

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 Prosenec, 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.

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.

Este número se titula "Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura"

This issue is titled "Absences. Writers on the margins of culture"

ÍNDICE	
<i>Estudio estilístico y analítico de la producción literaria de Zuleija Abu Risha</i> Abdullah Muhammad Amad Al-Amar	7
<i>'No-body': envejecimiento prematuro y ausencia coporal femenina en "Persuasion"</i> Francisco José Cortés Vieco	14
<i>Presencias literarias, ausencias históricas: rescatando figuras femeninas del pasado de la mano de escritoras italianas</i> María Reyes Ferrer	28
<i>La transgresión en Rosalía de Castro. Apuntes sobre el sujeto femenino y la comunidad</i> Margarita García Candeira	37
<i>Feminismo y género en "La hembra de la lengua": ponencias sobre discurso y género de Zuleikha Abu Risha</i> BLasori Haidar, Hissein Al Duweiri	49
<i>Imaginando el Caribe desde Cádiz: la escritura y pintura de Micheline Dusseck</i> Beate Kerpen	63
<i>Las grandes heroínas del cine. Las primeras escritoras y directoras en un mundo de hombres</i> Antonio Javier Marqués Salgado	74
<i>Género, humor e ironía: la sonrisa de la escritora</i> Consuelo Patricia	85
<i>Ana María Caro Mallén de Torres, una dramaturga del siglo de oro ausente en las historias de la literatura</i> Juana Escabias	100

<i>Rebeldía y esperanza, el fruto de una visionaria: Bertha von Suttner</i> Leonor Sáez Méndez	113
<i>Poesía religiosa de Carolina Coronado</i> María Jesús Soler Arteaga	127
<i>Una ausencia: la triste historia de Isolina Canuti</i> Paulino Matas Gil	146
<i>Huellas de una autobiografía en las novelas de Mercè Rodoreda</i> Laura Veglia	154
<i>Cuentos críticos: domesticity and violence in the short stories of Care Santos</i> Patrissa Tadrissi	162
<i>"Le difettose": come nasce un classico</i> Luca De Feo	176
<i>Attualità femminile prevista in "Nostra dea", Di Massimo Bontempelli</i> Loreta De Stasio	182
<i>L'assenza "presente" di George Eliot: fra centro inglese e margine mediterraneo</i> Luigi Cazzato	195
<i>"Misteri del chiostro napoletano". Un coraggioso percorso di vita nel meridione d'Italia</i> Damiano Piras	203

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RIICL.2013.i13>

<i>L'Poi, dopo l'esodo, c'è il tempo dell'esilio: Più che i corpi riguarda le anime". L'esilio come perenne esclusione nella scrittura dai margini Di Anna Maria Mori</i> Vanna Zaccaro	210
--	------------

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RIICL.2013.i13>

ESTUDIO ESTILÍSTICO Y ANALÍTICO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ZULEIJA ABU RISHA

STYLISTIC AND ANALYTIC STUDY ON THE LITERARY PRODUCTION OF ZULEIJA ABU RISHA

Abdullah Muhammad Ahmad Al-Amar
Universidad de Jordania

RESUMEN:

Este trabajo es un intento de enfocar la luz sobre la voz de la mujer jordana presentada por Zuleija Abu Risha, considerada una de las escritoras jordanas mejor conocidas en el mundo árabe y uno de los ejemplos más valiosos del inquieto feminismo árabe. Por otro lado, este trabajo pretende poner de relieve algunas de sus aportaciones a la literatura femenina jordana mostrando su estilo poético único, renovado y rebelde cuando trata de la pasión amorosa y la relación entre el hombre y la mujer.

PALABRAS CLAVES:

La literatura femenina jordana, Zuleija Abu Risha, la rebeldía.

ABSTRACT:

This paper is an attempt to focus on the Jordanian woman's voice by Zuleija Abu Risha, who is considered one of the prominent Jordanian writers in the Arab world as well as a distinguished example of Arab feminists. Furthermore, this paper aims to draw attention to some of Abu Risha's contributions in Jordanian women's literature showing her unique poetic style, renovation and rebellious mood when she tackles issues that are deeply related to passion of love and the relationship between man and woman.

KEY WORD:

Jordanian Women's literature, Abu Risha Zuleija, rebellious style.



LA LITERATURA FEMENINA JORDANA COMO GÉNERO LITERARIO

La literatura jordana, hasta finales de siglo pasado, fue una ocupación netamente masculina. Es muy difícil descubrir nombres femeninos jordanos dignos de mención hasta finales de los años setenta. Por consiguiente, casi no tenemos conocimiento de la difusión de este tipo de literatura en este país. Egipto fue la excepción entre muchos países árabes, que según Guadalupe Saiz-Muñoz (263:2006) las egipcias fueron las pioneras en la renaciente literatura femenina árabe teniendo un número superior al resto de los otros países árabes. En el artículo titulado "Escritoras egipcias del siglo XX"¹ se cita más de cuarenta y ocho nombres de literatas, muchas de ellas son feministas.

Si echamos un vistazo al desarrollo de Jordania, se ve claramente que el papel de la mujer es una de las bases fundamentales del crecimiento y la consolidación de la modernización de Jordania en todos los sentidos. Su integración y protagonismo tanto en el sector privado como en el público es uno de los grandes retos que la economía y la sociedad jordana empiezan a afrontar. Un ejemplo claro de este papel es el hecho de que la mujer jordana tiene acceso a todos los niveles de educación, puede votar y ser elegida para el Parlamento, puede entrar en muchas profesiones que antes eran del dominio exclusivo de los hombres—como diplomáticos, gerentes, abogados, jueces, taxistas o periodistas—.

La literatura escrita por mujeres jordanas que denuncia las desigualdades e ilustra la lucha de la mujer por ver reconocidos, primero su dignidad y después sus derechos es un hecho relativamente nuevo y llamativo. Partiendo de la consecuencia de un fenómeno social mediante el cual las mujeres en las últimas décadas, asumen una serie de tareas o cumplen roles que hasta entonces habían estado reservados a los hombres.

Indiscutiblemente la literatura jordana, y del resto del mundo árabe, de contenido femenino no goza del mismo prestigio que la literatura masculina. Esto es el fruto de una sociedad patriarcal y sexista cuya tradición social, política, religiosa y cultural engrandece lo masculino y empequeñece lo femenino.

Sin embargo, en las últimas dos décadas la situación de la literatura femenina jordana está atravesando por un momento crucial. Para sostener esta idea nos basta echar una mirada al libro titulado "El libro de las literatas y escritoras jordanas"² publicado en

¹ Este artículo es para la profesora Caridad Ruiz de Almodóvar. Para más información sobre el feminismo egipcio es aconsejable leer: Historia del movimiento feminista egipcio para Caridad Ruiz de Almodóvar y Sel, Universidad de Granada (1989) y El movimiento feminista. Estudio histórico-sociólogo egipcio para Durriyya Chafiq y la Unión Bint al-Nil, presentación y valoración, Universidad de Granada (1986).

² El escritor de este libro es Muhamad Mashaij. Este texto es considerado único en su especialidad y contiene unas doscientas setenta escritoras jordanas con sus biografías y más de trescientas treinta escritoras sin darnos datos biográficos.

2012 que contiene todas las escritoras jordanas clasificadas según los géneros literarios. Vamos a dar tres ejemplos a cada género literario:

La poesía: Amina al-Idwan, Thuraya Mulehs y Zuleija Abu Risha.

El cuento: Hind Abu al-Sha'r, Djamilah Amayrah e Insaf Gal'adji.

La novela: Samiha Juris, Laila al-Atrash y Fairuz al-Tamimi.

La literatura infantil. Amal Mansour, Zuleija Abu Risha y Sabah al-Madani.

El teatro: Sana al-Shalan, Intisar Abass y Bushra Hidar.

La autobiografía: Naziha al-Issa, Nadjmia Hikmat y Aidah al-Nadjar.

La crítica literaria: Alia Saleh, Razan Ibrahim y Rifqa Dudeen.

La literatura femenina: Amna AL-Zubbi, Tagrid Hikmat y Zuleija Abu Risha.

Esta última será el ejemplo que va a ocupar el resto de nuestro trabajo.

LA BIOGRAFÍA DE ZULEIJA ABU RISHA Y SU PRODUCCIÓN LITERARIA

La literata nació en la ciudad de Acre en Palestina en 1942. Después de la ocupación de su país y el nacimiento del estado hebreo en 1948, Zuleija se vio obligada a dejar su patria para vivir su infancia en Siria y más tarde se estableció en Jordania. Se licenció en Lengua y Literatura Árabe en la universidad de Jordania en 1966. En 1989 obtuvo una maestría en la misma universidad sobre textos infantiles en la literatura árabe moderna. Posteriormente fue doctorada en Lengua Árabe por la Universidad de Exeter en Gran Bretaña, donde investigó la imagen de la mujer en la literatura infantil árabe.

Es una poeta y activa feminista, célebre por su lucha en pro de los derechos de la mujer árabe en general y jordana en particular. También ejerció el periodismo y la crítica literaria. Ha publicado varias colecciones de poemas, entre las que destacamos: Los zapatos lanzados (1998), Gitanos de agua (1999), Los mandamientos de las plumas y las recitaciones de una adivina (2000) y La pasión amorosa (2007).

Abu Risha es considerada como una de las principales especialistas en la literatura infantil en lengua árabe. Sus colecciones de cuentos dirigidas a los niños han tenido mucha fama por el público infantil árabe, a modo de ejemplos podemos citar: Los dos diamantes (1985), Ahmad ¡Lo siento mamá! (1992) y ¿Para quién esta voz suave? (1993).

Los temas principales que aborda su literatura, y especialmente su producción poética, son entre otros: el mundo interior de la mujer, su aspirante búsqueda de independencia e identidad, su añoranza a un mundo imaginario, su conflicto consigo misma y con la sociedad, su conflictiva convivencia con los hombres, su soledad, su pasión amorosa y su pérdida de las ilusiones.

Su libro *Untha al-Luga* “La lengua femenina: lecturas sobre el sexo y el discurso”³ ha marcado un antes y un después en el movimiento femenino jordano, considerado uno de los pocos libros que describen y denuncian las continuas injusticias sufridas por las mujeres por parte de la lengua, la educación, la prensa y la sociedad.

En este libro Zuleija plantea la literatura femenina como un problema, más bien, de cultura silenciada y no en términos de sexo-género. Por primera vez, se trata de la crisis de los términos cuando se hace referencia a las mujeres dándonos imágenes negativas de estas. A lo largo de su libro la autora muestra la falsa supremacía del hombre en el nivel lingüístico, escandalizando la sociedad que discrimina por razón de sexo.

Desde su punto de vista la literatura femenina escrita por mujeres no siempre tiene una autora detrás. Ella nos da el ejemplo de la escritora argelina Ahlam Mostaganmi en su novela “Memoria del cuerpo”, donde la voz de la novelista, según Abu Risha, es una voz masculina por excelencia. Citamos lo que dice textualmente (2009:133-134):

La tendencia y el estilo de la escritora Ahlam Mostaganmi en su novela “Memoria del cuerpo” son muy masculinos hasta llegar al punto de suprimir su identidad como mujer. Se ve claramente su odio ciego a todo relacionado con lo femenino y su deseo de convertirlo en masculino. Su lenguaje adora al hombre y niega a la mujer (...) para ella, la virilidad, que es equivalente a la nobleza y al coraje, es resumida en los órganos genitales del hombre “*Bilal Hussin fue el último hombre en el tiempo de los castrados*” pues, el hombre, que es para ella el noble y el valeroso, es quien tiene los órganos genitales y la capacidad de utilizarlos, mientras la palabra *castrado*, que es para ella el humilde y el cobarde, es quien no es capaz sexualmente y tiene problema con sus órganos genitales. Por tanto, el cuerpo masculino en general y sus órganos genitales en particular es la fuente de todos los valores positivos como la nobleza, el coraje, la fuerza (...), al contrario del cuerpo femenino considerado “castrado” es la fuente de todos los valores indignos y humildes como la cobardía, la debilidad, infidelidad

La rebeldía femenina y la pasión amorosa en la poesía de Abu Risha: A pesar de que la poesía de Zuleija Abu Risha no está aislada de la vida cotidiana y no está separada de la realidad circundante de su sociedad, se puede observar un estilo único y rebelde que no es fácil encontrarlo en la poesía femenina jordana. Eso es debido a su forma de entender el hombre y el amor.

Desde la dedicatoria de su colección poética titulada por *Pasión amorosa* (2007:3) se percibe su nueva forma de definir el hombre rector, donde dice: “...dedico este poema al hombre, rector, que vive en mi alma...que es el misterioso, el desconcentrado, el confuso, el indeciso, el miedoso, el enamorado, el amable, el soñoliento...”

3 Este libro es una colección de investigaciones y artículos de sus conferencias. Una gran parte de este libro fue dedicada a discutir el lenguaje masculino en la novela “Memoria del cuerpo” de Ahlam Mostaganmi.

Pues, este hombre tiene sus virtudes y sus defectos, no es el símbolo de perfección como fue presentado en la poesía árabe tradicional. Bajo su punto de vista, el hombre no es superior en la vida ni en el amor. Ya estamos ante un cambio de rol, la feminidad ya no se puede ser limitada a la sensibilidad, la pasividad y la maternidad, tampoco se puede hacer de la masculinidad un sinónimo de responsabilidad, actividad y virilidad.

Para ella, la mujer ha dejado de ser la entidad destinada principalmente para dar amor y para complacer los deseos del hombre. Podemos leer su nueva postura de entender el amor entre el hombre y la mujer cuando ordena al hombre diciendo⁴:

No vayas muy alto
A ellas no les gustan las exageraciones
No vistas con elegancia
Ellas te quieren desnudo de todo
Cuando estés en presencia de ellas
Confiesa todos tus pecados
Para que te perdonen
A ellas les gustan los pecadores....

La poeta ofrece una nueva imagen de la mujer que lucha por la libertad en un sinfín de frentes. Esta imagen se encarna en su liberación en el amor y su rebeldía feminista dirigiéndose directamente al sujeto masculino y cuestionando sus tácticas⁵:

Yo nunca te amé ni por un momento
Pues, ve donde te da la gana
Vete acompañado con la música de fondo
Yo como cualquier potra voy a levantar la voz cantando
Para hacer los pájaros, que están en la palma de la mano, felices...

La escritora es tan rebelde en la vida como en el amor. Ya no es pasiva ni tímida dejando a las espaldas su antiguo papel como musa elogiada por el poeta el activo. Dice en su poema “a semejanza de un profeta” (2005:32):

Cuando abrió su boca hermosa
Le he besado con toda la fuerza que tenía
Para no dejar que el aire de su pulmón escapara en el vacío de la gente

Y en otro poema, llamado “Mujer a la sombra” (2005:17), se muestra más agresiva hasta el punto de matar por amor:

Ahí te puedo destruir bajo el árbol
Te puedo cazar un cachorro sonriente
Ahí te puedo enterrar mientras estés de pie bajo el rocío
Te puedo desgarrar tu camisa por delante
Aquí, Zuleija Abu Risha hace referencia a la historia del profeta José narrada en el Noble

4 Este fragmento es cogido de su poema “Los perfectos son para las perfectas” de su colección poética: *fi thana aldjamil*, es decir: El elogio de lo bello, publicado en Amman 2007.

5 El título de este poema es “La decepción en un papel” de su colección poética: *Djawa*, es decir: La pasión amorosa, publicada en Amman 2007.

Corán⁶ cuando la hermosa esposa de su señor cerró las puertas e intentó seducirle. La prueba de su inocencia es el hecho de que su camisa estaba desgarrada por la espalda, lo que significaba que él había tratado de escapar y que ella había corrido tras él, rompiendo la camisa por su espalda.

Pero la poeta no es para nada inocente no poco menos, ella está consciente de lo que hace, es quien desgarró la camisa del hombre por delante como símbolo de su rebeldía y su pasión amorosa.

Al leer algunos de sus poemas descubrimos que el hombre es quien recibe el elogio y quien lo genera, rompiendo así con la herencia poética árabe que hizo de la mujer el foco de toda la belleza pasiva. Esta revelación ha llegado al punto de quitar la sábana que cubre el cuerpo masculino descubriendo sus secretos. Esta rebeldía poética no fue una de las características siempre logradas en la poesía femenina. Dice, por ejemplo, en la descripción de los hombres:

Las hierbas malas miran a hurtadillas
A los espejos de los hombres fuertes y machos
Donde hacen los ejercicios de la mañana
Vistiendo sus camisas transparentes de dormir⁷

Una de las poetas que podrían influir a Zuleija Abu Risha es la escritora norteamericana Leonore Kandel (1932-2009). Considerada unas de pocas mujeres que exhiben el cuerpo del hombre de manera abierta describiendo el acto sexual de manera directa. Sus dos colecciones de poesía son *The Love Book*, 1966 y *World Alchemy*, 1967 siguen siendo los mejores ejemplos a esta nueva tendencia poética femenina⁸:

Eres bello / eres bello
eres cien veces bello
con amorosas manos te palpo
con uñas color de rosa
y dedos largos
te acaricio
te adoro
con las yemas de mis dedos...
con las palmas de mis manos...

Sin embargo, no ha podido alcanzar al nivel desinhibido de la poeta norteamericana. Esto es debido a la sociedad árabe conservadora que rechaza esta rebeldía femenina.

En fin, se puede leer a través de la poesía de Zuleija Abu Risha una decepción por el hecho de no recibir la consideración merecida por todo lo que hecho. Dice en su poema "Definiciones" (2006:27):

6 Se hace referencia al capítulo del Corán titulado: José, versículo 26. Su traducción en español: "Si su camisa había sido desgarrada por delante, entonces, ella decía la verdad y él mentía, mientras que si había sido desgarrada por detrás, entonces, ella mentía, y él decía la verdad.

7 Abu Risha, Zuleija: Colecciones de poesía jordana, Ministerio de Cultura, 2006, p. 87.

8 Véase: Círculo de poesía: Revista electrónica de literatura, 27 de febrero del 2013, Categoría: Ensayos, reseñas y crítica, Portada 3.

