offrirà all'uomo, un fedifrago pigro, una scappatoia. Dal momento che penserà di avere un *harem* in casa propria, non dovrà più uscire a cercare altre donne. Sebbene l'*harem* sia composto unicamente dalla propria moglie, l'atmosfera orientale suggerisce a quest'uomo superficiale la sottomissione della donna che gli occidentali sono convinti oggi si sia persa. Per questa ragione vanno a cercare schiave altrove. Non sappiamo se l'uomo si accontenterà e neppure se per la moglie ne varrà la pena. La risposta la darà semmai il pubblico. La battuta finale di Giovanna è: "Come ti dicevo, io vedrei un ampio spazio coperto da folti tappeti e bassi tavolini con narghilè e bracieri da cui scaturiscono intensi profumi. Alle pareti stucchi e pannelli di legno intagliato, broccati a colori che rivestono i divani e tendaggi in seta ricamata che ombreggiano porte e finestre. Nel centro del salone, una vasca incassata nel pavimento. In corrispondenza, un'apertura sul soffitto, da cui filtra morbidamente la luce del sole. Tutto attorno fiori rampicanti, aranci, gelsomini, una nuova Alhambra, gioiello che califfi Omàyyadi di Damasco donarono a Granada...l'ultimo sospiro del Moro"¹⁵. Subito dopo, come recita la didascalia, "Luisa si alza e comincia a mimare una danza del ventre". Luisa è una donna chiusa. Pur dichiarandosi una femminista, rivuole tutto per sé il marito per i soldi. Giovanna per contro si dimostra più aperta. Per lei infatti gli uomini sono "come le donne [...] nei sentimenti, nelle emozioni". Tuttavia non è disponibile ad accettare un uomo che neppure la vede.

Nel corso dell'atto unico, scritto al pari dei successivi con grande abilità, assistiamo ad un ribaltamento di ruoli delle due protagoniste. La ristrutturazione degli interni di un appartamento diventa così una metafora di quella degli animi. La Monaco vuole anche dire col suo copione che non dobbiamo crucciarsi poi troppo se non siamo quello che sembriamo in quanto ci è concessa la possibilità di vivere con l'immaginazione una bella avventura".

14 L'opera, nella traduzione di Antoine Galland, fatta tra il 1704 e il 1717, ebbe grande notorietà, rappresentando da quel momento "l'esempio più evidente di come l'Oriente sia servito da alter ego all'Occidente che ne costruì una immagine esotica e pittoresca" (M. Cassarino, Prefazione a *Le mille e una notte*, Torino, Einaudi, 2006, p. XII).

15 La citazione come le successive è tratta dai testi ancora inediti, salvo uno, dell'autrice italiana.

La seconda *pièce*, intitolata *Aragosta a colazione*, vede un gioco a rimpiazzino fra due donne sedute su una panca del Louvre. Il titolo del componimento, l'unico ad essere stato pubblicato a cura del Circolo Culturale Brecht di Milano nel 2010 per l'attribuzione alla Monaco del Premio *Picasso Sconosciuto*, si riferisce all'idea che le donne, appena uscite dal bagno turco, sembrano aragoste cotte. Il quadro di Ingres, capolavoro degli ultimi anni dell'artista, per le nudità di cui è pieno¹⁶, provoca un evidente turbamento nell'americana Gloria Walker di Madison Wisconsin. In effetti, come si legge nella didascalia che precede la sua battuta iniziale "Comincia ad emettere strani versi, come chi non riesce a respirare bene". Selina Scoubidou¹⁷, una *pièd noir* parigina, figlia di emigranti dal Maghreb, che di professione, come rivelerà solo nel finale, fa la bibliotecaria, avvertito il disagio della provinciale statunitense, si diverte a prospettarle situazioni personali sempre più spiazzanti, come le affermazioni di essere lesbica, poi di essere da tempo l'amante del di lei marito Frankie, da cui avrebbe avuto due figli; la propria disponibilità a fargliene adottare uno; la dichiarazione di essere una danzatrice del ventre. Ovviamente non è vero nulla di quanto la sua fervida fantasia ha inventato al momento per stuzzicare l'americana. Nel finale ci sarà fra le due un riavvicinamento solidale, quasi di sorellanza, neppure immaginata prima dall'americana. Oramai diventate amiche le due si salutano dandosi un nuovo appuntamento nello stesso luogo. Nel suo lavoro la Monaco, in una battuta pronunciata con una nota irridente da Selina subito dopo una frase della superficiale americana: "E allora viva l'Occidente e le sue certezze incrollabili", vuole dirci che il nostro mondo è fondato su false certezze.

La Monaco mette sulla bocca di Selina la battuta finale nel pirandelliano *Così è (se vi pare)* detta da quella che non rivelerà se sia la seconda moglie di Ponza oppure la figlia della signora Frola: "Io sono colei che mi si crede"

Il terzo lavoro, *Dormire... sognare*, è un monologo su "un sogno birichino" e gustoso, mai osceno e volgare, fatto dall'irreprensibile bancaria Elena, che la sera prima aveva letto alcune novelle delle *Mille e una notte*. Alle spalle del personaggio sta *La grande odalisca* di Ingres che suscitò, va ricordato, la riprovazione della critica per aver cercato strade nuove spinto dalla mania dell'originalità. Elena, che ha un atteggiamento "di vergogna e autocensura", si immagina di essere una giovane araba che assieme ad altre due, conduce con le parole un piccante gioco amoroso con un focoso giovane che è solamente immaginato. Tutte e tre le donne fanno a gara nel trovare nomi sempre

16 Selina afferma che quando Ingres dipinse il quadro accarezza "l'immaginario erotico dell'uomo occidentale vero l'Oriente".