Cada vez que publican un libro de las poetas
Y no encuentro mi nombre
Sé con certeza que no soy más que una ilusión
Que ha pasado por este mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abu Risha, Z. *Untha al-Luga, (La lengua femenina: lecturas sobre el sexo y el discurso)*, Damasco, Dar ninawa, 2009.
- , *Fi thana aldjamil, (El elogio de lo bello)*, Amman, Dar Azminah, 2007.
- , *Djawa, (La pasión amorosa)*, Amman, Amanah Amman, 2007.
- , *Colecciones de poesía jordana*, Ministerio de Cultura, 2006.
- Boullata, Issa J., *Modern Arab Poets*, Londres, Heinemann, 1982 (1976).
Círculo de poesía, Revista electrónica de literatura, 27 de febrero del 2013, Categoría: Ensayos, reseñas y crítica, Portada 3.
- De Almodóvar, C. R., *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Granada, XXXIV-XXXV, fasc. 1º, 1985-86, pp. 151-201.
- El Corán*, Introducción, traducción y notas de Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 2006
- Mashaij, M., *El libro de las literatas y escritoras jordanas*, Amman, 2012.
- Saiz Muñoz, G., *Visión panorámica de la literatura femenina en el siglo XX*, Universidad de Jaén, 2006, pp. 261-290.
- Martínez Montávez, P., *Introducción a la literatura árabe moderna*, Madrid, Cantabria, 1985.

'NO-BODY': ENVEJECIMIENTO PREMATURO Y AUSENCIA CORPORAL FEMENINA EN "PERSUASION" DE JANE AUSTEN

'NO-BODY': PREMATURE AGEING AND CORPORAL ABSENCE IN PERSUASION BY JANE AUSTEN

Francisco José Cortés Vieco
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN:

La presencia de incógnito de Jane Austen en el panorama literario del siglo XIX armoniza con la ausencia del "no-cuerpo" de Anne, su heroína en *Persuasion* que, con o sin freno narrativo, se repliega hacia sí misma y pierde sus demarcaciones identitarias con desembocadura textual en envejecimiento prematuro, el estigma de la "solterona" y su deshumanización en un entorno hostil que acelera su anulación física y psíquica.

PALABRAS CLAVES:

Cuerpo, identidad, ausencia, sufrimiento, envejecimiento, suicidio.

ABSTRACT:

Jane Austen's incognito presence in the literary circles of the 19th century harmonizes with the "no-body" absence of Anne, the heroine of her novel *Persuasion*, who withdraws and loses her identity parameters, leading textually, with or without authorial narrative breaks, towards premature ageing, the social stigma of the "spinster", and her dehumanization in a hostile milieu that speeds up her physical and psychic suppression.

KEY WORD:

Body, identity, absence, pain, ageing, self-destruction.

LA INUSITADA PRESENCIA LITERARIA FEMENINA

La última década del siglo XVIII, marcada por acontecimientos estéticos, ideológicos y políticos como la irrupción del Romanticismo, el género gótico o la Revolución Francesa (1789), se configura como época histórica de mudanza e ingenio que propicia las inquietudes artísticas de un dispar grupo de mujeres con incipiente acceso al pensamiento y la literatura. Elaine Showalter define esta nueva era como el tiempo de escritoras con figuras estelares como Jane Austen, Charlotte Brontë y George Eliot (1977: 4). Inapetente o hambrienta por esta fértil y convulsa atmósfera creativa finisecular, Jane Austen (1775-1817) esbozará tres obras en esta misma década durante su adolescencia que, ya en el siglo XIX, embellecerá: *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813) y *Northanger Abbey* (1817). Su carrera literaria alcanzará la excelencia con otras tres novelas ya maduras: *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815) y *Persuasion* (1817) en la era de Regencia¹, que no coinciden por azar con el arquetipo social y estético de la "solterona", asexual y desahuciada con un "suicidio social". Simone de Beauvoir sostiene que, mientras la virginidad en la juventud de la mujer constituye un atractivo erótico para el hombre, las que la conservan durante su madurez serán llamadas "viejas vírgenes" y guardarán un maleficio en su cuerpo: dejarán de ser objeto de deseo por parte del sujeto masculino y escapan a su poder convirtiéndose en "hechiceras o amantes del diablo" (1949: 262-63). Asimismo, censos de población en Gran Bretaña durante el siglo XIX establecieron que había cientos de miles más de mujeres que de hombres (Ingham, 2006: 129), siendo catalogadas estas abundancias como "problema social relacionado con trastornos mentales" (Showalter, 1985: 61). Preocupada por el bienestar de sus heroínas, para Jane Austen el matrimonio es la única elección de la mujer, de la cual depende la salud espiritual y física del resto de su vida (Moers, 1963: 71). Más allá de esta "élite de la casada", aquellas que no consiguen marido son forzadas a envejecer prematuramente y denostadas con calificativos como "old maids", "spinsters" o "elderly virgins".

Padecerán contra su voluntad represalias de este indeseable estatus social: la falta de integración a la comunidad y la precariedad económica, siendo susceptibles de fraguar planes autodestructivos de desaparición corporal. Para combatir contra este estigma, todas las narrativas de las dos etapas diferenciadas de Jane Austen, preludio de la prosa decimonónica de mujeres, recrean la vocación casamentera de su autora en busca de un marido y hogar para sus heroínas bajo la máxima horaciana de educar y de entretener al lector, aunque siempre delineando una cartografía calcada de un lugar y tiempo contemporáneo y verosímil –la campiña del sur de Inglaterra a principios del

¹ En Reino Unido, la Regencia es el período histórico desde 1811 hasta 1820 en el que el Príncipe de Gales, futuro George IV, asume el poder por la incapacidad de su padre George III. Se emplea este término para denominar a la creación literaria entre 1795 y 1837, sobre todo a las novelas de Austen.

siglo XIX –, definidos por la cohesión del grupo y relaciones sociales entre hombres y mujeres, familias y vecinos, terratenientes y clase media. Explorará este excedente de población femenina al pertenecer ella misma a este estrato: soltera de clase media, hábil pero inactiva, instruida pero con acceso vetado a la educación universitaria y al ejercicio de una profesión, con escasas posibilidades de ser independiente o de encontrar un marido, y acuciada por la enfermedad y por la frustración sexual. Cultivaré su presencia de incógnito en las letras mediante la ausencia en su cuerpo respecto a su medio físico y escasos eventos remarcables durante su corta vida que, en cambio, le concede libertad para pasar desapercibida y dedicarse así a su devoción literaria. No obstante, la profesionalización de esta vocación igualmente entra en el debate de la medicina del siglo XIX entre cuerpo y mente. La transmisión de sangre del útero al cerebro en la adolescente intelectual pone en peligro su desarrollo sexual pudiendo evolucionar hacia la enfermedad nerviosa (Clarke, 1873: 17-18).

Pese a la obsesión narrativa de Jane Austen por reflejar el escaparate público de la mujer donde imperan la comicidad, la sátira, acciones triviales, resoluciones felices e intercambios personales eclipsados por la moralidad, buenas maneras, la duplicidad y motivaciones económicas, la porosidad de sus obras permite indagar en una etiología de la desaparición textual de su cuerpo en favor de su imagen social, que sin embargo sugiere malestares psicosomáticos, el sistema nervioso debilitado y procesos cognitivos indelebles de la psique femenina. Asimismo, no instruirá los preceptos de rectitud moral a seguir para tener éxito, sino que ilustrará las dificultades cotidianas para entendernos a nosotros mismos y a los demás, prescribiendo lo que es correcto y reconciliando nuestros deseos con los conflictos ordinarios (Benditt, 2003: 246). A continuación, indagaremos en la ingeniería narrativa de Jane Austen en *Persuasion* para detectar, sin acusar, credos patriarcales que prescriben la desaparición orgánica e indeterminación identitaria de mujeres, catalogadas como “solteronas”, a la vez que expondremos sus tácticas para propiciar un desenlace hacia la redención y que arroje esperanza para este colectivo numeroso, desde el punto de partida del fracaso existencial con el que la heroína “madura” de esta novela inicia su trayectoria textual en esta obra.

Virginia Woolf afirma que Jane Austen, a quien califica como “la artista más perfecta entre las mujeres” (1925: 145), es “la dueña de más emociones de las que aparecen en la superficie de sus novelas” (1925: 138), pero reconoce que evita describir instantes románticos y usa todo tipo de recursos literarios para obviar las escenas físicas de pasión (1925: 142). Estas afirmaciones confirman los prejuicios aplicados a su escritura, que se fundamentan en la interpretación crítica de su biografía que modelaría sus obras. La autora es definida como una “irónica solterona burguesa” que escribe “obras cerebrales” contra el erotismo femenino y a favor de “la frigidez como estándar de la

conducta de la mujer” (Chandler, 1975: 88). Pero evidenciaremos su conocimiento de la sexualidad, pese a su achacada reticencia, ingenuidad romántica e inexperiencia amorosa, que no impide su exploración anatómica del trauma y el sufrimiento humano provocado por el desamor, la frustración sexual y convenciones sociales. Asimismo, su fijación por el matrimonio no sólo alude al imperativo de esta institución para garantizar la supervivencia femenina, sino también a una dinámica subliminal del deseo del cuerpo y autoexpresión de una voluntad propia como individuo.

EL NO-CUERPO DE LA HEROÍNA DE FICCIÓN

En 1816, un año antes de su muerte, la autora escribió *Persuasion*, su última novela completa, estando ya débil y enferma (Baker, 2008: 21), pero habiendo alcanzado la madurez fisiológica y literaria. A diferencia de las inquietudes joviales y costumbrismo social de sus obras anteriores como *Sense & Sensibility* o *Emma*, la intuición de su cercana defunción podría confirmar la melancolía y naturaleza “otoñal” de su único trabajo de introspección en la subjetividad de una mujer moribunda, infravalorada y desheredada; pero, ante todo, envejecida prematuramente con sólo veintisiete años y castigada con el estigma de “la solterona”. El mundo literario decimonónico abogaba por la experiencia personal como la principal inspiración de la escritora ante su carente imaginación (Wilkes, 1996: 46) para denostar de este modo su potencial creativo. Sin poder afirmarse fehacientemente la cualidad autobiográfica de *Persuasion*, el “síndrome de Charlotte Lucas”, personaje secundario en *Pride and Prejudice*, rondará la mente de una escritora que también depende de la benevolencia familiar para su supervivencia, ya que sólo alcanzará la fama literaria universal de forma póstuma. Recuperará años después el estado fronterizo de la amiga de la joven Lizzy, recobrando protagonismo gracias a la heroína de *Persuasion*, ambas de la misma edad. Charlotte accede a su unión con Mr. Collins –el pomposo sobrino de Mr. Bennet que intentó sin éxito casarse con sus dos hijas mayores–, sin romanticismo y con pragmatismo al ser consciente de que ésta es su última oportunidad frente a la ruina económica y social de la “vieja doncella”: “This preservative (from want) she had now obtained; and at the age of twenty-seven, without having ever been handsome, she felt all the good luck of it” (Austen, 1813: 120).

El escritor coetáneo William Hayley exhorta al hombre a casarse con la solterona, “mansa virgen de cera” ya que, a diferencia de la viuda, su cariño, gratitud y ductilidad se pliegan ante su modelador masculino (1785: 187). En cambio, para el fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud, un hombre de treinta años es aún un joven inexperto y con mucho por acometer, mientras que la mujer de la misma edad produce miedo por su rigidez psíquica y su intransigencia al cambio (1933: 134). Incluso, su degradación corporal por enfermedad, fealdad y vejez suscitará odio mezclado con terror en el

hombre (De Beauvoir, 1949: 269). En este artículo, exploraremos cómo Anne Elliot, la protagonista de *Persuasion*, será forzada a enfrentarse a estas gradas de misoginia que diagnostican, por un lado, la moldeable masa corporal femenina para el placer fetichista del hombre; y por otro, su inflexibilidad psicológica sintomática de la ausencia social y el trastorno mental al aproximarse a esta edad fatídica para la mujer decimonónica. Esta heroína de ficción es la hija mediana del barón Sir Walter Elliot de Kellynch Hall. Tras fallecer su adorada madre cuando tenía catorce años, Anne vive sola y desvalida: "She had hardly any body to love" (Austen, 1817: 18), "she had never [...] known the happiness of being listened to, or encouraged by any just appreciation or real taste" (1817: 32), aunque esté rodeada de su padre y hermanas, siendo cautiva de fuerzas económicas y sociales. Con diecinueve años, se enamoró del apuesto y ambicioso Frederick Wentworth, pero Lady Russell –su madrina y confidente– convencerá a esta dócil joven para que no se case con un pretendiente inadecuado para su distinguido linaje al no disponer de fortuna ni de conexiones. Devastado, él se marchará. Tras ocho años de silencio narrativo de la novelista, regresará a su vida convertido en rico y emprendedor capitán de la marina británica, aún joven y atractivo con potente vigor corporal. En cambio, Anne carece de voz, belleza, riqueza y lozanía, todas ellas constricciones que vetan ahora su acceso al matrimonio. Siendo éste su único destino viable como mujer y descartando deliberadamente a nuevos candidatos, se atrinchera en una neurótica abdicación de toda opción de ser feliz como penitencia por no haber arriesgado por amor.

El "efecto barbitúrico" de la persuasión ejercida por Lady Russell dejará secuelas mortuorias de luto y de hibernación en la heroína. Además de su fracaso amoroso, su deterioro psicossomático debido a la pérdida de su madre, la tortura del pasado y del recuerdo pueden arrastrarla a la autodestrucción, con la antesala disfuncional de la agorafobia, la desesperanza, el envejecimiento prematuro, la ansiedad nerviosa y la herida existencial de una mujer que no es, ni se siente, querida ni deseada. Con "la trayectoria freudiana" ya recorrida, su escapatoria frente a la castidad y la neurosis prescrita a las de su casta es escribir el fin de su relato. Pero podría estar ya muerta, porque se asesinó a sí misma cuando renunció a su historia personal (Gilbert y Gubar, 1979: 175). Sin ser plañidera y soportando aun estoicamente su sufrimiento, se rinde al creer nulo todo cambio de estatus amoroso y convencida de que su pasado, irrepetible e irreparable, fue el período más feliz de su vida. Esta obra no insinúa, sino que reprime la ideación suicida de su protagonista, pero demostraremos su predisposición mental a albergar deseos de acabar con su vida, gracias a la penetración de Jane Austen en la nebulosa conciencia e inarticulado lenguaje afectivo de su psique que, en severa aflicción, desembocaría en muerte voluntaria. La autora expresaría emociones intensas mediante la atenuación (Wilkes, 1996: 45), disfrazando la negación del instinto de conservación en el espacio vacante de este tropo. La fragilidad psíquica

de Anne es sintomática de su impericia para gritar auxilio, su letal incomunicación social y sus sentimientos invertebrados en público, dejándose consumir por el dolor. Hannah Arendt define este término como: "la sensación más intensa, privada y menos comunicable de todas, hasta llegar a boicotear otras experiencias del ser humano" (1958: 50-51). De hecho, este estado determina su catatónica obstinación de no sentir.

Frente al distanciamiento psicológico y la frialdad objetiva de obras anteriores, Austen relatará el padecimiento humano de Anne, invadiendo con ternura y tristeza la trama. Igualmente, irrumpirá el romanticismo: la celebración de la naturaleza, los recuerdos de la memoria y la exaltación sentimental (Astell, 1987: 3). Con resonancias de su actividad cognitiva y emocional, comprendemos que la heroína no sólo experimenta un agónico calvario de desamor, sino que también es consciente de que se le escapa la juventud corporal: "Her attachment (for Wentworth) and regrets... clouded every enjoyment of youth; and an early loss of bloom and spirits had been their lasting effect" (Austen, 1817: 19-20), desvaneciéndose su única opción de plenitud personal: un hipotético compromiso renovado por su antiguo amado. El lenguaje floral ha posibilitado a escritores y escritoras abordar el desarrollo físico y la disponibilidad erótica de las mujeres (Lynch, 2010: 691). La idea de pérdida de "bloom" aplicada al envejecimiento prematuro de Anne, que se asexualiza, se marchita y somatiza así su dolor, incluso confirma el discurso sexual de la efímera juventud del hermanastro al hablar de la salud deficitaria del personaje de Marianne en *Sense and Sensibility*: "At her time of life, any thing of an illness destroys the bloom for ever!" (Austen, 1811: 214). Igualmente en vías de destrucción psicofísica, Anne claudica ante esta lucha contra el tiempo. La soledad y el aislamiento son su consuelo, pero también narcóticas como factor de riesgo que activan el pensamiento suicida hacia la ausencia irreversible.

Su aristócrata padre, junto a Elizabeth –hermana mayor y soltera de Anne–, dilapida su fortuna. La ruina financiera les obliga a trasladarse a Bath y a alquilar su imponente propiedad de Kellynch Hall para seguir sufragando su extravagante prodigalidad. Pese a su excelencia y humildad reconocida por amigos y extraños, la heroína no existe para su familia: "Anne [...] was nobody with either father or sister: her word had no weight; her convenience was always to give way; –she was only Anne" (Austen, 1817: 5), incurriendo en la indeterminación ontológica, lingüística y social de su "no-cuerpo"²: sin procedencia, afiliación, clase social o destino predeterminado, siendo su género femenino la única señal de identidad genérica a su disposición. De este modo, se culmina el proceso de deshumanización de un personaje ficticio en el que los mecanismos de su conciencia, entre fortaleza y fragilidad, resisten pero no impiden que su cuerpo y sus respuestas psicomotoras se debiliten paulatinamente. Ya en vías de

² Traducción literal de "nobody" ("nadie" en castellano) con una dimensión no sólo lingüística sino también ontológica hacia la inexistencia y marginación.

disolución orgánica como espectro fantasmal, presente pero ausente, Elizabeth decide que no les acompañe a Bath, sino que vaya a cuidar a la benjamina Mary, casada con Charles Musgrove, en *Uppercross*: "Anne had better stay, for nobody will want her in Bath" (1817: 23). En una frívola y egoísta atmósfera familiar, interiorizará el déficit de afecto, las privaciones y negaciones, pero también su servidumbre e imputada carencia de valía personal.

Frente a otras obras de la autora que son panegíricos de los lazos de sangre y el afecto sororal, *Persuasion* rescatará el tradicional cuento de hadas: su heroína será Cenicienta, las hermanastras, sus propias hermanas; y su afeminado padre³, su madrastra. Anne no dispondrá de la independencia económica de la protagonista de *Emma*, ni de la imaginación gótica de Catherine Morland de *Northanger Abbey*, ni el cariño incondicional de Elinor Dashwood por Marianne en *Sense & Sensibility*; ni siquiera el enriquecimiento vocacional de la escritura para su creadora: Jane Austen. Sin estos alicientes y dentro de una domesticidad normativa, la refinada conciencia de Anne se repliega hacia sí misma. Prefiere el ensimismamiento en una cita constante consigo misma, siendo este obsesivo escrutinio de su propia psique y el cisma originado con respecto a su entorno invasivo, su único oficio como hija de noble ante tales condicionantes constreñidos. La heroína mira al pasado, no al futuro, cumpliendo de este modo dos síntomas de la conducta autodestructiva, conforme a los preceptos de expertos sociológicos y suicidólogos. Primero, la languidez melancólica hacia la inactividad alejándose de cuestiones sociales en favor de una vida interior desproporcionada (Durkheim, 1897: 314). Y segundo, la desesperanza como el conjunto de expectativas negativas relativas al mañana (Ellis, 2006: 17). Regresando a su mente dual –sólida y frágil–, Anne aúna el caudal emocional del Romanticismo con el pensamiento de la Ilustración.

Pese a evidentes síntomas fisiológicos de confusión mental, ideación pre-suicida e inmunodeficiencia adquirida respecto a estímulos externos, su entorno no familiar alaba su sensatez, lucidez y generosidad, a diferencia del egocentrismo de Elizabeth y del histerismo de Mary. Pero su agitación interna llega a dividir su personalidad en dos mitades: una supervisora frente a otra inconsciente e indómita (Richardson, 2002: 149), aunque la tensión nerviosa transmitida por la narrativa subjetiva de Jane Austen también provoca que la sensibilidad prevalezca sobre la razón y la objetividad (Butler, 1987: 227).

Independientemente de los supuestos que rigen los componentes afectivos y cognitivos del universo íntimo de la protagonista, éste impactará contra el afable y variopinto círculo familiar de los Musgrove: Mary, su marido Charles y sus hijos, además de los padres y hermanas de su cuñado –Henrietta y Louisa. Aunque su

³ Especulación sobre Sir Elliot basadas en su narcisismo, su obsesión por su propia belleza y la que exhiben otros hombres de su entorno.

inintencionada evasión de la mansión de los Elliot frenará su estado de parálisis y de estancamiento autodestructivo, no paliará sus ansias de pasar desapercibida ni sus intentos de desaparición. Su turbación, rubor, aprensión e inclinación por ausentarse de invitaciones a reuniones sociales corroborarán su agorafobia –correlato de la hipocondría de su hermana menor–, que se verá acrecentada, primero, por la llegada del Almirante Croft –el nuevo inquilino de Kenlynch Hall– y, sobre todo, por la presencia de Wentworth –el hermano de la esposa de éste. La heroína será confrontada a la exposición de su cuerpo y mente a una parafernalia colectiva, humillante e intimidatoria para ella. El principal enemigo en contra de su instinto de conservación, ya aludido, radica en la incomunicación y el aislamiento que atenazan, pero simultáneamente protegen, a Anne; siendo su disyuntiva ante esta obligatoria interacción con el prójimo: el cese pasivo de su estado de conciencia –la muerte voluntaria–, o su participación activa dentro de esta escenografía social, frente a la noción de "la solterona freudiana" reticente al cambio y el dinamismo. A pesar de que el sueño de la segunda oportunidad se configure como revulsivo contra los factores agravantes de su etiología en el umbral de la ideación suicida, la colisión de la heroína contra Wentworth será brutal, potenciando su sobreexcitación y agitación nerviosa, pero igualmente percibiendo que sigue emocionalmente viva. Evitará el primer cara a cara durante la bienvenida a los Croft organizada por los Musgroves, pero Mary le transmitirá la primera impresión del joven al volver a ver a Anne tras ocho años: "He said, 'You were so altered he should not have known you again'" (Austen, 1817: 41). La escritora redacta, incluso, evidencias que ratifican que Henrietta y Louisa captan la atención amorosa de un Wentworth receptivo al coqueteo: "ready to fall in love with all the speed which a clear head and quick taste could allow. He had a heart for either of the Miss Musgroves, if they could catch it; a heart for any pleasing young woman who came in his way, except Anne Elliot" (1817: 41), siendo incurable la fisura emocional entre él y la heroína, porque este personaje masculino aún no la ha perdonado: "There could have been no two hearts so open, no tastes so similar, no feelings so in unison, no countenances so beloved. Now they were... worse than strangers... It was a perpetual estrangement" (1817: 42-43).

LA RECUPERACIÓN DE LA SILUETA CORPORAL Y LA JUVENTUD

A pesar de este bagaje de anulación corporal y psíquica constante, la protagonista de *Persuasion* progresará desde la parálisis a espontáneas reacciones orgánicas y mentales, fruto de una ubicación espacial más estimulante. Los sentimientos de Wentworth también evolucionarán de forma progresiva. Primero, desde el distanciamiento y rencor a la lástima, posteriormente desde la admiración a la confesión amorosa. Al inicio, él despertará estímulos sensoriales en el cuerpo de Anne cuando acude en su ayuda retirando al travieso sobrino que juega colgado de la espalda de una frágil,

cansada y resignada heroína. Esta escena táctil combina erotismo, claustrofobia y sensaciones físicas, anticipando que el capitán es el único que puede rescatarla de sus cargas familiares (Pinch, 1993: 106-07). Incluso, a través del roce de su mano tras un paseo por el campo en grupo, extenuante para Anne: "She was in the carriage, and felt that he had placed here there, that his will and his hands had done it, that she owed it to his perception of her fatigue, and his resolution to give her rest" (Austen, 1817: 61), que sugiere que, antes de volver a apreciarla, se compadece de su dolor físico. Estos hechos descritos avalan la teoría de Alan Richardson quien indica que, aunque se ha asegurado que la novelista "borra el cuerpo" en sus novelas, el léxico anatómico es crucial en *Persuasion*: la piel palidece o brilla, el corazón se enfría o se hincha, los nervios se agitan y el cerebro, enfermo, se recuperará hacia su autoexpresión (2002: 157). De hecho, la perturbación emocional de Anne, conocida ya por el lector, se manifiesta mediante angustia somática dentro de la trama: "She could not immediately have uttered another sentence; her heart was too full, her breath too much oppressed" (Austen, 1817: 157). Para ella supone además vergüenza y temor que manifestaciones orgánicas propias se malinterpreten en su entorno más próximo, o que delaten sus sentimientos –una evidencia más del tejido de mente y biología que se entreteje en la obra *Persuasion*.

Wentworth es el único que puede evitar que la heroína siga negándose a vivir. Pero no será la terapia del amor el detonante de la lucha de Anne Elliott contra su autodestrucción patológica, sino su desinteresada generosidad hacia los Musgrove e iniciativa para, por fin, comunicarse con ellos, participar en sus actividades, y sobre todo, solucionar sus enredos familiares. De hecho, el comportamiento suicida retrocede cuando uno se siente útil, no una carga, y con el sentimiento de pertenencia al grupo (Wingate et al., 2006: 272). Durante un viaje a la localidad costera de Lyme, se materializará la atracción física entre Louisa y Wentworth ante una impasible Anne silenciosamente doliente. Paseando por la playa, la hija de los Musgrove se lanzará a los brazos de su héroe, incapaz de atrapar su cuerpo al vuelo. Su cabeza chocará contra el suelo causándole un daño neurológico. En esta caída física –tal vez simbolizando otra de tipo moral y sexual del gusto cultural decimonónico– será determinante la eficaz intervención "quirúrgica" de la heroína, elogiada con vehemencia por Wentworth cuando elige que sea ella quien cuide de la convaleciente joven: "If Anne will stay, no one so proper, so capable as Anne!" (Austen, 1817: 77). De callada observadora en posición periférica, ocupará un protagonismo que intercala vida interior con otra de emergencia exterior (Wiltshire, 1997: 78-79). Convencida de que Louisa y el capitán se casarán pronto, deberá reunirse con su familia en Bath. Ambos factores presagian su reclusión y recaída, pero ella ya cambió física y psicológicamente: "she was to be blessed with a second spring of youth and beauty [...] soon sensible of some mental change" (Austen, 1817: 81). Al "florecer" de nuevo recuperará su color, belleza y visibilidad

corporal como mujer sexualmente atractiva, que no sólo los demás remarcarán, sino también ella misma (Young, 2003: 83).

Extasiado por los salones aristocráticos de Bath, Sir Elliott reprenderá a una Anne, menos maleable y más indiferente, por preferir la compañía de Mrs. Smith, su antigua institutriz ahora pobre, vieja y viuda. El pensamiento dicotómico del suicida entre dicha quimérica e infelicidad real se diluye en la mente de la heroína. El testimonio aleccionador de su amiga –doble o *doppelgänger* que proyectaría su propio destino–, muestra que una mujer en condiciones aún más adversas que las suyas, puede afrontar un destino desolador con entereza, siendo el movimiento, la apertura y la mutación la terapia "antifreudiana" y la cura final contra el resquebrajamiento nervioso, el suicidio social y la autodestrucción física: "that elasticity of mind, that disposition to be comforted, that power of turning readily from evil to good, and of finding employment" (Austen, 1817: 102).

Mrs. Croft será otro modelo de mujer fuerte y activa al acompañar a su marido en sus viajes de ultramar, lo cual introduce el tema de una nueva clase profesional: la armada, que salvaría a Anne de la vorágine del círculo vicioso decimonónico, genuinamente femenino: parálisis, melancolía, desorden nervioso, enfermedad e, incluso, suicidio. De hecho, la vida terrateniente de las clases altas no sólo promueve mediocridad e ignorancia, sino también un daño psicológico a la mujer (Johnson, 1988: 158). Expuesta a través de sus hermanos, *Persuasion* sería la apología por parte de su creadora de la meritocracia de la marina frente a la decadente aristocracia de erosionado prestigio, representada por la baronía de Sir Elliot. La hermana de Wentworth está llena de vida, segura de sí misma, interactúa con multitud de hombres y pertenece a un grupo cohesivo y fraternal, regido por el desenfado, amistad, camaradería, la actividad e igualdad entre sus miembros, en el que la dependencia femenina de protección masculina está menos acentuada. Anne congeniará más con el universo profesional de los Croft que con su privilegiada, pero desquiciante, augusta familia. Contrastando con la muerte de la mujer por ahogamiento de los escritores decimonónicos como paradigma de una muerte bella y femenina, el agua, tangible a través de la brisa marina de Lyme, las curas termales de Bath y la carrera naval de Wentworth, se aliará con Anne y la reaviva para que escape hacia la libertad del mar y de sus tripulantes, en lugar de permanecer en tierra convirtiéndose en una *lady* suicida junto William Elliot. Éste último es su primo y el único heredero de su padre del gusto de Lady Russell que, tras años alejado, sospechosamente se acerca a su tío, muestra interés marital por ella y provocará los celos de Wentworth, que no se casará con Louisa, sino que se dirigirá a Bath para sondear los sentimientos de Anne Elliot.

Las afinadas voces corales de creadora y criatura

Bajo una compleja coreografía de escenas multitudinarias, la heroína de *Persuasion* superará sus tendencias hacia la autoaniquilación y empezará a emitir sus propias opiniones. Conversando con su primo, aludirá con quién no le gusta estar: "My idea of good company is... the company of clever, well-informed people, who have a great deal of conversation" (Austen, 1817: 99), refiriéndose a su propia familia, mientras que debatiendo con el Capitán Harville, un amigo de Wentworth, sobre la persistente argumentación de los libros a favor de la inconstancia y volubilidad de las mujeres, pronunciará un desafiante manifiesto feminista⁴: "Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs [...] The pen has been in their hands. I will not allow books to prove any thing" (1817: 156). De hecho, durante esta misma conversación escuchada en silencio por Wentworth, será ella misma la artífice que restablezca el nexo de comunicación con el capitán al articular, finalmente, su latente lenguaje de emociones: "All the privilege I claim for my own sex... is that of loving longest, when existence or when hope is gone" (1817: 157). De esta manera, Anne transforma en virtud su error condenado por su amado –su debilidad de carácter al haber sido persuadida para no casarse con él–, reivindicando la resistencia y la longevidad del amor de "la solterona" dirigido hacia un único hombre. Con esta ardua trayectoria de autoexpresión corporal y verbal ante varios estímulos sensoriales, cognitivos y emocionales culmina su huida del ultimátum suicida y su abrazo a la presencia táctil de su organismo. Al recuperar la elocuencia nunca expresada con anterioridad, entre la persuasión debilitante y su ulterior silencio autoprescrito, se resuelve la trama romántica, propiciando simultáneamente la confesión amorosa de Wentworth quien reconoce la "victoria" de Anne con la dilación del clímax sentimental mediante el tropo de penetración con ejecución femenina y doloroso placer masculino:

I can listen no longer in silence [...] You pierce my soul. I am half agony, half hope. Tell me not that I am too late, that such precious feelings are gone for ever. I offer myself to you again with a heart even more your own, than when you almost broke it eight years and a half ago. Dare not say that man forgets sooner than woman, that his love has an earlier death. I have loved none but you. Unjust I may have been, weak and resentful I have been, but never inconstant (Austen, 1817: 158).

Antes de concluir la obra, la novelista no desarrollará el discurso pasional del reencuentro fisiológico entre héroe y heroína que, como es habitual, permanece en la esfera de lo privado entre ellos debido a la ignorancia, la represión o la delicadeza de la propia novelista (Tanner, 1986: 243). El subsiguiente matrimonio de Anne y Wentworth se funda en la compatibilidad psicológica, la abnegación y la durabilidad de un amor sólido, oriundas de personajes ya maduros, más que en el afán pedagogo de novelas anteriores de Jane Austen. Sin embargo, esta felicidad es secundaria con respecto a la

⁴ Tal vez, esta cita es la única a través de la cual Austen expresa metanarrativamente un ideario proto-feminista, a pesar de su achacada ausencia de los foros ideológicos y literarios de su época.

reconciliación de Anne con la vida descartando la muerte voluntaria y privilegiando su identidad humana como tándem entre soma y psique. De hecho, la novela no se resuelve con la apoteosis del amor: la heroína no tendrá un hogar, la guerra marítima será una constante amenaza y su edad insinuará una hipotética incapacidad para tener descendencia, en plausible sintonía con los ejemplos narrativos de sus amigas Mrs. Smith y Mrs. Croft, ambas sin hijos, los cuales ponen en cuarentena la culminación del predeterminado destino preceptivo de plenitud sexual y existencial para la mujer tras el matrimonio: la maternidad.

Conclusión

"Quizá te guste la heroína, es demasiado buena para mí" (Austen, ed. 1952: 487) – así hablará la creadora de su criatura Anne Elliot en una carta a su sobrina Fanny. Sus novelas se preocupan por las amenazas de aislamiento, anulación, depresión y declive que arriesgan la felicidad de su objeto de interés literario: mujeres dependientes y aisladas en contextos rurales, que serían daguerrotipos de su propia figura humana. Además de su introspección psicológica en esta heroína introspectiva, la autora sedimenta su conducta pre-suicida en silencio, soledad, tensión nerviosa, falta de autoestima, inanición afectiva y agresión de un entorno hostil, que minan su autoestima y aniquilan sus razones para vivir. Su parálisis, vejez prematura, afeamiento físico y el estigma social del "no-cuerpo" somatizan su elección de la renuncia frente a otra existencia placentera y sensual, aunque conseguirá finalmente romper la cadena del suicidio emocional y social hacia otro definitivo: el corporal cuando recupera al hombre amado e ilusiones pretéritas. Jane Austen trasplanta el conocimiento ideológico y filosófico del siglo XVIII de potente androcentrismo a la nueva era inaugurada hacia el victorianismo, pero anticipa innovaciones en la escritura femenina sobre temáticas de la mujer con "cromosomas femeninos" que, aunque no alcancen la misma expresión translúcida de la ficción contemporánea, no son totalmente opacas ya que, por un lado, trasciben "cacofonías" propias que desmitifican de forma sibilina paradigmas relativos a la mujer y con manufactura patriarcal. Y por otro, sugieren patologías psicosomáticas padecidas por sus heroínas, y quizá también por ella misma, como producto de su hábitat ideológico que legisla una desigualdad de género, lo cual igualmente desafiaría interpretaciones críticas del *Establishment* literario con respecto a esta autora admitida sin desacuerdo alguno por el canon artístico de Occidente. De hecho, su prosa aventura un futuro proceso de demolición de las barreras narrativas entre la mujer y su interacción con el mundo exterior, el abrazo a su anatomía, la expresión de sus emociones y la autoapropiación de su intimidad mental, mediante problemáticas, coyunturas y estados fronterizos que velan y desvelan un rico sustrato de premeditada ausencia corporal, ideológica y literaria de la mujer por imperativo patriarcal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, H., *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Astell, A. W., "Anne Elliot's Education: The Learning of Romance in *Persuasion*", *Renascence* 40, 1 (1987), pp. 2-14.
- Austen, J., *Sense and Sensibility*, ed. Ros Ballaster, Londres, Penguin, 1811
- , *Pride and Prejudice*, ed. Vivien Jones, Londres, Penguin, 1813.
- , *Persuasion*, ed. Patricia Meyer Spacks, Nueva York, Norton, 1817.
- , *Jane Austen's Letters to her Sister Cassandra and Others*, ed. Robert William Chapman, Oxford, Oxford University Press, ed. 1952.
- Baker, W., *Critical Compton to Jane Austen: A Literary Reference to Her Life and Work*, Nueva York, Facts on File, 2008.
- Beauvoir, S., *Le deuxième sexe*, vol. I: *Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949.
- Benditt, T. M., "The Virtue of Pride: Jane Austen as Moralist", *The Journal of Value Enquiry* 37, 1 (2003), pp. 245-57.
- Butler, M., *Jane Austen and the War of Ideas*, Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- Chandler, A., "A Pair of Fine Eyes: Jane Austen's Treatment of Sex", *Studies in the Novel* 7, 1 (1975), pp. 88-103.
- Clarke, E. H., *Sex in Education; or, a Fair Chance for the Girls*, Boston, James R. Osgood & Co, 1873.
- Durkheim, É., *Le suicide: Étude de sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1897.
- Ellis, T. E., "The Study of Cognition and Suicide: Beginnings and Developmental Milestones", *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*, ed. Thomas E. Ellis, Washington, American Psychological Association, 2006.
- Freud, S., "Lecture XXXIII: On Femininity", *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, ed. James Strachey, Nueva York, Norton, 1933, pp. 134-45.
- Gilbert, S. M. y S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- Hayley, W., "A Philosophical, Historical, and Moral Essay on Old Maids", *Persuasion* de Jane Austen, ed. Patricia Meyer Spacks, Nueva York, Norton, 1785.
- Ingham, P., *The Brontës*, Oxford, Oxford Universty Press, 2006.
- Johnson, C. L., "Persuasion: The Unfeudal Tone of Present Day", *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- Lynch, D. S., "Young Ladies are Delicate Plants: Jane Austen and Greenhouse Romanticism", *English Literary History* 77, 3 (2010), pp. 689-729.
- Moers, E., *Literary Women*, Londres, Women's Press, 1963.
- Pinch, A., "Lost in a Book: Jane Austen's *Persuasion*", *Studies in Romanticism* 32, 1 (1993), pp. 97-117.
- Richardson, A., "Of Heartache and Head Injury: Reading Minds in *Persuasion*", *Poetics Today* 23, 1 (2002), pp. 141-60.
- Showalter, E., *A Literature of their Own: British Women Writers from Charlotte Brontë to Doris Lessing*, Londres, Virago, 1977.
- , *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago, 1985.
- Tanner, T., *Jane Austen*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- Wilkes, J., "Song of the Dying Swan? The Nineteenth Century Response to *Persuasion*", *Studies in the Novel* 28, 1 (1996), pp. 38-56.
- Woolf, V., "Jane Austen", *The Common Reader*, vol. I, Nueva York, Harcourt, 1925.
- Wiltshire, J., "Mansfield Park, Emma, Persuasion", *The Cambridge Companion to Jane Austen*, eds. Edward Copeland y Juliet McMaster, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Wingate, L. R., et al., "Suicide and Positive Cognitions: Positive Psychology Applied to the Understanding and Treatment of Suicidal Behavior", *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*, ed. Thomas E. Ellis, Washington, American Psychological Association, 2006.
- Young, K., "Feeling Embodied: Consciousness, Persuasion and Jane Austen", *Narrative* 11, 1 (2003): pp. 78-92.