17 I loro due cognomi con tutta probabilità sono riferimenti ironici, il primo al protagonista di una serie televisiva statunitense trasmessa dal 1993 al 2001, Walker Texas Ranger, e il secondo ad un gioco, popolare negli anni '60, di intrecci di fili per fare piccoli oggetti.

più immaginifici agli organi sessuali maschili e femminili¹⁸. Elena, abile a cambiare voce, tono e atteggiamenti a seconda delle parti interpretate, si auto-convince di aver mangiato pesante la sera prima, talmente il sogno è vivido e persistente. Il suo può essere definito un sogno interrotto. Al suo risveglio, ad occhi aperti continua a rivivere ciò che aveva solamente immaginato. Nel sogno è presente l'atmosfera del quadro di Ingres riprodotto su un pannello che sta di fronte al pubblico. Per lei si tratta di ricordi di un Oriente che pure non ha mai realmente conosciuto, in cui trovano di continuo sfogo erotismo e simboli ricorrenti nelle *Mille e una notte*. La bancaria ha sognato qualcosa di cui in fondo avverte con forza l'esigenza, pur provandone vergogna, come prova la sua incapacità di trovare, neppure con se stessa, le parole giuste per dare un nome alla cosa più comune del mondo: fare all'amore con un uomo senza complessi e paure. Nel finale il suo commento disincantato e amaro è: "Ah che comodo sognare quel che non si può vivere. [...] Sognare quel che non si ha il coraggio di vivere [...] Sognare quel che vorremmo essere". In effetti alla fine Elena confessa che non avrebbe mai avuto il coraggio di fare all'amore con il direttore della banca in cui lavora, l'ispettore di Milano, il cassiere, bel moretto maritato, che incontra ogni giorno.

Il quarto copione, *Tutto in una notte*, le è venuto dal ricordo di un film in cui la donna al di là del filo dell'*hot line* è una mamma scarmigliata e stremata che, mentre riceve focose telefonate di uomini, accudisce il proprio neonato fra lanci di pappe e sputacchi vari. Nell'atto unico a due voci Lisa-Samantha, giovane attrice per vocazione e telefonista erotica perché disoccupata, si premunisce di un barattolo di nutella, di un pacco di fette biscottate, di una bottiglia di acqua minerale, di alcune mele e di qualche libro per affrontare la sua prima sera di lavoro alla linea telefonica denominata *Harem*. La protagonista ha a che fare, almeno così crede in un primo momento, con un maniaco che ha il complesso dell'assassino di vergini, come il re Shahriyâr delle *Mille e una notte*. Silvestro, l'uomo, di cui si sente solo la voce (se ne vedrà il volto quando alla fine esce alla ribalta per gli applausi), in realtà è un innocuo insonne che, in lunghe e ripetute telefonate a quella che è per lui una comprensiva e paziente interlocutrice, inventa di avere l'impulso irrefrenabile di uccidere giovani donne. Nel finale si scoprirà che è dibattuto in un ambiguo sentimento di amore-morte dovuto alla solitudine. La telefonista, crocerossina del sesso, col complesso di Shahrazàd, vuole con l'arte della parola salvarlo. Le schermaglie tra i due porteranno ad una soluzione positiva. La protagonista sconfigge le ossessioni dello psicopatico che finisce per innamorarsi di lei grazie al fatto di non averla mai vista..

L'ultimo pezzo è un monologo, *L'incubo della taglia 42*, in cui vengono affrontati temi solo all'apparenza frivoli. Con garbo l'autrice mette alla berlina la stupidità delle donne

18 Non escludo che la Monaco, donna colta, sia stata influenzata dalla lettura di un libro di N. Galli de' Paratesi, *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*, edito dal torinese Giappichelli nel 1964 e poi più volte ristampata da Einaudi.

che vogliono entrare a tutti i costi nella taglia 42, anche se, nel contempo, giustifica la loro legittima aspirazione ad essere guardate e ammirate.

L'inquieta Lalla (il suo vero nome è Maria Paola Tiraboschi), giovane e robusta professoressa di greco e latino, appena uscita dalla doccia, davanti al quadro di Debat-Ponsin in cui un corpo nudo di donna, affidato alle mani esperte della massaggiatrice crea una forte tensione erotica, è capace di citare con assoluta indifferenza riflessioni del filosofo Kant e banali notazioni che si leggono sulle riviste del parrucchiere. Gli incontri amorosi da lei avuti in passato sono stati vanificati da quelle che la commediografa in un'intervista definisce con termine felice "burrorità". Lalla si rammarica nel finale di non avere imparato l'arabo.

La *pièce* è l'unica in cui il personaggio interagisce col quadro che sta alle sue spalle: lo guarda, gli parla, in qualche modo fa parte della sua esistenza. La taglia 42 e le sue forme rotonde sono la sua ossessione. In questo testo ricorre un'aspra polemica nei confronti del mondo occidentale ("Perché noi che siamo la parte del mondo che affama vuol travestirsi come quella che ha affamato?") ed è manifestata l'esigenza che il Parlamento vari una profonda riforma della scuola che punti anche sulla approfondita conoscenza linguistica e culturale di altre realtà.

Questi atti unici sono ispirati allo sguardo dell'Occidente sull'Oriente in quadri che rappresentano donne nei loro luoghi privati, quali gli harem e gli hammam. Come nei tappeti, le cinque *pièces* sono percorse dalle varianti degli stessi motivi, che si intrecciano e si ricorrono. L'apparente sottomissione della donna orientale, la necessità per la donna occidentale di nascondere intelligenza e cultura, quella di esser magra a tutti i costi. E ancora l'ambientazione, il sogno, il ricorrere costante dei profumi dell'Arabia, del grande salone di marmo, della vasca, dei gelsomini.

Va precisato che per questi suoi testi la Monaco aveva pensato ad un'articolazione diversa. In effetti il copione in mio possesso vede al primo posto *Interior design*, al secondo *Dormire, sognare*, seguiti da *Aragosta a colazione*, *Tutto in una notte* e *L'incubo della taglia 42*. Ciò per dare maggiore ritmo e spezzare la monotonia monotematica dei copioni. In ogni caso sono costruiti con un equilibrato *mix* di rammarico, ironia e supremo menefreghismo.

Anche l'analisi di questi testi conferma quanto la Monaco sia stata influenzata da un aforisma di Nietzsche: "Un irresistibile impulso alla metamorfosi di se stesso e ad agire con altri corpi e altre anime... è questa la prima condizione di ogni arte drammatica; solo che prova questo impulso e questo incantesimo è drammaturgo". Per concludere l'intervento ribadisco che i suoi testi comici hanno avuto maggior successo per l'esigenza, molto forte nello spettatore, di svagarsi dimenticando per un attimo ciò che non va nella vita di tutti i giorni. In effetti, come sosteneva nel 1534 Rabelais nella

lettera ai lettori del *Gargantua*, “È meglio scrivere di riso che di lacrime perché il riso è proprio dell’uomo”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Battiflora, P., *Maghreb, il fascino del mondo dai mille segreti*, su “*Il secolo XIX*”, 7 marzo 2002.

Piastra, R., *Il teatro di Patrizia Monaco*, inedita tesi di laurea, a.a. 2006-2007.

Trovato, R., *La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco in Las voces de las Diosas*, Sevilla, Arcibel, 2012, pp. 1321-1345.

IL MESSAGGIO “FEMMINISTA” DI MITIÒ SAKELLARIU

MITIÒ SAKELLARIU’S “FEMINIST” MESSAGE

Ioannis Dim. Tsolkas
Università “Capodistriaca” di Atene

RIASSUNTO:

Mitiò Sakellariu fu la prima traduttrice greca delle commedie di Goldoni e la prima scrittrice di drammi nella Grecia moderna. Queste opere costituirono una novità assoluta per il pubblico. Mitiò scelse di tradurre *La vedova scaltra* per il personaggio di Rosaura, una donna umanizzata. La traduttrice voleva così lanciare un messaggio alle donne greche.

PAROLE CHIAVE:

Mitiò Sakellariu, donna, Goldoni, commedie, tragedie, Grecia, femminista.

ABSTRACT:

Mitiò Sakellariu was the first Greek translator of Goldoni’s plays and the first writer of tragedies in modern Greece. These plays were a great innovation for the audience. She decided to translate *La vedova scaltra* because of the character of Rosaura, a humanized woman. This way, the translator wanted to share a feminist message with Greek women.

KEY WORDS:

Mitiò Sakellariu, woman, Golden, plays, tragedies, Greece, feminist.



Mitiò Sakellariu (1789–1863) è la prima traduttrice greca delle commedie di Goldoni. Nel 1818 sono state stampate a Vienna le traduzioni delle commedie *L'amore paterno o sia la serva riconoscente* e *La vedova scaltra*, opere che presentano un' "utilità sociale", poiché la traduttrice è cresciuta in un ambiente "illuminato" e progressista. Per aver, però, l'approvazione del marito e del padre come moglie e figlia ossequiente, tiene con loro una corrispondenza per obbedire ai più "sapienti", lasciando così, tramite le epistole, una testimonianza scritta dei costumi e degli usi di quell'epoca.

Quali sono le cause che Mitiò scelse di tradurre queste due commedie?

Tra il 1748 ed il 1753, Goldoni scrisse per la compagnia Medebac una fitta serie di commedie in cui, distaccandosi dai modelli della commedia dell'Arte, metteva a punto e realizzava i principi di una «riforma» del teatro (*L'uomo prudente*, *La vedova scaltra*, *La putta onorata*) (Tsolkas, 2012: 148).

La vedova scaltra costituì una novità assoluta per il pubblico, non solo perché interamente scritta, ma anche perché i caratteri sono delineati con finezza psicologica e l'intreccio si fonda proprio sul contrasto dei caratteri e non sui colpi di scena. È la commedia con cui si afferma decisamente la riforma teatrale del Goldoni, e ha quindi un singolare valore storico pur rappresentando un punto di passaggio tra la commedia dell'arte e la commedia di carattere e facendo larghe concessioni all'estro degli attori e al gusto del pubblico. La commedia fu rappresentata trionfalmente la sera del 26 dicembre 1748 al teatro Sant' Angelo dalla compagnia Medebac. Intorno alla bella vedova Rosaura ondeggiavano le aspirazioni di milord Runebif, di monsieur le Bleau, di don Alvaro e del conte di Bosco Nero. Quattro pretendenti, quattro nazionalità, quattro tipi: pratico e generoso il primo, millantatore e galante il secondo, il terzo magnificamente altezzoso, appassionato e idealista l'italiano. Rosaura è incerta, finalmente decide di mettere alla prova i quattro presentandosi, mascherata, a Runebif sotto vesti inglesi, a le Bleau vestita alla francese, a don Alvaro come dama spagnola e al conte di Bosco Nero come italiana. Mentre i primi tre si mostrano disposti a dimenticare l'amata italiana per la connazionale il quarto rimane fedele al suo sogno; e a lui, naturalmente, spetterà il premio. Ancor dominata dai lazzi delle maschere tra le quali emerge Arlecchino servitore stordito e tuttavia pieno di risorse comiche, ancora fondata sul trucco scenico dei travestimenti, che permettono all'attore di palesare tutta la sua manierata abilità, la commedia presenta tuttavia tipi umani definiti, un intreccio coerente, una conclusione morale artisticamente risolta (D'Amico, 1982: 289). E, se oggi ci appare opera di transizione, è facile capire come al suo apparire dovesse rappresentare un fatto nuovo opponendo alla teatralità della fiaba e dell'improvvisazione l'onesta realtà dell'uomo. Immediatamente seguita da fiere polemiche, dovute alla goffa parodia del Chiari *La scuola delle vedove* a cui il Goldoni rispose col *Prologo apologetico*, la *Vedova scaltra* rimase

programma e promessa della più umana produzione teatrale italiana (Antonucci 1995: 50).

È sicuro che Mitiò scelse di tradurre *La vedova scaltra* per il motivo importante del personaggio di Rosaura. Rosaura è nella Commedia dell'Arte la casta amorosa, tipo ideale dell'onesta fanciulla da marito; il Goldoni accolse questa Rosaura e la umanizzò (Petronio, 1986); le diede un'arguzia che non aveva, un senso pratico fatto di onestà e di furbizia, un grande inconsapevole istinto per trovare vie d'uscita nei casi insolubili. Ma le riconobbe queste caratteristiche come proprie della donna, lasciandola dunque in quella genericità che contraddistingue il suo tipo (Balbis / Cicchetti / Dellepiane, 1991: 1011). Rosaura è fatta, in fondo, di luoghi comuni, onesti luoghi comuni di cui è composta la tradizione; in questo sta la sua segreta retorica. Rosaura è l'evoluzione di un tipo femminile prediletto dal Goldoni, già presente nella *Donna di garbo* e nella *Putta onorata* (Dotti, 2008: 297), che avrà la sua piena realizzazione nel personaggio di Mirandolina della *Locandiera*.