PRESENCIAS LITERARIAS, AUSENCIAS HISTÓRICAS: RESCATANDO FIGURAS FEMENINAS DEL PASADO DE LA MANO DE ESCRITORAS ITALIANAS

LITERARY PRESENCES, HISTORICAL ABSENCES: FEMALE FIGURES FROM THE
PAST BY ITALIAN WOMEN WRITERS

María Reyes Ferrer
Universidad de Murcia

RESUMEN:

En el presente estudio se abordará el tema de la novela histórica italiana desde una perspectiva que ha sido –y es– escasamente reconocida en los estudios literarios, esto es, “femenina”. El resultado de la incorporación de la mujer a la narrativa histórica supone un evidente distanciamiento, en ciertos aspectos, de la novela histórica tradicional ya que, por un lado, se cuestiona la validez de la historiografía tradicional al hacer evidente la falta de la presencia femenina y, por otro, se exige la creación de un espacio propio dentro de la historia a través de las formas literarias. Así, a finales de los años sesenta, y coincidiendo con el empuje del movimiento feminista, las mujeres comienzan a luchar por construir su lugar en la historia y en la literatura, donde poco a poco puedan ir reconociéndose como sujetos históricos, siempre presentes y, por lo tanto, dignos de estudio.

PALABRAS CLAVES:

Novela histórica femenina, mujeres, espacio, escritoras.

ABSTRACT:

The aim of the present study is to approach the Italian historical novel from a perspective that has never been, and is still, hardly recognised in literary studies: that is, from the female perspective. The result of women's incorporation into historical narrative entails a clear distancing, in some aspects, from the traditional historical novel since, on the one hand, the validity of traditional historiography is questioned because of the lack of female presence and, on the other hand, the creation of a personal space for women within history is demanded. Therefore, at the end of Sixties and coinciding with the thrust of the feminist movement, women started struggle to build their own place in history and literature, both disciplines in which little by little they are able to recognise themselves as historical subjects, always present and, thus, worthy of study.

KEY WORD:

Women's historical novel, women, space, women writers.

DESARROLLO DE LA NOVELA HISTÓRICA FEMENINA

La novela histórica sufre una metamorfosis –y no crisis¹– a lo largo del siglo XX debido en parte al duro revés que experimenta uno de sus pilares básicos, la historiografía tradicional. En este siglo, motivado por distintos factores, se deconstruyen los indicadores históricos que previamente se habían caracterizado por ser definitivos en el siglo pasado, alejando a la disciplina histórica de su condición de discurso totalitario, único y verdadero, algo que ya adelantaban reconocidos críticos de la postmodernidad como Linda Hutcheon, Frederic Jameson o Hyden White. Esta nueva concepción permite echar la vista atrás y ver los espacios en blanco que la Historia deja, siendo posible pensar en el concepto de Historia desde una posición más marginal y subjetiva, con la posibilidad de hacer “una historia desde abajo”. Si se extrapola este pensamiento al campo literario, concretamente en el análisis de la producción novelística y, teniendo en cuenta las teorías de Hutcheon en el período de la postmodernidad, “parece existir un nuevo deseo de pensar históricamente, y pensar históricamente a día de hoy significa pensar críticamente y contextualmente” (Hutcheon, 1988: 88).

En el cuadro cultural de la primera mitad del siglo XX y los primeros años de la segunda mitad, un período que se va lentamente desarrollando hacia la postmodernidad, la novela histórica sigue vigente, pero esta vez canalizada a través de otra perspectiva, más ‘crítica y contextualizada’. Es posible encontrar novelas históricas que se ciñen a historias más específicas, a pequeñas historias, como la novela siciliana cuyo eje narrativo gira alrededor de la historia de los vencidos². En la época en la que surge esta novela histórica que despunta sobre todo en Sicilia, es posible trazar la línea evolutiva de otra corriente menor, unida a la necesidad que surge de dar visibilidad a los puntos de vista históricamente marginales, como es el caso de la visión femenina de la historia. La novela histórica proporciona una base común para las escritoras donde tienen la posibilidad de expresarse a través de formas propias y representar así historias femeninas, de mujeres, tanto personales como colectivas, siendo así capaces de hacer visible en la tradición literaria dominante muchos temas femeninos y feministas: “Le donne oggi leggono non solo per distrarsi, ma per sete di conoscenza e per un desiderio inconscio di identificazione” (Blaloch, 1987: 25). El evidente esfuerzo que supone para las novelistas la relectura del pasado va de la mano, y en ocasiones es

1 Margherita Ganeri en su obra *Il romanzo storico in Italia* (1999) sugiere que el género histórico nunca estuvo en crisis sino que, más bien, sufrió una redefinición, adaptándose a los tiempos y a los nuevos modelos: “Fratture, rotture e svolte cruciali non rendono però impraticabile, pur nella discontinuità, il riconoscimento dei tratti di continuità” (1999: 49).

2 Siguiendo a María Teresa Navarro Salazar (2000), esta extensa línea arranca de la mano de *I Viceré* (1894), de Federico de Roberto, continuando con *I vecchi e i giovani* (1913) de Luigi Pirandello y *Sette e mezzo* (1952) de Giuseppe Maggiore, para llegar a su fin con la obra *Il Gattopardo* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

pionero, de algunas tendencias que se reflejan en las varias corrientes de historiografía feminista. Podría decirse que empezaba a crecer la necesidad de volver la vista atrás, de buscar raíces con nombre de mujer, para así poder crear una nueva identidad pues, como afirma Marysa Navarro, “necesitábamos memoria, modelos y ejemplos” (1991: 103).

Las escritoras tratan de incorporar la voz de las mujeres en el discurso historiográfico de manera no androcéntrica y no institucionalizada. Es por ello que, como comenta Giada Biasetti, la nueva novela histórica de mujeres y sobre mujeres “es una manera de explorar el silencio previo y mostrar que la mujer tenía lugar en la sociedad también en el pasado aunque pasara desapercibida” (2009:46).

LA NOVELA HISTÓRICA FEMENINA

Una vez trazado el marco de referencia de la novela histórica femenina, considero oportuno individuar las diferencias que existen con la novela histórica tradicional. En primer lugar, y teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, la novela histórica femenina difiere de la tradicional visión del pasado que se fue constituyendo en las novelas históricas románticas. Mientras que la novela romántica siempre vuelve con cierta nostalgia a un pasado irrecuperable y de armonía, los personajes femeninos que habitan las novelas históricas nunca sienten ningún tipo de nostalgia por el pasado ya que las mujeres no conocieron una “época dorada” en su historia, como Maria Ornella Marotti afirma (1999). En la historia de las mujeres existe una serie de discontinuidades y momentos de liberaciones temporales, *pequeñas revoluciones domésticas* que llevaron a grandes momentos, pero realmente queda está exenta de un verdadero pasado glorioso. Obviamente, no todas las novelas históricas tienen una visión idealizada del pasado, pero sí que es cierto que tanto Manzoni como Lukács, desde distintos tiempos y diversas posiciones, creen en la existencia de una verdad histórica, algo que, como se ha ido desarrollando a lo largo de este estudio, las narrativas históricas femeninas rechazan, pues la historia no es objetiva ni definitiva. El pasado, además, es recuperado por las escritoras y especialmente desde el interés por los personajes, el sujeto, para conocer sus venturas y desventuras. La estudiosa Maria Trigila trata este argumento afirma que: “I fatti della storia esterna sono sempre più interiorizzati. Per le scrittrici il dato di cronica oggettiva è casuale e/o funzionale in quanto funge da cornice alla storia ‘privata’ raccontata, rafforza le caratteristiche psicologiche del personaggio a seconda di come questi si fa rapporto al fatto medesimo” (2004: 200).

Las escritoras se ocupan de personajes que viven situaciones emotivas de la historia y, sin embargo, son considerados figuras marginales que pasan a ser protagonistas de la “storia minima”. Estos personajes marginales se distinguen de los “tipos histórico-sociales” que aparecen en las obras de Scott o Manzoni, por no ser representativos, ni

tampoco aspiran a serlo, de toda la humanidad. De esta forma, a través de las novelas femeninas, se hace una llamada a reconocer la diferencia y la pluralidad. Sin embargo, es muy probable que la mayor disonancia que estas novelas mantienen con la tradición sea el rechazo de la Historia, una disciplina hecha por el hombre, llena de prejuicios, de acontecimientos lejanos a la vida doméstica de las mujeres. Las escritoras se centran, como Paola Blelloch sugiere, en una “storia fatta prima di lacrime e di umiliazioni, poi di silenzio, e infine di aperta ribellione” (Blelloch, 1987: 58).

Es cierto que no todas las novelas históricas tratan sobre esas figuras marginales que imaginamos, sino que hablan también de reinas o mujeres nobles que no vivieron en lo que podríamos pensar que esta fuera del centro, en la periferia. De hecho, respecto a la representación de la historia y la representación del sujeto femenino, se podría hacer una doble clasificación, como Maria Ornella Marotti (1999 57:60) sostiene: por un lado, estarían las novelas que tienen como protagonistas mujeres históricas y que, a través de la ficción, se pretende hacer una relectura del pasado desde una perspectiva psicológica y personal. Dentro de este primer grupo de novelas tienen cabida las obras de Maria Bellonci, y especialmente su gran obra, *Rinascimento Privato*, resulta ser un excelente ejemplo con la autobiografía imaginaria de Isabella dell’Este, o Anna Banti y su *Artemisia*. Además en las novelas históricas, tanto Banti como Bellonci, suelen recrear un pasado psicológico de una historia femenina olvidada o malinterpretada. Por otro lado, un segundo grupo está compuesto por novelas cuyas protagonistas son ficticias y viven en los márgenes de la historia. Estas mujeres, generalmente, sufren una exclusión de la sociedad debido a circunstancias vinculadas con las cuestiones de género. Dentro de este segundo grupo Marotti cita los trabajos de Dacia Maraini, Maria Rosa Cutrufelli o Elsa Morante. No obstante, Marotti afirma que existen narrativas que se encuentran en una posición intermedia entre estos dos grandes grupos, como es la novela de Adriana Assini, *Le Rose di Cordova*.

Dicha clasificación se basa en dos visiones diferentes del pensamiento femenino y feminista. Las obras que pertenecen al primer grupo pretenden expresar la difícil situación por la que atravesaron las (pocas) mujeres emancipadas, y cómo fueron sus vivencias y experiencias en un mundo dirigido por hombres. Además, a través de la narrativa es posible analizar el impacto que estas mujeres excepcionales tuvieron en la esfera pública, de acción e influencia. Respecto a las obras del segundo grupo, en estas es posible analizar la diferencia y la condición excéntrica de las mujeres en un mundo que necesita una seria transformación de valores. Esta clasificación está basada, por tanto, en el punto de vista del sujeto en la historia y cómo éste se desarrolla a lo largo de la novela histórica.

LAS ESCRITORAS Y OBRAS

Respecto al caso de las escritoras en particular, Neria De Giovanni (1996) no duda en afirmar que la novela histórica femenina inicia con Anna Banti, una escritora que se alejará de la tradicional novela histórica para tratar de recrear una historia que surge de datos oficiales y datos posibles, algo esencial en la historia de las mujeres. En sus obras no sólo se narran hechos de la historia oficial sino también aspectos de la historia que pudieron ser probables o posibles y que nunca se han recogido. Anna Banti, como Paola Carù (1999) sugiere, tratará de reconstruir todo aquello que no ha dejado huella en la historia y que generalmente forma parte de la vida cotidiana, algo que la propia Banti define como “*segni labili che il tempo non ha raccolto; lacune da colmare, rammendi da tessere coi fili delle giornate apparentemente senza eventi*” (1973: 9). Generalmente, esos días sin grandes eventos aparentes y la cotidianidad han sido el espacio vital de las mujeres a lo largo de los años. En sus novelas, el pasado se ve a través de los ojos de las mujeres, ojos que miran a la realidad desde una perspectiva diferente ya que ven la vida desde la periferia y no el centro. Los personajes de Banti se mueven entre una sociedad masculina y dominante, y el espacio doméstico donde muchas mujeres están confinadas. Protagonistas de sus novelas son Artemisia, Joveta o Marguertie d’Orleans. Estas mujeres pertenecerían a ese primer grupo de la clasificación hecha anteriormente, mujeres que existieron realmente. Sin embargo, Banti también da vida a muchas mujeres ficticias que, como Lavinia, podrían perfectamente haber existido en el particular periodo que se recrea, como Carù (1999) mantiene. Los dos grupos de mujeres, por tanto, fueron activos en un tiempo pasado y sufren de escasa representación histórica. Para dar voz a las primeras mujeres, Banti hace una minuciosa investigación histórica tratando de trazar lo que la historia no ha contado de ellas, su cotidianidad, y la relación que tienen con otros sujetos de su tiempo. Muchas de estas mujeres estuvieron doblemente marginadas, por ser extraordinarias y por ser mujeres. A pesar de ello, no dudan en rebelarse contra las convenciones y romper los silencios.

Quien tampoco duda en rebelarse y hacerse oír será la reina Juana, la protagonista de la novela *Le Rose di Cordova* de Adriana Assini. La relectura crítica de los documentos oficiales por parte de la autora ha dado lugar a la reinterpretación de la historia y, sobre todo, al tratamiento de la supuesta locura, pues nunca se encontraron documentos que lo certificasen. Assini sigue estas pistas de la historia, o mejor, la escasez de éstas, y decide reconstruir el personaje de Juana desde la cordura de la mujer. A través de la novela se describe el calvario de la mujer, el maltrato que sufrió y, en definitiva, la cotidianidad de la vida. Gracias a la introspección psicológica del personaje el lector puede conocer qué sintió, como se sintió y por qué se rebeló. La mirada crítica con la que Assini compone su obra da vida a otra Juana, distinta a la que acostumbramos a ver en los libros pero no menos verdadera. El personaje de Juana demuestra en todo momento firmeza, no se tambalea ante la desgraciada vida que le espera. Juana repetirá que ella

es la soberana, un “yo” que podía ser aceptado en un hombre pero que fue considerado escandaloso en una mujer. 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 gran crudeza, de dolor, donde el sufrimiento le hace perder la compostura pues, al fin y al cabo, la vida de Juana se reduce a los maltratos y al cautiverio. Es cierto que Juana, en momentos, escupe, insulta, propicia patadas pero, al fin y al cabo, se defiende y se rebela con su propio cuerpo y su voz, que es lo único que le queda. Sin embargo, mientras que muchos historiadores achacan este comportamiento rebelde a una locura posiblemente hereditaria, otros comenzaron a ver en sus actos la rebeldía y el sufrimiento ocasionado por la vida conyugal y la rigidez 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, 2009: 48).

La historia de Juana, además, se puede leer desde una triple dimensión: Juana madre, Juana hija y Juana esposa. Pero Juana, la mujer llena de dudas, inseguridades y a su vez, valiente y decidida, sólo será ella misma con Nura, su compañera del alma. Nura es la voz narrativa de la novela, un personaje ficticio y verosímil que acompañará a Juana hasta el final. Nura es otra mujer desgraciada que fue capturada por los cristianos tras la caída de la dinastía Nazarí, obligándola a convertirse al cristianismo y adoptando un nuevo nombre, Francisca. Ella será quien nos acerque a la vida cotidiana de Juana, más allá de los quehaceres de consorte que la historia ha detallado en alguna ocasión. Uno de los aspectos más interesantes de la novela es la relación que entre ellas se establece, el vínculo de *sorellanza*. De hecho, este aspecto es uno de los más repetidos en las novelas femeninas, el de la profunda relación que se establece entre las mujeres, los vínculos que nacen entre ellas y que no necesariamente biológicos³ sino que son relaciones más bien construidas en base a una experiencia común, la amistad o la cooperación entre mujeres. La *sorellanza* entre Juana y Nura se basa en la dicotomía del yo/otra o como Sara Poletto (2008) la define, “*rancoroso affetto*”. Entre Juana y Nura siempre existirán secretos de por medio y rencores que duelen demasiado para poder destruir la barrera invisible entre las dos mujeres y, a pesar de que en algún momento nace el afecto entre ellas llegando al entendimiento a través de su significativa experiencia juntas, es demasiado el dolor para poder eliminar el rencor, algo que hará que los dos personajes se batan en un sinfín de sentimientos a lo largo de la novela.

³ En el estudio de Elizabeth Abel (1981) se plantea que la mayor parte de los estudios literarios se han centrado principalmente en el análisis de los vínculos existentes entre madre e hija y, a su vez, se ha teorizado sobre la “continuidad de representantes femeninas en el proceso de autoconocimiento” (Ciplijauskaité, 1986: 201). De esta forma se ha estudiado principalmente el tipo de vínculo que mantienen madre e hija y cómo la hija ve en la madre y en la abuela un modelo y lo acepta o lo rechaza. Sin embargo, en las obras de Assini encontramos un tipo de female bonding o *sorellanza* femenina que nada tiene que ver con los vínculos biológicos y son relaciones más bien construidas en base a una experiencia común, la amistad o la cooperación entre mujeres.

Son ejemplos que también se encuentran en las protagonistas de la Banti y en las novelas de Maria Rosa Cutrufelli, Clara Sereni y tantas otras escritoras cuyas protagonistas aparecen vinculadas a otras mujeres del presente o del pasado para tratar así de concienciarse de las distintas realidades, de reconocer la diferencia dentro de la colectividad a través de vínculos de *sorellanza* o utilizando la memoria para revivir la experiencia de otras mujeres. Al contrario que en el vínculo madre-hija, estas mujeres no encontrarán en las otras mujeres modelos en los que fijarse, ese espejo en el que identificarse y, sin embargo, todas ellas encuentran amigas y compañeras, apoyos para seguir adelante y mujeres en las que confiar. Además, estas son mujeres unidas por distintas causas pero, al fin y al cabo, todas ellas están unidas por ser objeto de la misma realidad que las oprime. Estar sujetas a una experiencia de vida común les lleva a una cierta intimidad entre ellas, a tomar conciencia de su posición como mujeres, algo que no suele ocurrir con los personajes masculinos. Es la hegemonía del hombre en el mundo y la incompreensión que las rodea lo que hará que sus vínculos sean fuertes y compartan destinos similares, haciéndoles despertar una conciencia de género y rebelándose ante ello.