Sottolineiamo questo perché così Mitiò presenterà tutto alle prefazioni delle commedie tradotte da lei, cioè come un messaggio particolare alle donne greche.

L'altra commedia *L'Amore paterno* fu recitata per la prima volta a Parigi la sera del 4 febbraio 1763 (benché fosse già pronta dal dicembre dell'anno precedente) e fu replicata per cinque sere. Non le mancarono gli applausi del pubblico, volti soprattutto a premiare la bravura degli attori. Nei primi mesi del suo nuovo soggiorno parigino, il Goldoni si muoveva ancora incerto tra teatro delle maschere (non va dimenticato che proprio per soccorrere la *Comédie Italienne* l'autore era giunto in Francia) e desiderio di cimentarsi in commedie del tipo di quelle che aveva imposto a Venezia. *L'amore paterno o sia la serva riconoscente* è catalogabile tra le commedie virtuose: Pantalone si trova a Parigi con le due figlie Clarice e Angelica, dove è costretto a vivere in povertà, non potendo usufruire dell'eredità lasciatagli dal fratello; soltanto un matrimonio economicamente vantaggioso potrebbe risollevare la situazione ma questa soluzione viene ritenuta sconveniente dal buon Pantalone. Alla fine le giuste nozze di Clarice e Angelica con Celio e Silvio metteranno per il meglio le cose (Goldoni, 1948).

Forse qui la scelta di Mitiò è un'espressione del suo amore per il padre prete Megdanis.

Mitiò Sakellariu rappresenta l'esempio precoce femminile dell'attività letteraria nella Grecia moderna dal momento che è la prima donna scrittrice di drammi. Vive sotto l'influenza intellettuale di due uomini importanti e colti, il padre e il marito,

ma si rivolge, con formidabile ed evidente consapevolezza femminile, alle donne, più precisamente, a quelle greche¹.

Prendiamo quindi il filo dall'inizio:

Mitiò Sakellariu è la figlia del prete, scrittore e dottore Charissios Megdanis² di Kozani (1768-1823), era conoscitore formidabile ed eccellente dell'antichità e, tra i vari libri, scrittore di una Poetica dal titolo *Kalliopi rimpatriata o Del Metodo poetico – Kalliopi palinostussa i Peri poiitikis Methodou* (Vienna 1818) lavoro molto importante che codificò la moderna e antica tradizione poetica, avendo come scopo di essere utilizzata come manuale scolastico. In questa sua opera usò ad esempio alcuni versi composti e aneddoti drammatici messi in versi da suo genere (Pouchner, 1995: 218-241), Gheorghios Sakellarios³ (1767-1838), dottore e filosofo anche lui di Kozani, che durante gli studi di medicina a Vienna, si unì al circolo di Rigas Fereos (1786-1798, con intervalli) e tra l'altro tradusse opere drammatiche dal francese e dal tedesco. La sua fama, comunque, è dovuta alla sua raccolta poetica dal titolo *Poesie – Piimatia* (Vienna 1817), che compose in occasione della morte (1800) della sua prima moglie e che mostrano l'influenza del poeta Inglese Edward Young. Nella sua epoca il suo lavoro ebbe accoglienza e diffusione e Sakellarios viene inserito ormai tra i poeti importanti prima di Solomòs.

Sakellarios esercitò la professione di dottore alla corte di Ali Pascià a Ioannina e nella zona settentrionale greca che era sotto occupazione Turca (Kozani, Siatista, Tsaritsani, Larissa, Salonicco, Naussa, Kastoria, Ambelakia) ma anche a Pesti, Bucarest.

Alla corte di Ali Pascià a Ioannina rimase per molti anni (1807-1813). Durante il distacco-rivolta di Ali Pascià dalla Sublime Porta riuscì a fuggire a Kozani, dove si fermò sino al 1823. Dopo diventò dottore del maresciallo Dervì Pascià, che lo prese con se nel decampamento di Alamana. Ritornò a Kozani, dopodiché, nel 1828 seguì

Selim Mehmet Pascià a Lárissa, come dottore personale. Qui però rimase solo quattro mesi. Dopo ritornò a Kozani, dove morì nel 1838⁴.

In questi viaggi e in queste mansioni di medico, Mitiò ha, almeno in parte, accompagnato suo marito. Riguardo alla loro conoscenza nel 1805 nella casa signorile di Megdani a Kozani ci sono testimonianze orali dei discendenti: Sakellarios, vedovo da circa 5 anni, famoso dottore e poeta, chiese al suo amico di famiglia, prete Megdanis, con il quale aveva la stessa età (per essere precisi un anno più grande), sua figlia, Mitiò come moglie (che poteva invece essere sua figlia in quel periodo). Quando Mitiò sposa il dottore filosofo e traduttore teatrale, ha 16 anni mentre lui ne ha 40 – hanno 24 anni di differenza⁵. Questo tema occuperà Mitiò dopo circa 10 anni nelle sue traduzioni.

Nel 1818 vengono pubblicati a Vienna – Mitiò ha 29 anni – *L'amore paterno o sia la serva riconoscente e La vedova scaltra. Commedie di C. Goldoni*, tradotti dalla stessa dall'italiano⁶. Goldoni già dalla fine del 18° secolo rappresenta una forte tradizione traduttrice in greco (Puchner, 1999: 250-260) e le sue commedie "borghesi" "di moralità e caratteri" costituiscono un utilizzo sociale uguale a quelle delle commedie di Moliere.

Mitiò, quindi, cresce e vive in un ambiente colto e illuminato, allevata con l'idea dell'innovazione e utilità del teatro⁷.

In base a ciò tutta il suo atteggiamento e la sua vocazione sembrano, a prima vista e con questi dati attuali, timidi e molto attenti. Ma non è proprio così. Nel libro, alle traduzioni precedono quattro brani introduttivi: una lettera ("All'egregio mio padre signor prete Charissios Megdanis la dovuta adorazione") da Ioannina a Kozani il 16 Ottobre 1812 (Sakellariou, 1818: γ'- δ'), un'altra lettera che risponde il padre – prete ("Carissima figlia mia Mitiò") da Kozani a Ioannina, il 5 Novembre 1812, che porta la firma "Prete Charissios Megdanis" (Sakellariou, 1818: ε'-στ'), dopo il prologo delle

4 V. Grande Enciclopedia Greca-Megali Elliniki Enciklopedia, vol. 21°, 1933, p. 445, e

134. ancora C. Karanassios "Testimonianze relative alla cronologia degli accaduti della vita del dottore e filosofo Gheorghios Sakellarios", *Eranistis*, 22 (1999), p. 134.

5 V. Xiradaki, K. "Il contratto della dote dell'erudita nota del secolo passato Mitiò Sakellariu-To prikosimfono tis gnostis loghias tu perasmenu eona Mitiò Sakellariu", *Elimiaka*, 27 (1991), pp. 107-118 e

140. ancora Paschalidis, B. "Il dottore e filosofo Gheorghios K. Sakellarios il Kozanita – O iatrofilosofos Gheorghios K. Sakellarios o Kozanitis", *Elimiaka*, 29 (1992), pp. 106-140.

6 Si tratta delle sue traduzioni nel libro *L'amor paterno o sia la serva riconoscente e La vedova scaltra Commedie del signor Carlo Goldoni tradotte dall'Italiano da Mitiò Sakellariu*, Vienna, stamperia Ioannis Sneirer, 1818 – I patriki agapi i i evgnomon duli ke I Panurgos chira Komodie tu Kiriu Karolu Goldoni ek tu italiku metafrasthise para Mitius Sakellariu, en Vieni tis Austrias, tipografion Ioannu tu Sneirer, 1818.

7 Mitiò lo dichiara nelle sue lettere introduttive e soprattutto nella prefazione delle traduzioni rivolta "Alle benevoli lettrici", pp. η', θ' e ια', nell'ultima anzi sottolinea: "non hanno ragione quelli che accusano in modo assoluto le poesie e le rappresentazioni teatrali come distruttrici di principi morali".

1 V. A. Tambaki, *La drammaturgia neoellenica e le sue influenze occidentali (18° – 19° sec.). Un approccio comparato – I neoelliniki dramaturghia ke i ditikes tiw epidrasis (18° – 19° eon.). Mia sigkritiki prosseghissi, fratelli Tolidis, Atene 1993, pp. 26-38 e*

105. ancora B. Pouchner, "Teorie drammaturgiche e sceniche nel periodo ellenico prerivoluzionario (1815-1818) – Dramaturghikes ke theatrologikes theories stin proepanastatiki Ellada (1815-1818)" in *Idoli e immagini. Cinque studi scenici – Idola ke omiomata. Pente theatrologika meletimata*, Nefeli, Atene 2000, pp. 69-105.

2 «Megdanis Charissios» in *Vocabolario di Letteratura Neoellenica-Lexico Neoellinikis Logotechnias*, Patakis, Atene 2007, pp. 1376-1377.

3 «Sakellarios Gheorghios» in *Vocabolario di Letteratura Neoellenica-Lexico Neoellinikis Logotechnias*, Patakis, Atene 2007, pp. 1964-1965.

traduzioni "Alle benevoli lettrici" di Mitiò, con data cronologica il 12 Dicembre 1810⁸, "da Kozani" e firmato "La servile Mitiò Sakellariu" (Sakellariou, 1818: ζ'-ιβ'), e alla fine una lettera di saluti dei fratelli editori Kapetanaki diretta alla scrittrice "Gentilissima signora Mitiò" (Sakellariou, 1818: ργ'-ιδ'). È interessante notare come le opere della "famiglia" vengano pubblicate circa nella stessa fase cronologica a Vienna, nella stessa stamperia di Ioánnou Sneírer, con la cura editoriale dei fratelli Kapetanaki: le *Poesie-Piimatia* di Giorgio Sakellariou (1817), le traduzioni italiane di Mitiò (1818) e la *Poetica Kalliopi rimpatriata* del padre e suocero Charissios Megdanis (1818).

Senza questo ambiente "amichevole" e familiare con i contatti della tipografia a Vienna e con finanziatore, Mitiò non avrebbe deciso di stampare le sue opere. Ciò è evidente dalla sua prima lettera al padre. Qui veniamo informati che da tempo gli ha spedito una lettera con la notizia che sta imparando l'italiano e che lui l'avrebbe consigliata di provare, per un migliore apprendimento della lingua, con una traduzione. La stessa esortazione espresse suo marito, traduttore esperto di lavori teatrali. La scelta del tipo letterario è giustificata dal grado di facilità del brano: "però dal momento che le mie forze non sono ancora buone per traduzioni più importanti ed alte, si è deciso (ovviamente dal padre e dal marito) di incominciare per ora con commedie come più semplici ed in rapporto al mio progresso nella lingua italiana..." (Sakellariou, 1818: γ').

Le opere, però, le scelse Mitiò: "...la presente commedia del Signor Goldoni, che ho scelto tra le altre come più morale, anche se minore di quelle avventurose e eleganti" (Sakellariou, 1818: δ'). Continua commentando che gli amici hanno giudicato positivamente il suo lavoro e l'hanno spinto a pubblicarla; la stessa opinione ha avuto suo marito, "che lui ha tradotto quei versi della fine del secondo atto" (Sakellariou, 1818: δ'), cosa che riguarda con certezza la prima commedia.

Scelta importante, però, di Mitiò è chiedere anche l'opinione di suo padre.