CONCLUSIÓN

Por último, quisiera remarcar el esfuerzo que hacen todas estas escritoras por tratar de proponer otro acercamiento a la historia, más crítica y más justa para las mujeres. Desde la novela no sólo se reivindica una mayor presencia de las figuras femeninas en la historia, dándoles voz y visibilidad dentro de una historia y la Historia en general sino que también se trata de reinterpretar a las mujeres que están presentes en la historia pero cuya imagen está dañada por leyendas o una parcial interpretación de sus vidas y de sus personas. Mujeres tan poderosas como Lucrecia de Borgia, Cleopatra, Isabella Gonzaga, Juana de Arco y tantas otras, no encontrarán su eco en la historia, sino más bien en la literatura, en el espacio irracional. María Zambrano⁴ 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. Si a las mujeres se les ha negado un espacio racional, esto quiere decir que viven en un lugar irracional que las 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). Las

4 “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.

escritoras, gracias a un minucioso estudio histórico han tratado de desmitificar a la mujer monstruo devolviéndoles así su figura de mujer, de carne y hueso, con virtudes y defectos que no son más terribles que los de los hombres.

Las novelas históricas femeninas proponen, por tanto, la reescritura de la historia y de sus protagonistas, generalmente mujeres, que quedaron en los márgenes. Se estudian los vínculos que las mujeres establecen entre sí y se desestabilizan otras relaciones. Ya no aparece la figura del héroe y, junto a él, una figura femenina que se caracteriza por ser problemática sino que la protagonista es la mujer cuya vida y aspiraciones se verán truncadas por los intereses de quienes les están cerca, generalmente figuras masculinas. En las obras se invierte el patrón tradicional favoreciendo la aparición de una autoridad patriarcal, invisible o marginal, contra la cual la mujer reacciona deconstruyendo, como se ha visto, ciertos estereotipos asociados a la figura femenina. Así pues, dan voz a las mujeres y visibilidad a sus vidas, a sus escenas cotidianas que son tan historiables como la política, las grandes batallas y la economía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, E., “(E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women”, *Signs*, vol.6, 3, 1981, pp. 413-435.
- Assini A., *Le rose di Cordova*, Napoli, Scrittura & Scrittura, 2007
- , “Le Rose di Cordova, romanzo storico di Adriana Assini incentrato sulla figura di Juana la Loca”, en González de Sande, M.M., (ed.), 2009.
- Balza, I., “Identidades femeninas errantes: sobre hechiceras y monstruos”, en Jaime de Pablos, E., (ed.), 2009.
- Banti, A., *La camicia bruciata*, Milano, Mondadori, 1973
- Biasetti, G., *El poder subversivo de la nueva novela histórica femenina sobre la conquista y la colonización: la centralización de la periferia*, Tesis Doctoral, Florida, 2009.
- Blelloch, P., *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...* Verona, Essedue, 1987.
- Carù, P., “‘Uno sguardo acuto dalla storia’: Anna Banti’s Historical Writings”, en Marotti, M. O., Brooke, G., (ed.), 1999.
- De Giovanni, N., *Carta di donna. Narratrici italiane del ‘900*, Torino, SEI, 1996.
- Ganeri, M., *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Piero Manni, 1999.
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.
- Marotti, M. O., “Revising the Past: Feminist Historians/ Historical Fictions”, en Marotti, M. O., Brooke, G., (ed.), 1999.

Marotti, M. O., Brooke, G., (ed.), *Gendering Italian fiction: feminist revisions of Italian history*, USA, Associated University Press, 1999.

Navarro Salazar, M. T., *Novela Histórica Europea*, Madrid, UNED, 2000.

Poletto, S., "Le Rose di Cordova", *Leggendaria*, aprile, 2008.

LA TRANSGRESIÓN EN ROSALÍA DE CASTRO. APUNTES SOBRE EL SUJETO FEMENINO Y LA COMUNIDAD

TRANSGRESSION ON ROSALÍA DE CASTRO. OUTLINE ON FEMALE SUBJECT
AND COMMUNITY

Margarita García Candeira
Universidad de Huelva

RESUMEN:

Este artículo propone una revisión de la figura de Rosalía de Castro que matice algunos rasgos de la percepción simbólica más generalizada. Parte de la noción foucaultiana de transgresión y presta especial atención a su prosa para identificar actitudes vitales y literarias de Rosalía que revelan una perspectiva feminista profundamente libertaria y una concepción de la comunidad igualmente heterodoxa.

PALABRAS CLAVES:

Rosalía de Castro, transgresión, prosa, feminismo, comunidad.

ABSTRACT:

This article proposes a revision of Rosalía de Castro's figure in order to modify some features of her most known symbolic perception. Departing from Foucault's notion of transgression and paying attention to her prose, it intends to identify Rosalía's vital and literary stances that display a widely libertarian feminist position and an approach to community in terms of heterodoxy.

KEY WORD:

Rosalía de Castro, transgression, prose, feminism, community.



El cumplimiento de los ciento cincuenta años de la publicación de *Cantares gallegos*, una de las obras más señeras no solo de Rosalía de Castro y de la literatura gallega, sino también de una vertiente fundamental del romanticismo español, brinda una oportunidad inmejorable para realizar una revisión de la figura de Rosalía de Castro que matice algunos rasgos de la percepción simbólica más generalizada. Partiendo de la noción teórica de “transgresión” y prestando especial atención a su prosa, este artículo se propone repasar algunas actitudes vitales y literarias de la autora que revelan una posición feminista profundamente libertaria y una concepción de la comunidad igualmente heterodoxa.

En su ensayo clásico “A Preface to Transgression” (1963), el pensador francés Michel Foucault definía esta noción, tan propia de la modernidad, como un acto de constante traspaso de fronteras o límites que definían las categorías de lo establecido desde un punto de vista moral, sexual, social y político (Foucault 1977: 34). El acto transgresor tomaba la forma de una espiral permanente que viajaba entre lo apropiado y lo inapropiado y que estaba dotada de un gran poder desestabilizador. Desde una perspectiva más actual y parcialmente similar, el pensador neomarxista Jacques Rancière dice, en *El desacuerdo* (1995), que la verdadera acción política es aquella que rompe con la jerarquía esperable, estipulada, de espacios y cuerpos. Hay un lugar simbólico previsto para cada sujeto y la auténtica actividad política lo altera (Rancière 1996:44-46). Estas ideas sobre la transgresión y la política son muy útiles para enmarcar la rebeldía y el peculiar malditismo de Rosalía de Castro, porque su vida y su obra supone un desafío constante a toda categoría establecida: este juicio es válido tanto para su contexto histórico como para la actualidad, en que la autora sigue siendo campo de batalla de muchas guerras, especialmente en Galicia, tal y como ha explicado Rábade Villar (2011). Su encuadre en la categoría progresista convencional no es del todo apropiado: el *izquierdismo* rosaliano no puede verse como una filiación ideológica programática y exenta de fisuras sino como una vocación de defensa y alineamiento con cualquier situación de subalternidad o marginalidad, en ocasiones problemática incluso para nuestra visión de mundo. La profunda osadía rosaliana se manifiesta en un ensamblaje de posiciones no necesariamente coherentes entre sí, pero que informan de un sujeto crítico en perpetuo análisis de la realidad y de sus numerosas injusticias.

Parece importante repasar la vida y la obra de Rosalía, para proporcionar una panorámica que reequilibre algunos lugares comunes que se han transmitido sobre la autora gallega. La imagen simbólica rosaliana más extendida en el territorio estatal nos presenta a una mujer de mediana edad, enfermiza y mediatunda, que compone unos versos preñados de la melancolía propia de un pueblo, el gallego, condenado a la pobreza y al desangre migratorio. En esta versión tan popular, la figura rosaliana sirve de soporte a una concepción esencialista de la identidad gallega en torno al tan

familiar sentimiento de *morriña* o *saudade*, que partía de la lectura heideggeriana hecha por el intelectual gallego Ramón Piñeiro y el grupo Galaxia (Piñeiro 1952). Esta lectura ha generado críticas muy lógicas, puesto que la dimensión nostálgica implicaba una posición pasiva, ligada al lamento y al conformismo, y resultaba en una interpretación que neutralizaba el inmenso potencial subversivo de un personaje lleno de valentía y furia y de una obra extensa e intensamente audaz. En línea con esta, otra lectura literalmente canonizadora, cargada de idénticos efectos desactivadores, es la que ha presentado a Rosalía como una mujer beatífica, portadora de los valores católicos emblemáticos, y que ha cuajado en el sobrenombre de “A Santiña”.

Sin embargo, Rosalía no fue en absoluto una poeta regional enferma de melancolías, tal como la quiso presentar su contemporánea Pardo Bazán en “La poesía regional gallega”, un texto de 1885 (Pardo Bazán 1973). O fue mucho más que eso. Su vida y su obra poseen rasgos de una hibridez enriquecedora y profundamente desafiante. Nace en Padrón en 1837, con una genealogía especial: hija de una hidalga y de un cura humilde, esta posición de clase fronteriza la acompañará toda su vida. Crece entre el campo padronés y Santiago de Compostela, donde estudió y donde participó activamente en los círculos intelectuales y artísticos de la ciudad, tradicionalmente reservados a los hombres. Allí conoce a Manuel Murguía, escritor, historiador y uno de los principales líderes del incipiente nacionalismo gallego, conocido con el nombre de “rexionalismo”. Se casan en 1858, y la vida de ambos transcurre entre Madrid y Galicia. Implicados en posiciones políticas progresistas, sufrirán la inestabilidad económica y social derivada del fracaso de la revolución de 1868, en la que el matrimonio había participado con entusiasmo. Rosalía muere en 1885; Murguía la sobrevive hasta 1921, y se convierte en el primer y principal filtro crítico en la recepción de la obra de su mujer.

Deben recordarse también algunos puntos básicos de su obra. Hay que subrayar el hecho de que esta obra no es solo poética, como a veces tiende a pensarse; y no solo está escrita en gallego. La trayectoria creativa rosaliana posee una enorme complejidad y está igualmente caracterizada por la variedad. Como poeta, escribe en castellano la colección *La flor* en 1856 y *A mi madre* en 1863. Pero será sobre todo *Cantares gallegos*, publicado en 1863, la que catapulte a la fama a la autora. Como es sabido, la colección, de cuya publicación se cumplen ahora 150 años, constituye la primera obra escrita en gallego en la época moderna (no hay que olvidar la riqueza de la lírica medieval) y cumple a la perfección la función romántica del poeta como portavoz del alma popular: está compuesta por cantares populares glosados con maestría, gracia y musicalidad. Pero también, como se verá, Rosalía lo hará exacerbando el potencial subversivo y transgresor propio de la cultura popular gallega. Tras este poemario, el giro hacia una poética de corte fuertemente emocional y con acerada carga social se consuma en *Follas*

novas (1880). Por último, *En las orillas del Sar* (1884), escrita de nuevo en castellano, supone una última vuelta de tuerca reflexiva y existencial. Pero, además, Rosalía fue autora de una producción en prosa igualmente rica, escrita en su mayoría en castellano: es muy interesante que esta se inicie con un auténtico manifiesto feminista, *Lieders*, en 1857. A él le seguirán las novelas *La hija del mar* en 1859; *Flavio*, en 1861; y *El caballero de las botas azules*, editado en 1867. Pero también cultivó la novela breve, como *Ruinas* (publicada en 1866), *El primer loco* (1881) y una serie de artículos periodísticos alrededor de las costumbres gallegas y otras cuestiones como, significativamente, los obstáculos a los que se enfrentaban las mujeres a la hora de escribir (“Las literatas”, de 1865).

La variedad y el traspaso de fronteras genológicas y lingüísticas ha suscitado el interés de la crítica en los últimos tiempos. Quizás no fue del todo no así antes, cuando la faceta poética (especialmente las colecciones *Cantares gallegos*, *Follas Novas* y *En las orillas del Sar*) solía concentrar toda la atención de los investigadores. Quizás la mejor manera de explicar esa trayectoria de mezclas y viajes de ida y vuelta entre formatos y lenguas esté en la fuerte vocación de autonomía y que caracteriza al proyecto creativo rosaliano y en su resistencia a condicionantes de todo tipo. En este sentido, Rosalía entronca con una problemática común a la escritura femenina europea de la época. Es sabido que, en *La loca en el desván* (1979), el estudio clásico sobre la obra literaria de escritoras inglesas del siglo XIX, sus autoras Sandra Gilbert y Susan Gubar identificaban en ellas una “ansiedad de la autoría” (Gilbert y Gubar 1998: 62-63) que sería el particular correlato de la famosa “ansiedad de las influencias” que una tradición eminentemente masculina ejercía sobre los autores, según la famosa teoría del crítico estadounidense Harold Bloom. Desprovistas de una tradición propia, escritoras como las Brönte o Jane Austen debían enfrentarse a unos códigos creativos patriarcales en los que la mujer solo había tenido cabida hasta entonces como objeto y donde solo podía encontrarse en forma de reflejo de un *espejo* supuestamente realista sostenido por un autor varón. Pues bien, Rosalía se enfrentó a esa supuesta ansiedad defendiendo un proyecto creativo en el que la transgresión vino dada por su inquebrantable fidelidad a su libertad y autonomía. En *Lieders*, el manifiesto ya mencionado y escrito cuando tenía solamente veinte años, Rosalía afirmaba que

Solo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud. Yo, sin embargo, soy libre, libre como los pájaros, como las brisas, como los árboles en el desierto y el pirata en la mar. Libre es mi corazón, libre mi alma, y libre mi pensamiento, que se alza hasta el cielo y desciende hasta la tierra, soberbio como el Luzbel y dulce como una esperanza (Castro 1983c: 285)

Los costes del mantenimiento pertinaz de esa consigna de libertad hicieron que la escritura se asemejase, en ocasiones, a una tarea casi maldita, algo que se hace ya patente en la referencia a Luzbel

del texto recién mencionado, y que subyace en otras afirmaciones de la escritora acerca de la carrera literaria como una auténtica “senda de perdición” (Castro 1990: 20). Las mencionadas Gilbert y Gubar explicaban que, en una primera e imprescindible fase en su despertar literario, estas primeras escritoras se verán obligadas a emplear, casi siempre con afán revisionista y crítico, las imágenes que los autores habían creado para ellas y, mediante estas, exhibir la inexistencia de un lugar creativo propio mediante escenas de encierro, enfermedad o locura. Aunque estos rasgos se dan en la obra rosaliana, esta, no obstante, va más allá e invierte el papel de la mujer en la literatura, despojándola de su condición de objeto para postularla como sujeto de deseo sexual y afán creativo propios. En primer lugar, voy a exponer algunos ejemplos en que la poesía rosaliana muestra esta subversión de roles atribuidos a la mujer. En segundo lugar, ahondaré en las figuras femeninas que aparecen en la prosa rosaliana para mostrar cómo en ellas se aúna la lucha por la autonomía con la postulación de una tarea creativa propia, y cómo en ocasiones el mantenimiento de la independencia pasa por la destrucción de la propia obra. En tercer lugar, trataré de explicar cómo esta postura determinante en cuanto al género enlaza con otros rasgos de heterodoxia manifiestos de los que emana un proyecto comunitario y político transgresor, sin duda incómodo para las formulaciones identitarias más formalizadas tanto en la época de Rosalía como en la actualidad.

En las obras rosalianas, la mujer arrebatada al hombre su condición exclusiva de sujeto deseante: un ejemplo muy claro se halla sin duda en algunas composiciones de *Cantares gallegos* en las que el atrevimiento y el desenfado propios del tono popular amparan una posición enunciativa caracterizada por el deseo erótico. Además, este va unido a la transgresión religiosa. En el Cantar 9, la lógica inquietante e insistente del deseo es empleada para desautorizar la prohibición religiosa de caer en la tentación del sexo. El poema comienza con la advertencia: “Díxome nantronte o cura / que é pecado...”. / Máis aquel de tal fondura / ¿como o facer desbotado?” (Castro 1983a: 143). Sin embargo, la insistencia en que la caer en la tentación de la satisfacción sexual es un pecado no hace más que intensificar el atractivo de lo prohibido y exacerbar la comezón erótica: “Canto máis digo: “¡Arrenegado! / ¡Demo fóra!” / máis o demo endemoncrado, /me atenta dempois i agora. / Máis ansias teño, máis sinto, /¡rematada!, /que non me queira Jacinto / nin solteira nin casada.” (Castro 1983a: 143). Y acaba con una conclusión acerca de lo que es lógica que parece ceder a una tentación agradable y, sobre todo, natural: “¡Que é pecado..., miña almiña! / Mais que sea, / ¿Cal non vai, si é rapaciña, / buscando o que ben desea?” (Castro 1983a: 144).

Es muy interesante también el Cantar 13, que toma la forma de un rezo a San Antonio. La unión de sexo y violencia (“aunque me mate, aunque me esfole”) estaba ya presente en el modelo popular: “San Antonio bendito, / dádeme un home, / aunque me mate, / aunque me esfole” (Castro 1983a: 155). Pero, si, tradicionalmente, las muchachas casaderas solicitaban al santo un marido para casarse y solucionar su soltería, la voz femenina del cantar rosaliano deja claro que solo quiere satisfacer su deseo sexual. Así,

dice que: “Mais en tendo un homiño, ¡Virxe do Carme!, non hai mundo que chegue / para un folgarse. / que, zambo ou trengo, / sempre é bo ter un home / para un remedio” (Castro 1983a: 154-155).

En la prosa de Rosalía, se pone de manifiesto cómo el deseo sexual va unido al deseo creativo, a la lucha por conformar una vida vivida según un guion propio y autónomo, intransferible. La introspección psicológica que permite la narrativa larga ayuda a desarrollar con maestría un repertorio de mujeres independientes que unen la búsqueda vital de la autonomía con una tarea creativa relacionada, implícita o explícitamente, con la literatura. La independencia llevada hasta las últimas consecuencias a menudo lleva consigo un precio de destrucción. Podemos centrarnos en dos novelas, *La hija del mar* y *Flavio*, que son especialmente representativas, para tratar de ilustrar a partir de ellas otras cuestiones que tiene que ver con la ideología no solo de género sino también de clase.