La pubblicazione della lettera desta alcune domande riguardo alla finalità che aveva. Mitiò non ha pubblicato altre sue lettere; la corrispondenza con il padre, che riferisce chiaramente, dura un po' di tempo, quanto cioè durano gli spostamenti di suo marito o la permanenza alla corte di Alì Pascià (1807-1813). Comunque, la pubblicazione, seguendo le regole delle lettere, non è casuale e sembra che abbia un duplice scopo:

1) il riferimento dei motivi della traduttrice, che si autopresenta come figlia docile e moglie fedele, che ascolta i comandi degli uomini "più saggi" ed esperti in letteratura, senza la superiorità e la superbia del letterato, predispone benevolmente il lettore sulla sua moralità e modestia, giustifica il "coraggio" della scrittura femminile e degrada la sua opera come esercizio di apprendimento della lingua straniera, dando così

⁸ La data cronologica giusta è 12 Dicembre 1816.

per scontato un atteggiamento indulgente riguardo la traduzione delle commedie "immorali", e

2) funziona come introduzione alla lettera di risposta di suo padre, che fu scritta appena 20 giorni dopo e in parte giustifica l'azione della figlia, esenta l'operato dal biasimo di "immoralità", esorta pertanto sua figlia, in futuro e quando lo permette il livello avanzato della conoscenza della lingua italiana, ad occuparsi di cose più serie.

La sequenza delle due lettere, la loro pubblicazione contemporanea al posto dell'introduzione nelle due traduzioni, danno l'impressione di una strategia studiata da parte di Mitiò, di limitare le reazioni sociali sulla sua doppia impresa: tradurre come donna sposata con doveri coniugali e figlia di un sacerdote le "piccanti" commedie del commediografo veneziano dell'Illuminismo. Si enfatizza in particolare che la lettera che indirizza alle lettrici è un messaggio "femminista", in un piano sociale ed etologico.

La funzione della prima lettera è di mettere in evidenza la posizione benevola di suo padre, che, come prete, ha maggiore forza per assolvere da possibili trasgressioni "immorali" e imprudenze e superficialità femminili.

Nella sua lettera il padre Megdanis sottolinea: "Non ti rimprovero che hai tradotto commedia, anzi morale, perché non sono tra i superstiziosi, che criticano in modo assoluto le commedie come corruzione di moralità"⁹. E qui è evidente che indica la prima commedia *L'amore paterno o sia la serva riconoscente* con tema di insegnamento morale e meno "erotico"; precisamente per questo scopo Mitiò pubblicò le due lettere.

Le sue prefazioni continuano ora con la benedizione e il consenso paterno e procedono nella parte più importante: la lettera "Alle benevoli lettrici" è importante perché si rivolge, per la prima volta, solo alle donne, contiene cioè in un certo senso un messaggio "femminista". All'inizio presenta le ragioni della traduzione, con la stessa tattica dello scrittore casuale e modesto, mentre tutta l'argomentazione mira nel limitare il significato della sua "colpa" a pubblicare, benché donna, commedie.

Dopo la descrizione delle sue esitazioni, seguono due argomenti gradualmente: la lettura dei drammi non è il solo modo di passare bene il tuo tempo, ma completa e surroga la stessa rappresentazione teatrale, che è "la più gradevole ricreazione" (Sakellariou, 1818: η') dei popoli europei. Da dove la considerazione della rappresentazione teatrale come "la più gradevole ricreazione"? Dalle letture illuministiche dell'estero e le loro influenze sui colti greci. Seguono argomentazioni che riguardano i suggerimenti di suo padre che la lettura di opere teatrali è solo il primo gradino per studi più importanti, come anche la rassegna graduale dei suoi scrupoli e obiezioni, che alla fine non impedirono la pubblicazione delle traduzioni, le argomentazioni successive a favore

⁹ Con «superstiziosi» indica i cicli conservatori che non vedevano con buon occhio queste attività e non capivano ancora la "teoria delle risate" dell'Illuminismo come mezzo di disciplina morale.

del dramma e del teatro, che avrebbero dovuto disarmare la posizione dei critici nei confronti delle donne scrittrici, che traducono commedie, culminano nel successivo e breve paragrafo, che si rivolge direttamente ai suoi possibili e previsti biasimatori:

"Anche se questo è lo scopo delle poesie e rappresentazioni teatrali, con questo non dubito che molti abbiano cattiva opinione verso di queste come corruzione di valori morali, vogliono biasimarmi per la pubblicazione di commedie e per questo mi difendo prima da questi accusatori" (Sakellariou, 1818: η').

La frase riguarda chiaramente quella di suo padre, nella quale si riferisce ai "superstiziosi", ai quali si rivolge ora Mitiò. Con un artificio ("non è delle mie forze") evita l'obbligo di esprimere in modo particolareggiato le ragioni sul perché i popoli antichi e odierni dell'Europa coltivano il teatro. Si limiterà alla presentazione di "morale" delle due commedie e descriverà l'analisi delle due commedie, che sono "esempi di buoni valori". Nella prima, una schiava resiste al suo amante, il quale vuole sfrattare la famiglia del suo padrone e benefattore che è morto. La famiglia del padrone è diventata povera e viene ospitata dalla cameriera a casa sua. Alla fine, la cameriera con la sua intelligenza riesce a conciliare le cose (Sakellariou, 1818: θ' - ι').

Nella seconda commedia, una bella vedova resiste a quattro giovani corteggiatori, senza dichiarare il suo amore, mettendoli così tutti alla prova per capire chi è veramente degno della sua fiducia (Sakellariou, 1818: ι' - ια')¹⁰. Si tratta di lezioni di comportamento corretto e morale in situazioni difficili di vita; esempi da imitare e sui quali meditare.

La conclusione di questi due esempi è, nella forma di prova incrollabile, la seguente:

Ciò dimostra che non hanno ragione coloro che accusano in modo assoluto le poesie e le rappresentazioni teatrali come corruzione di moralità¹¹; tutte le poesie, tutte le storie, tutti gli ammaestramenti di moralità hanno lo scopo di guidarci al bene, non possiamo però conoscerlo ed onorarlo, senza compararlo al male; pertanto la virtù costituisce l'opposto della cattiveria per risplendere chiaramente e diventare forse emulatore; ma se qualcuno accecato dalle passioni non vede la vera luce e precipita nelle tenebre, allora la causa della sua caduta non queste rappresentazioni e letture, bensì i cattivi principi della sua educazione ed istruzione, che annebbiavano gli occhi della sua mente e non lo lasciano riconoscere il bene dal male, perché si possa dedicare al primo e ripudiare il secondo. (Sakellariou, 1818: ια')

La teoria drammaturgica dell'esistenza indispensabile dei contrasti, per creare lo scontro necessario, viene riportata ad un livello sociale ed ideologico: la tonificazione della virtù porta alla necessità della promozione del male, della posizione errata, del

¹⁰ Come sembra dal contenuto, la seconda commedia è particolarmente significativa per le donne; consigli di una sposata a ragazze nubili.

¹¹ Questa espressione riporta con precisione le parole del suo padre (vedi sopra).

comportamento sviato: se tale necessaria segnalazione di questi esempi da evitare dovesse guidare, per ribaltamento delle regole dell'insegnamento, ad uno scivolamento etico e diventasse esempio da imitare, allora questo stravolgimento è da considerarsi dovuto ad errori pedagogici dell'educazione ed istruzione, e non alla funzione sbagliata o erosiva di questi artisticamente narrati paradigmi.

Sotto la pressione sociale di giustificare la sua posizione, Mitiò, che non copia e traduce posizioni teoriche precise, si rivolge esclusivamente ai rappresentanti condolenti del sesso "debole", giunge ad una catena persuasiva di argomentazioni, per giustificare la sua impresa ardita, che comincia dal semplice esercizio della lingua ed arriva con gradualità impressionante, al bisogno dell'esistenza del male, in un concetto quasi metaforico, inserito esattamente in una dimensione morale-educativa; d'altronde le commedie mature di Goldoni si concentrano su esempi positivi, che possono funzionare direttamente come prototipi da prendere. Ciò trasporta il centro dell'argomentazione dalla riflessione sulla risata "sconsiderata" alla contrapposizione del giusto con lo sbagliato, dove l'utilità morale-didattica è più facile e più logica da accertare.

Il prologo finisce forse convenzionalmente, con l'invito ai lettori di non vedere gli errori, di criticare con indulgenza e di accettare positivamente il suo lavoro. Promette che in futuro presenterà altre traduzioni, ancora più perfette (Sakellariou, 1818: ια' - ιβ').

Alla fine delle sue prefazioni segue la lettera dei fratelli Kapetanaki, che si occuparono dell'edizione a Vienna, diretta alla traduttrice, lettera che saluta l'avvento filologico e invita ad imitarlo (Sakellariou, 1818: ιγ' - ιδ').

Con la scelta e la traduzione della seconda commedia, che presenta un tema "femminile" più chiaro, cioè la scelta del marito e delle trappole che nasconde per le giovani ragazze, mentre la vedova "esperta" organizza la sua scelta su basi giuste e razionali e non ascoltando solo la voce del cuore, Mitiò ha anche l'ispirazione di rivolgersi solo alle donne lettrici e di esprimere nel prologo uno stretto elenco di argomentazioni che consolida la lettura di questi lavori anche da parte delle donne. La posizione emancipata che mette in evidenza il prologo "Alle lettrici" deriva chiaramente dal suo secondo lavoro, mentre le due lettere dell'inizio mostrano ancora una figlia e moglie timida ed ubbidiente, che si vergogna per la sua maldestra iniziativa e di far conoscere il suo nome al pubblico. Tra il 1812 e il 1816 Mitiò Sakellariu, lavorando sulle commedie di Goldoni realizza chiaramente passi di maturità e conoscenza della particolarità femminile, mentre acquista una maggiore fiducia in sé stessa e rinforza le sue inquietudini letterarie. Però, dalle altre traduzioni che promette in generale, nessuna ha visto la luce della pubblicazione e generalmente non si sente più niente di lei. A questo contribuì forse il fatto che mancò la fonte di finanziamento dei compatrioti

a Vienna e quindi la possibilità di stampare¹² e il fatto che in genere le cose nella Grecia del nord divennero più difficili a causa dello scoppio della Rivoluzione, mentre la morte di suo padre avvenne nel 1823.

Giorgio Sakellarios vive fino al 1838; Mitiò sparisce dalle fonti letterarie dopo l'illuminante prologo teatrale, il primo con la firma di una donna rivolta alle donne, già dall'inizio del 19° secolo. La figlia "malaticcia" di Charissios Megdanis vive fino al 1863 ed era madre di tre figli. Secondo le tradizioni interfamiliari continuò la pratica di dottore anche a vantaggio della popolazione ottomana. Accompagnando prima del 1838 suo marito esaminò quella le donne e fece la diagnosi, mentre lui curò, secondo la descrizione di Mitiò, la terapia¹³.

Mitiò traduce la prima commedia a Ioannina prima del 1812, la seconda a Kozani prima o verso il 1816. Mentre i moventi della traduzione della prima commedia sono semplici (come scaturisce da una breve analisi del contenuto, si tratta della gratitudine della figlia verso il padre per la sua istruzione, anche se non vivono in un ambiente ricco, e l'ammirazione del padre verso di lei, ed anche infine per il fatto come con la sua cultura "guadagna" un marito meritevole e degno), i moventi della seconda sono più complessi: collega l'avvertimento delle giovani ragazze a far attenzione alla scelta dello sposo (la vedova, che aveva un uomo vecchio, organizza il suo nuovo matrimonio con un uomo giovane in un modo logico, mette gli aspiranti ad una prova che mostra le loro reali motivazioni e distingue lo stile finto dell'amante dal vero carattere) con un altro avvertimento – le donne giovani non devono sposarsi con uomini anziani. Questo motivo, abbastanza forte nell'opera, deve certamente essere legato al matrimonio della stessa con Sakellarios, 24 anni più vecchio di lei, e questo sarà anche la ragione per cui ritraduce un lavoro che era già stato tradotto e che doveva trovarsi nella biblioteca del marito (edizione Vienna 1791). Pertanto nel secondo caso non c'è più semplicemente un esercizio linguistico nella lingua italiana (con la lode indiretta al padre) ma l'intenzione educativa e ammonitrice e l'allusione tematica che agiscono in maniera più forte ed allora viene steso il prologo "Alle benevoli lettrici". Mentre la prima commedia può essere interpretata come gesto di riconoscenza verso il padre, la seconda sembra che eserciti critica a suo marito avanti negli anni. Nel 1816 Mitiò ha 27 anni mentre suo marito si avvicina a 51!