La hija del mar, publicada cuando Rosalía tenía 22 años y probablemente escrita unos años antes, se abre con un prólogo que hermana a la perfección la tarea creativa con la *hybris*: la falsa modestia y la ironía tiñen la disculpa por lo que se define como “un pecado inmenso y indigno de perdón” (Castro 1990: 17): el constituido por “mi atrevimiento al publicar este libro” (Castro 1990: 20) en una época en que “todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben” (Castro 1990: 20). La novela trata sobre la vida de una mujer soltera, Teresa, y su hija Esperanza, en las afueras de una villa pesquera situada en el norte de Galicia, en un territorio hostil, agreste y rudo. El marido que un día la abandonó regresa y las recluye a ella y a Esperanza en un palacete frondoso, donde las maltrata psicológicamente, cercenando su libertad y dignidad. En medio de la descripción de tal estado de cosas, la voz narrativa toma partido con una apelación fuertemente enfática, tras la que podemos reconocer la furia rosaliana. Ya se ha comentado la simpatía de la autora por la revolución Gloriosa, y numerosos estudiosos han destacado la influencia en la autora del socialismo utópico de Proudhon y, en general de la filosofía política derivada de la Revolución Francesa¹. Sin embargo, la diatriba de la voz autorial contra esta situación que sufre Teresa pone de manifiesto la conciencia rosaliana acerca de las disfunciones y limitaciones de la herencia ilustrada y revolucionaria, que dejan entre sus cuestiones pendientes la igualdad de la mujer. Una misma crítica a la posesión sirve para vehicular una sátira de género y de clase que pone de manifiesto el descontento de ciertos sectores con el orden derivado de la Revolución Francesa. Dice la instancia narrativa:

¡Oh Señor de justicia! [...], ¿por qué no te alzas contra el rico y el poderoso que así oprimen a la mujer, que la cargan de grillos, mucho más pesados que los de los calabozos [...]? Infelices criaturas, seres desheredados que moráis en las desoladas

montañas de mi país; mujeres hermosas y desdichadas que no conocéis más vida que la servidumbre, abandonad vuestras costumbres queridas, en donde se conservan perennes los usos del feudalismo [...] Hombre, que gastáis vuestra vida al fuego devorador de la política [...], no pronunciéis esas huecas palabras «¡civilización, libertad!» [...], mirad a Esperanza y decidme después qué es vuestra civilización, qué es vuestra libertad. [...] No seáis egoístas como los hombres que pasaron! [...], acordaos de Esperanza...; es decir: ¡de la mujer débil, pobre, ignorante!” (Castro 1990: 120).

La trayectoria de emancipación de Teresa del yugo de su opresor supone un acto de creación de la propia libertad según patrones no previstos. De Teresa se nos dice varias veces que “era poeta, pero sin saberlo” (Castro 1990: 76): por ello, y en línea con la idea moderna de la existencia como obra de arte, su vida es y habla por su obra. Y este proceso de liberación es interesante también porque es elocuente respecto a la censura de la cosmovisión burguesa basada en la propiedad y el materialismo por parte de Rosalía. Sucede por medio de un proceso de despojamiento, que tiene como episodio central la escena en que Teresa se despoja de sus ropas lujosas y, recuperando sus harapos de pescadora, recupera la agencialidad y la dignidad. Con la rebeldía propia de un ángel caído –nuevamente se la compara con Luzbel-, Teresa es sujeto de una enunciación enfática que hace de su condición desposeída el núcleo mismo de su personalidad:

Aquí me tienes otra vez, la misma de otros días... Soy Teresa la expósita, Teresa la pescadora, que desceñida de la ropa de infamia que le has cubierto no quiere sufrir no ya los golpes de tus criados, ni aun la más pequeña insolencia tuya... Silencio por un instante... ¡Silencio!—añadió con un acento que indicaba una fuerza de voluntad indomable, pues el soberbio espíritu de aquella mujer se revelaba ahora en toda la nobleza y con todo el orgullo de sus instintos (Castro 1990: 142-143)

Por su parte, *Flavio* describe las aventuras de un joven procedente del campo y su transformación en un personaje cínico y cruel; presenta un paradigma invertido del buen salvaje rousseauiano y ha sido definida por Rábade Villar como una “novela de contraaprendizaje” (Rábade Villar 2012a: 480). Flavio se enamora de Mara, habitante compostelana caracterizada por la independencia y la preocupación por el orden y el comportamiento social. Gran parte del argumento de la novela gira en torno a los desencuentros provocados por la reticencia de Mara a convertirse en un títere en manos de Flavio, que no respeta su autonomía. En una ocasión, consulta a Luis, un médico amigo de ambos, sus problemas de pareja. Es muy interesante cómo Mara define su posición resistente empleando una simbología literaria: negándose a convertirse en “una dama de novela” (Castro 1983b: 362). Pero, al igual que en la obra anterior, el pasaje muestra la conciencia lúcida de Rosalía acerca de la gestión acrílica de la formulación rousseauiana del buen salvaje. Más que como paradigma de lo natural, Flavio aparece como lo naturalizado por una sociedad patriarcal: su amor es una

¹ Así lo han hecho Davies (1987: 55-56), Rodríguez (2011: 206) o Miguélez (2012).

forma de opresión clara, solo que romantizada y escondida tras un aura de inocencia y autenticidad. Explica Mara al médico, que defiende a Flavio:

Vos no podéis imaginaros todo lo feliz que he sido cuando conocía que era la primera que poseía los afectos de aquel corazón virgen, el cariño de aquella alma inocente y llena de pasión...; desde el instante en que conocí que era amada, creí en la felicidad, Luis... ¡Esperé!...; pero luego empecé a temer por ambos al ver su carácter irascible, y traté de conducirlo al buen camino; quise acostumbrarle a los usos de la sociedad y enseñarle a vivir con los hombres...; todo fue en vano... ¿Qué queríais, pues? ¿Que abandonase de un golpe mis antiguos hábitos, que me retirase del mundo..., que fuese, en fin, una dama de novela? Creí más aceptable usar alguna severidad con él para corregirle que doblegarme a los caprichos de un hombre cuyo proceder para conmigo era ni más ni menos que el de un niño terco y caprichoso en demasía. ¿Soy tan culpable como me creéis? (Castro 1983b: 362).

La defensa que el médico emprende del comportamiento de Flavio también muestra el avisamiento que Rosalía poseía acerca de la complicidad de cierto discurso científico con el poder patriarcal. Esto sucedía en especial con las teorías de Darwin acerca de la ley natural que sancionaba la supervivencia del más fuerte y mejor preparado. Es obvio que pronto estas teorías fueron empleadas para justificar la idea de la mujer como sexo naturalmente débil. Rosalía se muestra consciente de este uso profundamente ideológico y sexista del darwinismo. Las palabras del médico exponen precisamente esta idea, pues le dice a Mara: “os veo profesar principios que están en oposición con la misma naturaleza, que os ha hecho débiles...” (Castro 1983b: 364). Mara responde, enérgica:

¡Egoístas! (...) ¿Pueden consistir la razón y el entendimiento en la fuerza? ¿No llamáis bárbara la costumbre de los antiguos griegos, que premiaban la belleza y la fuerza física? Si la fuerza moral y el talento son las únicas cosas por que el hombre debe ser alabado y respetado; si el hombre más raquíto y horrible debe ser acatado y venerado cuando su frente cobija pensamientos gigantes, nosotras podemos ser en esto tanto como vosotros (Castro 1983b: 364)

Si Teresa era poeta sin saberlo, y su vida constituye su obra, Mara escribe a escondidas recluida en su habitación. Pero es fundamental prestar atención al hecho de que ambas rompen lo creado, o parte de lo creado. Como parte de su proceso de despojamiento, Teresa prende fuego al palacete de su marido. En una escena que recuerda el pasaje similar de *Jane Eyre*, la protagonista destruye el hogar patriarcal y burgués que forma parte de su pasado vital. Mara, en cambio, destruye sus escritos poco después de componerlos, en la íntima conciencia del precio demasiado elevado que supone la tarea creativa para la mujer:

-¡Si alguien pudiese ver esto!... -exclamó ruborizándose-. ¡Dios mío!... -añadió-. Una mujer que se atreve a trasladar al papel sus sentimientos más ocultos, aquellos sentimientos que nadie debe penetrar..., aquéllos de que ella misma debiera tal vez

ruborizarse... ¡Locura! [...]Si mi mano imprudente graba en el papel un nombre querido, que mi mano le rompa luego... Si mi pluma traza desiguales renglones..., que nadie sepa que aquellos renglones son versos... Los que creen que el universo ha creado tan sólo para ellos sus bellezas, dicen que suenan mal en boca de una mujer los consonantes armoniosos; que la pluma en su mano no sienta mejor que una rueca en los brazos de un atleta..., y tal vez no les falte razón... (Castro 1983b: 239).

De hecho, un año antes de publicar *Flavio*, Rosalía había dado a la prensa “Carta a Eduarda” o “Las literatas”, un texto en el que empleaba el recurso, tan cervantino, del manuscrito encontrado en la calle para disuadir a una amiga y escritora primeriza de que emprendiera una carrera literaria: “No, mil veces no, Eduarda; aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas: que ése sea un secreto entre el cielo, tú y yo” (Castro 1983c: 289). Es resaltable el hecho de que no le aconseje renunciar a la escritura, pero sí a la publicación. Los riesgos de malinterpretación, crítica exagerada y manipulación justifican su terminante recomendación.

De alguna manera, ambas actitudes prefiguran un episodio fundamental de la vida de Rosalía: quizás como precaución ante la posibilidad de su manipulación póstuma, Rosalía ordena a su hija que quemara todos los manuscritos inéditos existentes: eran cartas, traducciones y algunas obras no publicadas. Este acto, por muy lastimoso que resulte para nosotros, constituye una reclamación radical del derecho a disponer de la propia obra, pero también es un símbolo de la resistencia de esta a encajar plenamente en todas las causas a las que la han adscrito, entonces y ahora. De alguna manera, el vínculo, ineludible, entre Rosalía y los miembros del proyecto político regionalista, capitaneados por el propio Murguía, tuvieron como una de sus consecuencias la recepción sesgada e incompleta de la obra rosaliana. Murguía, que le sobrevive en casi 40 años, será el primer canonizador de esta, principalmente a través de un texto, incluido en *Los precursores*, en el que subraya la importancia de la obra poética escrita en gallego en detrimento de la faceta narrativa escrita en castellano. Este hecho, unido a la prevalencia del canon realista-naturalista que excluía las obras de índole fantástica o alegórica (a la que se adscribe la mayor parte de la narrativa rosaliana) o a su querencia por problematizar los géneros literarios (ninguna de sus obras narrativas puede etiquetarse según un modelo textual puro) puede ayudar a explicar la posición anómala de Rosalía en la historiografía literaria española, que la trata de ‘romántica rezagada’ o poeta regional popular. Los mismos rasgos que se han estado mostrando (la preocupación por la creación y la condición femenina, o la profundización sentimental) han encumbrado a autoras como Austen o las Brönte como autoras genuinamente modernas y pioneras en una modalidad novelística determinada.

Si esto ha ocurrido en el ámbito estatal, en Galicia, la recepción de su obra corrió pareja a la recepción de las tesis regionalistas y, en la actualidad, sigue estando ligada a la búsqueda de legitimación política del nacionalismo. En este sentido, hay que tener en cuenta que la obra rosaliana contiene múltiples trazos que transgreden o fuerzan los límites de cualquier concepción identitaria formalizada y homogénea o monolítica. Un repaso, a la fuerza breve, por la profunda heterodoxia de algunos permite acabar de configurar el papel incómodo que para muchos supuso Rosalía.

Tomada en su conjunto, la obra de Rosalía establece un programa implícito para una comunidad caracterizada no por la clausura sino por la fisura, por la apertura: por la conciencia de la falta y la inclusión constante que ella genera. Varios hechos lo demuestran: el propio empleo del gallego oral, que exhibe en su escritura las heridas de una historia poco grata, testimonia la conciencia de precariedad inherente al poemario fundacional de la literatura gallega. No en vano dice Rosalía en el prólogo de *Cantares gallegos* que está escrito “sin gramática nin regras de ningunha clas” e que “o lector topará moitas veces faltas de ortografía, xiros que [y esto es significativo] disoarán ós oídos dun purista” (Castro 1983a: 108). Por otra parte, es persistente la crítica a la idea de origen, sustancial para los nacionalismos decimonónicos que buscaban un pasado común, por lo general prestigioso, que sostuviese los límites de la pertenencia a una comunidad determinada. Rosalía critica la obsesión por el uso de la memoria en *La hija del mar*, y promueve en muchas ocasiones terrenos áridos, caracterizados por la falta de raíces y de troncos comunes: ambos hechos parecen ser una refutación *avant la lettre* de las lecturas que han definido la identidad gallega en clave de nostalgia o morriña (García Candeira 2012). No hay que olvidar la destrucción del pasado que ejecutan Teresa y Mara, a la que ya nos hemos referido.

Esta apertura problematiza asimismo los vínculos entre comunidad y territorio, atendiendo a fenómenos de movilidad y dispersión: no en vano estamos ante un pueblo, el gallego, que ha tenido en la emigración una de sus constantes históricas. Precisamente la defensa de una hospitalidad radical ante lo foráneo o lo excluido provoca la desubicación de Rosalía, su incomodidad para dos proyectos políticos nacionalistas enfrentados: el estatal y el gallego. Es conocida la beligerancia con que algunos poemas de *Cantares gallegos* tratan a los castellanos, como en el famoso “Castellanos de Castilla”. Pero lo que se critica es precisamente la acogida hostil que sufren los gallegos: “Castellanos de Castilla, / tratade ben ós gallegos; / cando van, / van como rosas; / cando vén, / vén como negros ... Foi a Castilla por pan, / e saramagos lle deron; / déronlle fel por bebida, / peniñas por alimento” (Castro 1983a: 218). Varias secciones de *Follas novas*, en especial “As viúvas dos vivos e as viúvas dos mortos”, tratan precisamente del drama migratorio.

Pero Rosalía previó una apertura idénticamente radical para la comunidad gallega que, en ocasiones, resultó molesta para el propio programa regionalista al que había contribuido con *Cantares gallegos*. No en vano se definirá, en *Follas novas*, como “estranxeira na súa patria” (Castro 1983a: 333). La transgresión de las fronteras nacionales se unió a la transgresión de los bordes de la moral sexual convencional en un episodio que es especialmente significativo a la hora de acabar de perfilar la condición maldita, heterodoxa, incómoda, de nuestra autora. En 1881 Rosalía escribe, como parte de una serie de piezas sobre la idiosincrasia del pueblo gallego, un artículo para la prensa madrileña titulado “Costumbres gallegas”. En él, narra la costumbre existente en pueblos del norte de Galicia según la que, si un marinero o forastero llegaba después de mucho tiempo a tierra, la familia que lo hospedaba le daba no solamente comida y cama, sino que también le permitía dormir con la mujer que viviese en esa casa (Castro 1983a: 462-463). Esta hospitalidad sin límites que ha estudiado Rábade Villar (2012b: 87) resulta llamativa incluso ahora, pero resultó especialmente polémica en los círculos intelectuales gallegos. El rechazo y las críticas suscitadas hicieron que Rosalía reaccionase con lo que se ha dado en llamar su “dimisión”: dejar de escribir en gallego. En una carta a Murguía, explica que “ni por tres, ni por seis, ni por nueve mil reales volveré a escribir nada en nuestro dialecto, ni acaso tampoco a ocuparme de nada que a nuestro país concierna. [...] Se atreven a decir que es fuerza que me rehabilite ante Galicia. ¿Rehabilitarme de qué? ¿De haber hecho todo lo que en mí cupo por su engrandecimiento?” (Castro 1983c: 504). Estas palabras son un perfecto testimonio de la independencia inquebrantable que impulsaba aquellas tempranas afirmaciones de libertad de *Lieders* y, por supuesto, las cumplió. Solo volvió a publicar, tres años después, *En las orillas del Sar*. Un año después, en 1885, moría.

La vida y la obra de Rosalía de Castro sigue despertando interés crítico e ideológico, algo que se hace patente en las numerosas celebraciones y actos académicos que jalonan la celebración del ciento cincuenta aniversario de la publicación de *Cantares gallegos*, en la existencia de debates en torno a su figura, y de foros de análisis académicos dedicados a estudiar su trayectoria, como el Grupo de Investigación Rosalía de Castro de la Universidad de Santiago. La viveza y sensibilidad que rodea muchas de estas actividades es síntoma de salud y de diálogo, pero sobre todo es otra manifestación, quizá la más elocuente, de la complejidad y riqueza de la obra rosaliana, que renuncia a cualquier solución unívoca, a cualquier síntesis o conciliación conclusiva. En estas breves líneas, quisiera haber perfilado grosso modo los rasgos más marcados de una fisonomía auténticamente transgresora. Por otra parte, la capacidad de generar lecturas testimonia otra resistencia radical: la que impide la clausura hermenéutica, las versiones terminantes acerca del sentido de su obra. En la desobediencia a cualquier corsé interpretativo radica, sin duda, su brillantez y su última y más certera incomodidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castro, R. de, *Obras completas. Tomo I*, Santiago de Compostela, Sálvora, 1983a.
- , *Obras completas. Tomo III*, Santiago de Compostela, Sálvora, 1983b.
- , *Obras completas. Tomo II*, Santiago de Compostela, Sálvora, 1983c.
- , *Obra completa 1. La hija del mar, Flavio, El primer loco*. Ed. Ángel Abuín, A Coruña, Patronato Rosalía de Castro, 1990.
- Davies, C., *Rosalía de Castro no seu tempo*, Vigo, Ed. Galaxia, 1987.
- Foucault, M., "A Preface to Transgression", *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (ed. Donald F. Bouchard), NY, Cornell UP, 1977, pp. 29-52.
- García Candeira, M., "Más allá de la ansiedad de la influencia. Poética del desierto e imaginación femenina en *La hija del mar*, de Rosalía de Castro", *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, (Ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar), Barcelona, Icaria, 2012, pp. 99-119.
- Gilbert, S. y Gubar, S., *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Miguélez-Carballeira, H., "¿Por qué Rosalía de Castro tenía razón? *El caballero de las botas azules* como texto antisistema", *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, (Ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar), Barcelona, Icaria, 2012, pp. 121-137.
- Pardo Bazán, E., "La poesía regional gallega". *Obras completas III. Cuentos. Crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 671-689.
- Piñeiro, R., "A saudade en Rosalía". *Siete ensayos sobre Rosalía de Castro*, Vigo, Galaxia, 1952, pp. 97-109.
- Rábade Villar, M. do C., "Rosalía de Castro sen consenso. A crítica como campo de batalla", *Protexa. Revista de libros*, 18 (2011), pp. 18-19.
- , "Spleen, tedio y ennuí. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX", *Revista de literatura*, v. 74., n. 148, 2012a, pp. 473-496.
- , "Rosalía de Castro y el mito del progreso. Elementos para una nueva política del tiempo", *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, (Ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar), Barcelona, Icaria, 2012b, pp. 79-97.
- Rancière, J., *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- Rodríguez, F., *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte a hoxe)*, A Coruña, Asociación Socio-Pedagóxica Galega, 2011.

FEMINISMO Y GÉNERO EN “LA HEMBRA DE LA LENGUA”: PONENCIAS SOBRE DISCURSO Y GÉNERO DE ZULEIKHA ABU RISHA

FEMINISM AND GENDER IN “THE FEMALE OF THE LANGUAGE”: PAPERS ON
SPEECH AND GENDER OF ZULEIKHA ABU RISHA

Larosi Haidar

Hussein Al Duweiri

Universidad de Granada - Universidad de Jordania

RESUMEN:

Este trabajo pretende ser un acercamiento a la investigadora jordana Zuleikha Abu Risha partiendo de su obra *La hembra de la lengua: ponencias sobre discurso y género*, obra que viene a resumir en líneas generales las inquietudes y preocupaciones de la autora en el ámbito de la crítica y la investigación lingüística desde que pocos años antes publicó su primer libro sobre el tema y que, de alguna manera, había supuesto una revolución y desafío al discurso masculino imperante.

PALABRAS CLAVES:

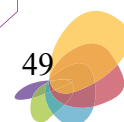
Género, feminismo, lengua, discurso, Abu Risha.

ABSTRACT:

This work is intended to approach to the Jordanian researcher, Zuleikha Abu Risha, based on her work *The Female of the Language: Papers on Discourse and Gender*, which summarizes the concerns and worries of the author in the field of critical and linguistic research. In 1996, Abu Risha published her first book on the subject, which, somehow, brought a revolution and challenge towards the prevailing masculine discourse.

KEY WORD:

Gender, feminism, language, discourse, Abu Risha.



Puedo pretender que el movimiento feminista árabe implicado en los asuntos públicos, además de atravesar el grueso muro del patriarcado y reconsiderar la concepción de la mujer activa y reactiva, efectiva y afectiva, que toma la iniciativa y es perseverante, será la entrada civilizada de los árabes en el siglo veintiuno.
Zuleikha Abu Risha

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo pretende ser un acercamiento a la obra recopilatoria de la escritora e investigadora jordana Zuleikha Abu Risha titulada *La hembra de la lengua: ponencias sobre discurso y género*¹. Por su misma naturaleza, la obra viene a resumir en líneas generales las inquietudes y preocupaciones de la autora en el ámbito de la crítica y la investigación lingüística desde que pocos años antes publicó su primer libro sobre el tema y que, de alguna manera, había supuesto una revolución y desafío al discurso masculino imperante. De hecho, una vez vio la luz su primera obra, *La lengua ausente: hacia una lengua no sexista*, dedicó varios años a la investigación en los que escribió y presentó las ponencias que recoge en la monografía que pretendemos analizar. Ella misma dice en la introducción de la misma (2009:11):

Escribí estas ponencias en la ciudad de Exeter, en Gran Bretaña, al margen de mi periodo de excedencia dedicado a la investigación y la escritura (desde 1997 hasta 2000). En su mayoría, y como consta documentado, son ponencias con las que participé en congresos a los que fui invitada. Desde que se publicó mi libro *La lengua ausente*, mi interés se centró en llevar a cabo prospecciones en el territorio de la lengua y el género como complementación de ese primer paso que me encontré a mí misma dando en respuesta a las implicaciones que conllevaban el interés, el trabajo, el feminismo y la investigación científica. Sin contar la casi total ausencia de estudios en el campo de la lengua y el género que, más bien, parece debido a la indiferencia.

Es de suponer que alguien como Abu Risha, que decide dar el paso de investigar y, por lo tanto, cuestionar el modelo discursivo imperante que, a su vez, consolida y arraiga la estructura social actual del mundo en que vive, se verá señalado y acusado de diversas maneras y por diferentes razones; siendo la más sobresaliente, el poner en evidencia fallas y deficiencias en las relaciones sociales cimentadas sobre una insostenible marginación por género, hecho que de seguro tendrá como primera respuesta un rechazo total y unánime por parte de la sociedad en cuestión. No hay que olvidar que

¡En todas las culturas, y desde el primer momento del nacimiento de un nuevo ser (incluso ya desde el embarazo), se estipulan una serie de roles y formas de comportarse acordes a la identidad sexual. A partir de ahí, la sociedad conforma

¹ La obra está editada en lengua árabe bajo el título y toda aproximación a la misma parte de nuestra previa traducción.

culturalmente la identidad de género y los estereotipos que llevan tras de sí un conjunto de normas, valores, deberes o prohibiciones de lo "típicamente masculino o femenino".
(Rodríguez, 2011a:2)

Mas, incluso partiendo de dicha realidad, hubo críticas que no fueron tan tajantemente condenatorias del texto de Abu Risha cuando fue publicado por primera vez en 2009. En algún caso, hasta el reseñador desaparece y únicamente aparece su resumen profesional y sobrio de la obra. Tal es el caso de la revista digital Yementoday.net que, en su texto "*Discurso y género en La hembra de la lengua de Zuleikha Abu Risha*"² y tras resumir pertinentemente el libro, se limita a acabar con la frase: "Debemos destacar que la crítica lingüística en el campo de los estudios de género (y del feminismo) sigue siendo escasa y este libro se considera una aportación cualitativa en este ámbito".

En otro, el reseñador tiene bastante que decir. Mohamed Gheiz Al-Hay Hussein, en junio de 2009, reseña el libro con un texto que titula "*La hembra de la lengua entre la espada y la pared*"³ y del que destacamos un acercamiento muy objetivo que recoge sobradamente el espíritu de la obra reseñada. Mohamed Gheiz incluso llega a decir que

el esfuerzo de Abu Risha por poner los cimientos e impulsar la fundación de una lengua alternativa a la lengua dominante que lleve entre sus pliegues la voz de una mitad de la sociedad, parece una cuestión totalmente legítima a pesar de su fuerte oposición al inmenso control y reticencias que presentan los usuarios mismos de esta lengua dominante y que se esfuerzan en impedir la realización de cualquier cambio que haga escuchar una voz oculta desde hace mucho, mucho tiempo. (Al-Hay Hussein, 2009)

Al final, él también crítica la inclusión en su trabajo de tan larga crítica al libro de Mosteghanemi⁴, diciendo que la recuperación de la tormenta que supuso en su momento el libro de la escritora argelina "no parece algo acertado que se adecue al contenido y orientación del libro, y se ve en realidad como un añadido innecesario, sobre todo teniendo en cuenta que junto a los anexos conforma casi la mitad de la obra." Y acaba dejando muy clara su opinión sobre el famoso libro de Mosteghanemi:

² Artículo publicado el 5 de mayo de 2009 bajo la autoría de Yementoday en lengua árabe <http://www.yementoday.net/category-table/263---q-q-.html> [Consultado el 10 junio de 2013].

³ Artículo aparecido el 20 de junio de 2009 en lengua árabe.

⁴ Se trata del libro *La memoria del cuerpo* de la escritora argelina Ahlam Mustaghanmi publicado en 1993 en lengua árabe y que, varios años más tarde y tras convertirse en la novela árabe más vendida, se vería envuelto en una serie de declaraciones y contradicciones que pretendían otra autoría para la novela, concretamente que el autor real de la obra fue el conocido poeta iraquí Saadi Yusef.

"En realidad, lo que es relevante en este caso es trabajar con textos literarios de mayor *autenticidad y creatividad*⁵ que el citado libro de Mosteghanemi".

Otra crítica, publicada el 29 de octubre de 2009 bajo el título de "*La hembra de la lengua y la lengua de la hembra*"⁶, también va a destacar por la implicación explícita de su autor, Hatim Mohamed Al-Sakr, al igual que su comentario referido a la parte del libro consagrada a la novela de Mosteghanemi. Así, dice Hatim M. Al-Sakr que, a pesar del título elegido por Zuleikha para su último libro, se le puede dar la vuelta y convertir en *La lengua de la hembra*, pues en su segunda parte hace un estudio lingüístico de la novela *La memoria del cuerpo*, de la escritora argelina Ahlam Mosteghanemi, seguido de una serie de anexos y testimonios referidos al libro e, incluso, revivió la polémica que hubo en su día sobre la verdadera autoría de tan destacada novela escrita en lengua árabe por una mujer magrebí. Esto eclipsó importantes investigaciones incluidas en el libro de Zuleikha, como es el caso de *La mujer en una revista*, en la que hace un estudio de la lengua y las imágenes de la mujer en un número del conocido diario Alquds Alarabi.

Y sigue diciendo Al-Sakr que, al igual que Abu Risha, somos conscientes de la hegemonía que ejerce el discurso masculino sobre la conciencia de la mujer escritora de manera general, pues ella reproduce la conciencia que le ha inculcado la cultura dominante, una cultura fabricada por el varón, cuyo dominio ha convertido a la mujer en objeto y no en sujeto lingüístico como el hombre. Esta conclusión atribuida a Abdala Alghadhmy, ha sido extensamente ampliada por Abu Risha en su libro *La lengua ausente: hacia una lengua no sexista* [...] y consolidada con su último libro al proponer un glosario femenino que propone la traducción de términos feministas o la modificación de algunos considerados como no adecuados al nuevo discurso de los estudios de género y al papel específico de la mujer, así como su estatus cultural y su concienciación [...].

Acaba reconociendo la aportación de Abu Risha a los estudios de género así como su participación "en la consolidación de la nueva lengua portadora de la concienciación de lo femenino y del papel específico de la mujer [...], y su persistencia en el afianzamiento y la cristalización de dicho objetivo".

Tras esta introducción, cuyo principal objetivo ha sido localizar la obra objeto de nuestro estudio, nos gustaría hacer hincapié en la esencia traslaticia de toda la labor que iremos exponiendo en los próximos apartados, a pesar de que dedicaremos un artículo específico sobre el tema en otra publicación. En este sentido, la traducción va tener una relevancia doble, pues por una parte y como la misma Abu Risha declara,

⁵ La cursiva es nuestra. A la autora de *La memoria del cuerpo* no se le perdona su conocimiento de la cultura occidental, conocimiento que queda reflejado en las continuas referencias que trae a colación a lo largo de su excelente novela; y esto, parece ser, la desposee de cualquier tipo de creatividad. Como, además, es argelina y su lengua materna no es el árabe, entiéndase árabe mandarín, pierde todo derecho a la autenticidad.

⁶ Aparecido en la revista Alittihad.

jugará un papel esencial a la hora de verter la terminología conformadora del discurso feminista occidental a la lengua árabe, y por otra, será nuestra herramienta obligada e imprescindible para comunicar las ideas y conceptos subyacentes en la obra que pretendemos estudiar y dar a conocer.

GÉNERO Y FEMINISMO

El feminismo, como doctrina favorable a la mujer, destaca por su acción en pro de conseguir la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, y como tal cuestionará sistemáticamente las relaciones vigentes entre el poder y el género. Su visión parte de su concepción negativa de la historia del patriarcado, una institución imperante en todo el planeta que ha destacado por sistematizar la sumisión de la mujer.

Aunque a lo largo de la historia ha habido mujeres que se han revelado contra este sistema injusto y abusivo, sin embargo, no será hasta el siglo XX cuando realmente aparece como movimiento y cobra especial visibilidad en las sociedades occidentales en las que la mujer pudo arrancar derechos tan importantes como el de trabajar en igualdad de condiciones que el hombre, votar o solicitar el divorcio.

Es de especial importancia saber que el feminismo en sí mismo no implica apoyo por parte de todas las mujeres ni rechazo por parte de todos los hombres. Es decir, que hay hombres que comparten sus argumentaciones y las apoyan, y mujeres que aceptan su papel en la sociedad *nacido* de su género y que, por lo tanto, consideran que debería respetarse.

Otro aspecto crucial del feminismo de nuestros días es su diversidad y diferenciación como fruto de las diferentes localizaciones geográficas, culturales y económicas que caracterizan a las mujeres del mundo, circunstancia que en los últimos treinta años ha hecho que las mujeres de los países menos desarrollados se desmarquen relativamente del feminismo reduccionista occidental y reivindiquen el suyo propio con una vocación transnacional. En este sentido, no hay que olvidar que

Las mujeres y niñas pobres son quienes reciben el impacto más fuerte de la degradación de las condiciones ambientales, de las guerras, del hambre, de la privatización de servicios y la desregulación de los gobiernos, de la desintegración de los Estados de bienestar, de la reestructuración del trabajo remunerado y no remunerado, de la creciente vigilancia y encarcelamiento en las prisiones, y más. Y por esto es necesario el feminismo más allá de las fronteras para tratar las injusticias del capitalismo global. (Mohanty:426)

Igualmente ocurre con aquellas localizaciones culturales en las que la mujer se inserta en el marco de una ideología, creencia o religión que determina su carácter reivindicativo y los métodos usados para su liberalización. Un caso especial es el relativo a la mujer musulmana y sus posibilidades de crear su propio feminismo:

Las feministas musulmanas consideran que el Islam original no promueve ningún patriarcado, sino al contrario la igualdad de los sexos. Llamamos a una lectura, así como a una relectura de las Fuentes del Islam, utilizando las ciencias sociales, para extraer los principios de igualdad y de justicia y distanciarse de las interpretaciones elaboradas a través del tiempo partiendo de una óptica machista y patriarcal, que el *fiqh* -jurisprudencia islámica- ha heredado. (Ali, 2012:4-5)

Es lo que reitera también Laure Rodríguez Quiroga al reconocer que (Rodríguez, 2011a:1) "trabajamos dentro de un marco religioso que intenta deconstruir las exégesis patriarcales que se han hecho del Corán". Y quizá por esto mismo, por este intento de cambiar la realidad social de las mujeres haciéndolas partícipes en la toma de decisiones a la hora de producir discursos religiosos sobre los que se levantan los basamentos del poder, el rechazo hacia ellas va a ser generalizado por parte de los detentores de este mismo poder, hecho que en sí mismo respondería satisfactoriamente a la mayoría de la preguntas que ya en los años ochenta se planteaba Fatima Mernissi:

¿Por qué los Estados árabes son tan hostiles a las mujeres? ¿Por qué no las pueden ver como fuerza motriz del progreso? ¿Por qué ponen tanto empeño en humillarnos y rechazarnos? ¿Por qué siempre nos vuelven a rechazar y a excluir, a pesar del esfuerzo que realizamos para educarnos, ser productivas y útiles? [...] ¿Por qué los políticos no pueden soportar a una mujer musulmana desafiante, que se planta delante de ellos, con los hombros bien altos y el pecho muy avanzado, mirándoles a los ojos audazmente para descubrir lo que están tramando? ¿Por qué los políticos no soportan ver nuestro cabello y nuestras caras sin velo o que les miremos sin miedo de frente? (Mernissi, 2011:1-6)

Como la esencia misma de este conflicto, que día tras día va cobrando mayor relevancia y teniendo más visibilidad, es una esencia discursiva cuya batalla central se libra en torno a las interpretaciones posibles del corpus textual religioso que define y determina el destino social del individuo, entonces podemos esperar que tarde o temprano será aceptada una nueva lectura de los textos sagrados que tenga en cuenta la visión feminista y rompa con las exégesis patriarcales impuestas durante más de XIII siglos. Es más que evidente que "buena parte de la dominación de los diferentes poderes que imperan en la sociedad se ejerce, habitualmente, a través del lenguaje y sus diferentes formas de plantear y hacer aceptable la realidad" (Humanismo Solidario, 2013:9-10).

Y aun así, e independientemente de las particularidades de los diferentes feminismos que están viendo la luz por todo el planeta, no debemos perder de vista algo esencial y es que

Cuestiones feministas fundamentales, como la violación, la violencia doméstica, el acoso sexual, la desigualdad salarial, el reparto desigual de las cargas domésticas, el sexismo del mundo publicitario, y de las representaciones normativas infantilizantes de las mujeres, la mercantilización de su cuerpo, de su imagen

degradante vehiculizada por el mundo de la moda que influencia nuestras formas de vestirnos y de cubrirnos, y cuestiona nuestras maneras de consumir, todas estas cuestiones reúnen a las mujeres entre sí y están en el centro de su vida cotidiana. (Alí, 2012:4)

LA HEMBRA EN LA LENGUA DE ABU RISHA

La obra de Zuleikha Abu Risha es en sí misma un trabajo reivindicativo que quiere ser escuchado y la autora jordana se esfuerza en ello, aunque muchas veces, y dado el contexto que le ha tocado experimentar, parezca arar en agua de mar. Aunque por otra parte, no es la única investigadora que ha aceptado el reto de caminar contra viento y marea en una senda ardua y difícil, a ratos amarga y espinosa, otros, imposible de retomar, pues en las últimas décadas han ido apareciendo otras mujeres en sendos países árabes que dijeron, y siguen diciendo, lo que tenían el derecho a decir sin pelos en lengua. Es verdad que sus voces han sido poco escuchadas en sus países de origen, incluso muchas veces disuadidas y amenazadas para callar; otras, ridiculizadas, sin embargo han continuado con sus investigaciones y difundiendo su mensaje.

Donde sí han tenido eco y han sido escuchadas y aceptadas, es en ciertos países occidentales donde se les ofreció apoyo y recursos para hacerse oír y difundir su mensaje reivindicativo de los derechos de la mujer en sus respectivos países y en el resto del mundo. Desgraciadamente, esta elogiada ayuda no siempre ha sido fruto de la empatía y la confraternidad de ideas y objetivos, sino que en muchos casos se debía a fines más bien vinculados a intereses políticos.

En esta línea, podemos citar a conocidas mujeres que ha llevado a cabo su particular lucha para sacudir el peso de prejuicios e ideas sobre los que han sido vertebradas sus respectivas sociedades. Es el caso de Nawal Saadawi en Egipto, Fatima Mernissi en Marruecos o Wassyla Tamzali en Argelia. Independientemente de que sus ideas puedan ser más o menos criticadas en uno u otro sentido, o que se comulgue con ellas o no, y a pesar de que en algún caso sus reivindicaciones, por parecer extremas y chocantes en su contexto, puedan interpretarse como actos provocativos e incluso vindicativos, lo que sí está claro es que están ejerciendo legítimamente y de manera pacífica su derecho a la libertad de expresión.