La traduzione nella prima commedia è abbastanza accurata, il discorso teatrale scorre naturalmente e provocano interesse i moltissimi punti e virgole, i quali creano frasi piene o parti di frase con linguaggio tagliente che trasmettono abbastanza teatralità e vitalità. Speciale rilevanza ha la chiusura della commedia, nell'ultima scena, quando

¹² Nessuno della famiglia stampa più niente dopo il 1819.

¹³ id. Paschalidis, B. "Il dottore e filosofo Gheorghios K. Sakellarios il Kozanita–O iatrofilosofos Gheorghios K. Sakellarios o Kozanitis", *Elimiaka*, 29 (1992), pp. 106-140.

Pantaleone recita l'epilogo: "amo le mie figlie; non c'è al mondo amore più grande, amore più forte dall'amore paterno" (Sakellariou, 1818: 80) complimento di Mitiò al prete Megdanis.

La seconda commedia è più estesa e più sintetica, perché sul tema delle gentilezze erotiche rientra anche il motivo della differenza dei popoli europei: Italiani, Francesi, Spagnoli e Inglesi. Tutti gli episodi si ripetono quattro volte. Goldoni offre con i quattro ammiratori della bella vedova una completa carta di parodie degli stereotipi nazionali europei, come si erano formati nel 18° secolo, con un primo assaggio dell'internazionalità e dell'aumentato interesse per gli altri popoli.

Mitiò fa palese la conoscenza femminile, l'emancipazione e la solidarietà del sesso "debole" in modo mascherato, nascosto dietro due traduzioni di commedie, così che con chiari accenni nel prologo e i suoi stessi lavori – contrasta soprattutto il matrimonio incompatibile per ragioni d'età, alludendo in modo indiretto il suo problema (per la seconda commedia non ha informato il padre).

Il padre Charissios Megdanis, il marito Giorgios Sakellarios, gli editori fratelli Kapetanaki, tutti elogeranno le colte occupazioni di Mitiò. Il loro discorso indubbiamente elogiativo non tralascerà, però, di sottolineare: senza la loro approvazione e il loro appoggio questa edizione di Mitiò non sarebbe stata sicuramente possibile.

Nei limiti di questa linea tra il privato e il pubblico si trova Mitiò e si troveranno in imbarazzo anche altre greche colte come distintamente appare nei prologhi dei suoi lavori prototipi e tradotti. Però, il loro passo verso il pubblico, anche se sembra incerto, si è già compiuto con pioniera Mitiò Sakellariu. Per questo forse abbondano spesso nei loro prologhi, le dichiarazioni su altri progetti iniziali, lontano da ogni pubblicazione. Il prologo dei loro lavori funziona così come "parafulmine" utile a respingere non solo la critica per gli svantaggi dell'opera, ma soprattutto la critica per la sua stessa esistenza, cioè la stessa prassi della pubblicazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV., *Grande Enciclopedia Greca-Megali Elliniki Enciklopedia*, vol. 21°, Atene, Pirsos, 1933, p. 445.
- AA.VV., *Vocabolario di Letteratura Neoellenica – Lexico Neoellinikis Logotechnias*, Atene, Patakis, 2007, pp. 1376-1377, 1964-1965.
- Antonucci, G., *Storia del Teatro Italiano*, Roma, Newton, 1995, p. 50.
- Balbis, V., Cicchetti, B., Dellepiane, R., *Storia e testi della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, vol. 2°, Milano, Signorelli, 1991, p. 1011.
- D'Amico, S., *Storia del Teatro Drammatico*, vol. 1°, Roma, Bulzoni, 1982, p. 289.
- Dotti, U., *Storia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, p. 297.

- Goldoni, C., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Vol. VIII, Milano, Mondadori, 1948.
- Karanassios, C., "Testimonianze relative alla cronologia degli accaduti della vita del dottore e filosofo Gheorghios Sakellarios", *Eranistis*, 22 (1999), p. 134.
- Petronio, G., (a cura di), *Il punto su Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- Pouchner, B., *Idoli e immagini. Cinque studi scenici—Idola ke omiomata. Pente teatrologika meletimata*, Atene, Nefeli, 2000, pp. 69-105.
- , *Fenomeni e significati—Fenomena e Nooumena*, Atene, Ellinika Grammata, 1999, pp. 250-260.
- , *Ricerche drammaturgiche – Dramaturghikes anasitissis*, Atene, Kastaniotis, 1995, pp. 218-241.
- , "Il dottore e filosofo Gheorghios K. Sakellarios il Kozanita- O iatrofilosofos Gheorghios K. Sakellarios o Kozanitis", *Elimiaka*, 29 (1992), pp. 106-140.
- Sakellariu, Mitiò, *L'amor paterno o sia la serva riconoscente e La vedova scaltra Commedie del signor Carlo Goldoni tradotte dall'Italiano da Mitiò Sakellariu, Vienna 1818, stamperia Ioannis Sneirer – I patriki agapi ì i evgnomon duli ke I Panurgos chira Komodie tu Kiriù Karolu Goldoni ek tu italiku metafrasthise para Mitius Sakellariu*, en Vieni tis Austrias, kata to tipografion Ioannu tu Sneirer, 1818, pp. γ'-ιδ', 80.
- Tambaki, A., *La drammaturgia neoellenica e le sue influenze occidentali (18° – 19° sec.). Un approccio comparato—I neoelliniki dramaturghia ke i ditikes tis epidrasis (18° – 19° eon.). Mia sigkritiki prosseghissi*, Atene, Fratelli Tolidis, 1993, pp. 26-38.
- Tsolkas, I. D., *Storia della letteratura italiana-Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Atene, Pedio, 2012, p. 148.
- Xiradaki, K., "Il contratto della dote dell'erudita nota del secolo passato Mitiò Sakellariu—To prikosimfono tis gnostis loghias tu perasmenu eona Mitiò Sakellariu", *Elimiaka*, 27 (1991), pp. 107-118.