En general, estas autoras nos están ofreciendo de manera argumentada y coherente una visión diferente y cruda de su propio mundo y los elementos que lo conforman como son la religión, la lengua y la sociedad. Todo ello analizado y presentado científicamente en el marco de conferencias y congresos, en forma de artículos o ensayos, o también como hilo conductor y *leit motiv* de textos literarios de elogiada creatividad. Muchos de estos trabajos han sido publicados en diversas lenguas y en diversos países occidentales y, en menor medida, árabes. Sin embargo, muchos otros

permanecen reclusos en la solitaria celda de su lengua de creación o, como mucho, traducidos a un par de lenguas. Este es el caso de las aportaciones de la jordana Zuleikha Abu Risha que abordaremos en las siguientes líneas.

GÉNERO Y FEMINISMO

Aunque muchas veces nos parezca que la problemática del género en el seno de los diferentes usos de la lengua, así como la constatación de la realidad discursiva que ello implica, ha sido ante todo destacado y sacado a la luz para ser tratado y estudiado gracias al empeño y trabajo de muchas mujeres sobre todo *occidentales*, lo que en parte es cierto, sin embargo también es verdad que hubo en otros rincones del planeta, por ejemplo en el espacio geográfico árabe, que es el que nos interesa, no ya mujeres sino incluso hombres. Es el caso del intelectual sirio Sadiq Yalal Al-'Adham, quien en 1968 había escrito al final de la introducción de su libro *Del amor y el amor udrí*⁷ lo siguiente:

En armonía con la postura que he adoptado respecto a este tema, debo recordar que todas las consideraciones y conclusiones principales aparecidas en este estudio son aplicables, en igual medida, tanto a la mujer como al hombre, aun sabiendo que no pretendo entrar en los detalles de esta cuestión. Igualmente, debo llamar la atención sobre que la estructura de la lengua me obliga, generalmente, a escribir y hablar en masculino, al igual que a todo escritor se le impone masculinizartemas que en la realidad no aceptan ser masculinizados ni feminizados, menos que a efectos de exposición o de forma metafórica. Así que nadie piense, bajo el efecto de esta ilusión lingüística, que en mi estudio me he inclinado hacia el lado del hombre. (Citado en Abu Risha, 2009:20)

De la misma manera y para alertar sobre su postura, nuestra autora va a repetir esta fórmula en la introducción de su Trabajo Fin de Máster presentado, veinte años más tarde, en la Universidad de Jordania bajo el título *La literatura infantil en la literatura árabe moderna: marco, teoría y práctica*⁸. Decía así: "No soy responsable de la lengua masculinizada que utilizo". *Desafíos de los Estudios feministas en el siglo XXI*⁹

La autora destaca como uno de los principales retos, si no el principal, el impedimento cultural que aniquila metafóricamente a la mujer. De esta manera (Abu Risha, 2009:62) "el impasse de la lengua árabe no es más que un reflejo del impasse cultural que anula a la mujer y la *ausenta*, un *ausentamiento* en el que participa la sociedad árabe con todos sus elementos y actores, la mujer tradicional incluida así como también la moderna".

7 Sadiq Yalal Al-'Adham, [Del amor y el amor udrí], Beirut: Manshurat Nizzar Qabbani, p. 28, 1968.

8 Trabajo presentado bajo el título árabe en la Universidad de Jordania, en Amman.

9 Ponencia presentada al congreso internacional "Desafíos de los Estudios Feministas en el Siglo XXI" celebrado en el Centro de Estudios Aplicados e Investigaciones Feministas de la Universidad de Sana, del 12 al 14 de septiembre de 1999 en Sana. El título completo era Desafíos de los Estudios feministas en el siglo XXI: el impasse de la lengua y sus interrogantes fundamentales.

Sin embargo, y a pesar de que en todos los rincones del mundo se producen anualmente decenas de estudios y publicaciones sobre la lengua y su relación con la cuestión de la mujer, parece ser que en el mundo árabe el acercamiento a la lengua y su vinculación con el género no se está llevando a cabo con la suficiente seriedad que merece el tema. Sin olvidar la gran ayuda aportada por los movimientos en defensa de los derechos humanos y el Movimiento de la Corrección Política (Political Correctness)¹⁰, produciéndose un cambio sustancial en el ámbito de la escritura, la información y la comunicación, pues gran número de términos y vocablos tendentes a menospreciar a la mujer y a desprestigiarla fueron desapareciendo gradualmente (Abu Risha, 2009:63).

Es verdad que hubo esfuerzos e intentos puntuales, como el realizado por el Centro de Investigaciones Aplicadas y Estudios Feministas de la Universidad de Sanaa al crear en 1998 un Glosario de Términos Feministas Modernos que, desgraciadamente, no llegó a terminarse; el apoyo ofrecido por el Centro de Estudios de la Mujer de Amman en 1996 al editar el libro *La lengua ausente: hacia una lengua no sexista* de Zuleikha Abu Risha, además de los cursos y talleres formativos que confeccionó e impartió a diferentes grupos y colectivos de la sociedad jordana; también están los diferentes glosarios realizados aquí y allá por organizaciones como Kauzar en Túnez, la UNDP en Yemen y la UNIFEM en Jordania. Sin olvidar el valioso libro de Abdala Al-Ghadhamy *La mujer y la lengua* y el interesante capítulo incluido por Rachida Ben-Mass'ud en su libro *La mujer y la escritura* (Abu Risha, 2009:64).

No obstante, para Zuleikha Abu Risha dichos esfuerzos esporádicos y discontinuos son una clara prueba de que la lengua y el género no están incluidos todavía en la agenda de los movimientos feministas del mundo árabe, ni tampoco en la agenda de los estudiosos y estudiosas de la crítica y la lengua de manera general. Y eso a sabiendas de que los críticos y críticas árabes, estas últimas muy escasas, importaron de Occidente todo lo relativo a la crítica literaria, artística y lingüística, mientras que todo aquello relacionado con el acercamiento feminista fue, más bien, apartado.

Aun así, tampoco podemos negar que de alguna manera está surgiendo una crítica feminista literaria en el contexto de la cultura árabe actual gracias a los relevantes estudios feministas llevados a cabo durante el siglo XX y que han aumentado notablemente a lo

10 "Los términos political correctness o politically correct (PC) se utilizan en inglés para caracterizar un conjunto de prácticas y usos lingüísticos destinados a eliminar las connotaciones discriminatorias presentes en el lenguaje que utilizamos a diario, discriminación que suele afectar a personas o grupos definidos por características tales como la raza, el sexo, las preferencias sexuales, la nacionalidad, la edad, las discapacidades físicas, etc.", aclaración aparecida en Juan Santana Lario, ¿"Politically correct" o "lexically disadvantaged"? Los mecanismos léxicos de la corrección política en inglés y otras estrategias de ocultación lingüística de la realidad, en Luque Durán, J. de D. & F.J. Manjón Pozas (1997), Teoría y Práctica de la Lexicología. IV Jornadas Internacionales sobre Estudio y Enseñanza del Léxico. Granada: Método Ediciones. Serie Collectae. págs. 319-345.

largo de las dos últimas décadas. En este sentido, cabría citar a autoras como Rachida Ben-Mess'aud, Buzeina Shaabán y a varias investigadoras tunecinas, así como a Hatim Al-Sakr, Abdala Al-Ghadhamy, Ferial Ghazul... Sin olvidar a las jordanas Haya Saleh, D^a. Rifqat Dudin, D^a. Rula Qawas, Catherine Hamarna, D^a. Razan Ibrahim, etc., (Abu Risha, 2009:65).

El cuestionamiento activo y pertinente que lleva a cabo Abu Risha de lo que ella llama "la masculinidad del pensamiento y la masculinidad de la lengua" es lo que debería dar como fruto respuestas y soluciones que den visibilidad a lo femenino en la lengua y a la mujer en la sociedad, pues la humanidad de hoy en día tiene mucho que aprender de la mujer. Y esto es lo que viene a decir Farass Assawah:

El hecho de que Enkidu¹¹ se sienta para escuchar la sabiduría de la mujer, es lo que debería aprender, al fin, la civilización de hoy en día. Hemos estado miles de años enseñando a la mujer y ha llegado la hora para que actualmente la escuchemos, aunque sea un poquito pues tiene mucho que decirnos. Lo mismo, en algo de lo que nos diga, está nuestra salvación del callejón sin salida al que han llegado las pretensiones de la civilización del hombre. (Citado en Abu Risha, 2009:71)

Sin olvidar el otro polo, donde los textos de esencia menospreciadora hacia la mujer brillan con luz propia, como es el caso de Abbás Mahmud 'Aqad (1981) en cuyas palabras Abu Risha descubre claros síntomas de una indisimulable ginofobia, al igual que una alarmante misoginia en su impúdica teorización sobre lo que él denomina la *inframujer*. 'Aqad considera a la mujer como cercana a los animales, pues comparte con ellos algo tan específico de ella como lo es la *ternura*, a lo que se añade su torticera visión que llega a considerar lo que denomina *astucia femenina* como "un trastorno esencial en su construcción psicológica así como ocurre con su *seducción*" (Abu Risha, 2009:72). Y 'Aqad (1981:22-23) continúa su innegable texto cruzada contra la mujer que, a ratos, se permite devenir *pseudodarwiniano*:

Ella está obsesionada por lo prohibido, y logra su voluntad, su querer, cuando tiene éxito en ser querida y en su capacidad de espera. Así **la voluntad que se concretiza en testarudez es algo femenino, mientras que la voluntad concretizada en perseverancia es algo masculino**. Por todo ello, forzar la hembra al cumplimiento de la voluntad del varón es beneficioso para la especie y no perjudica a la descendencia procreada, sea un varón capaz de *forzar* o una hembra dotada de la capacidad de *seducción*.

La reacción de Abu Risha no se deja esperar, siendo clara y precisa a la hora de poner en evidencia la vacuidad del discurso adoptado por 'Aqad, un discurso fundamentalista convertido en parásito de los textos sagrados que, a fin de cuentas, se traduce en un

11 Se refiere al conocido personaje de la mitología sumeria que, tras luchar con el rey Gilgamesh, se hace amigo y compañero suyo.

ataque contra la esencia de la mujer y que acaba animando "a la sociedad para que la acose, la estandarice y planifique el asesinato de su personalidad y su entierro en vida. Esto, si no es un intento de asesinato físico en toda regla (no debemos olvidar las amenazas dirigidas a muchas mujeres árabes por sus posturas ideológicas)" (Abu Risha, 2009:73).

En esta misma línea, Fatima El Mernissi (1987:16) dice en relación al libro de 'Aqad *La mujer en el Corán*: "Su libro carece de madurez y es una mezcla flotante de extractos históricos y religiosos intercalados con opiniones personales sobre biología y antropología".

Zuleikha Abu Risha (2009:74) llama la atención poniendo el dedo en la llaga al constatar que

el sociólogo formado en el ámbito de una red de conceptos, tradiciones, convenciones y vínculos, quedará al descubierto y al desnudo ante los ojos de las críticas feministas, sin poder disimular sus partes, pues la realidad supura de manera pública todo lo que es masculino mientras que la hembra se esconde, de una forma u otra, en su capa, ocultándose con su voz porque ésta se considera como una de sus partes púdicas.

Y en la misma línea, la autora se pregunta por si realmente existe algún lugar donde la mujer poeta árabe pueda cuestionar su actual existencia y elegir otra por sí misma (2009:74) "sin que la persigan las plumas mordaces o confiscadoras de su idea de libertad de experiencia, o las plumas *masturbadoras* de quienes piensan en la hembra antes que en la poetisa".

Con todo, y a pesar de su militancia física y literaria en pro de la mujer, la escritora árabe generalmente sigue siendo cautiva de conceptos machistas y de una lengua masculina, pues el planteamiento de una lengua no sexista permanece preso del muro social sobre el que se apoyan, con fuerza e inconscientemente, las mujeres que intentan conseguir lo novedoso y echar abajo los aspectos más débiles de los valores del presente y del pasado. Los ejemplos al respecto son incontables, siendo la norma general masculinizar lo femenino y la excepción, escasa, feminizar lo femenino (2009:74).

La autora jordana ve necesario un cambio generalizado cuyo objetivo sea devolverle a lo femenino su consideración en el ámbito de la lengua y, de esta manera, también la fémina recuperará su deferencia en la vida cotidiana. No debemos olvidar que cuando la lengua consolida su bagaje cultural masculino, inmediatamente después este bagaje es reproducido de manera sistemática. Y cada vez que esta lengua expulsa de su estructura y de su uso las inclinaciones al machismo y al patriarcado con sus valores represores, retrocede la explotación esclavizante de la mujer y desaparece por ende su inferioridad (2009:74).

Así, la idea de una lengua que actúa como catalizador y conformador de conductas sociales queda más que evidente para la autora y para todo aquel que se permita un acercamiento más crítico hacia la esencia misma de la lengua. Esta misma visión la comparte Ben-Mess'aud (1994:88) en Abu Risha (2009:75), quien reconoce la necesidad de rechazar la idea de una lengua neutra cuya única finalidad es la de facilitar la comunicación, sino que, además, es capaz de llevar a cabo tareas y acciones como son la censura, la mentira, la violencia, el desprecio y la opresión así como el deseo, el placer, el juego, el desafío y la rebeldía. Es igualmente un territorio fértil para la cohibición y el desahogo.

Siempre en el ámbito del cuestionamiento del imperio de la masculinización, Abu Risha plantea una pregunta básica para poder entender los entresijos del edificio cultural árabe del que beben gran parte de conductas y reacciones relativas a la concepción de la mujer en el seno de la sociedad: ¿Es el legado cultural árabe oficial y popular un legado masculino? Es verdaderamente un dato curioso el hecho de que la mujer árabe tenga muy poca visibilidad en los testimonios históricos referentes, por ejemplo, a la poesía, donde apenas es citada anecdóticamente, pues no hay que olvidar que este género estaba difundido y formaba parte de las prácticas sociales más extendidas entre la población. Cualquier individuo, hombre o mujer, rico o pobre, podía crear poesía (2009:76). En este sentido, Al-Ghadhamy (1999:83) constata:

Quince siglos no han producido más que unas cuantas poetas... y eso a sabiendas de que estamos hablando de un ambiente oral analfabeto donde todos los individuos son iguales en su lengua, sin necesidad de acudir a la escuela para aprender el oficio, así el hombre y la mujer son semejantes. Amru Qays¹² y los prodigiosos poetas preislámicos eran iguales a cualquier mujer de su tiempo en lo que respecta a la alfabetización, y la cultura de todos era similar... Lo que nos empuja a acusar a recitadores y registradores [...]. (Citado en Abu Risha, 2009:77)

Zuleikha Abu Risha nos informa de que pudo contar hasta 244 poetisas en el libro de Abdel Badi' Saqr, *Las poetas de los árabes*¹³ y, sin embargo, no nos ha llegado de su poesía más que escasos versos y extractos, lo que "ha hecho que algún investigador observe que [curiosamente] toda la poesía de Al-Jansa'¹⁴ son extractos, lo que indica la intervención de los recitadores en la ocultación de la poesía" (Faruj, 1969:318)¹⁵. Y parece ser que la causa de esta supresión de la poesía producida por mujeres reside,

¹² Fue el poeta preislámico más conocido y autor de la primera Mu'allaqa o poema colgado.

¹³ Abdel Badi' Saqr, [Las poetas de los árabes], Beirut: Manshurat al-Maktab al-Islami, 1967.

¹⁴ Se trata de la ínclita poetisa Al- Jansa' que debe su fama a las elegías que dedicó durante la época preislámica a sus hermanos Mu'awiya y Sajr muertos en enfrentamientos tribales y a sus cuatro hijos muertos en la batalla de Qadisiyya ya en época islámica.

¹⁵ Omar Faruj (1969), [Historia de la literatura árabe], Dar al-'Ilm Lilmalayin, p.318. Citado en Al-Ghadhamy, 1999, p.81.

según Al-Ghadhamy, en que estas producciones se salían del marco y de los parámetros adoptados por los poetas y la poesía masculina, y a que los recitadores al igual que los registradores obedecían al gusto reinante y sus necesidades. Ante dicho panorama, sólo quedaban dos opciones, *tertium non datur*, a las poetas árabes de la época: utilizar un pseudónimo, lo que hicieron una gran cantidad de ellas como la misma Al-Jansa', cuyo nombre verdadero era Tumadir, o claudicar y resignarse al respeto del uso masculino predominante (Abu Risha, 2009:78).

CONCLUSIONES

Las aportaciones del presente trabajo han consistido primordialmente en la explicación y difusión de las ideas y preocupaciones de la poeta y escritora jordana Zuleikha Abu Risha, tomando como punto de partida la traducción previa de los textos estudiados. De esta manera, ha quedado clara la tendencia feminista de la autora y su incansable búsqueda de la igualdad entre hombres y mujeres, igualdad que hay que buscarla e imponerla no sólo en las relaciones y tratos personales cotidianos sino también, y sobre todo, en la lengua y sus múltiples usos.

La militancia y lucha pacífica de Abu Risha en defensa de la emancipación de la mujer en general y de la árabe en particular, demostrada en sus trabajos y producciones a lo largo de varias décadas, es poco conocida y, cuando lo es, suele ser más bien ignorada y ridiculizada por los estamentos creadores de opinión que, como es de esperar, están bajo un férreo control masculino. Como dice Rodríguez Quiroga (2011b) "los medios de comunicación se recrean en las actitudes patriarcales, misóginas y machistas, como si fuera la única realidad existente".

Mujeres como Zuleikha Abu Risha, portadoras de un espíritu de saber y emancipación integrado en la tolerancia y el sentido común que desprenden sus textos, son los sólidos eslabones que necesitan las diversas culturas para conocerse, unirse y edificar conjuntamente un futuro mejor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abu Risha, Z., *La literatura infantil en la literatura árabe moderna: marco, teoría y práctica*, Trabajo Fin de Máster, Amman, Universidad de Jordania, 1989.
- , *La lengua ausente: hacia una lengua no sexista*, Amman, Centro de Estudios de la Mujer, 1996.
- , *La hembra de la lengua: ponencias sobre el discurso y el género*, Damasco, Ninawa, 2009.
- Al-'Adham, S.Y., *Del amor y el amor udri*, Beirut, Manshurat Nizzar Qabbani, 1968.
- Al-Ghadhamy, A., *La mujer y la lengua*, Beirut, Al-Markaz Al-Zaqafi Al-'Arabi, 1996, 1ªed.
- , *La feminización de la qasida y el lector diferente*, Beirut, Centro Cultural Árabe, 1999.

- Al-Hay Hossein, M.G., *La hembra de la lengua entre la espada y la pared*, Alawan. 2009, en <http://alawan.org/>; [Consultado el 3 de junio de 2013]
- Alí, Z., “Mujeres, feminismo e Islam: Descolonizar, liberalizar y liberar el Feminismo” en <http://www.vientosur.info/spip/spip.php?article7052>, 2012. [Consultado el 15 de junio de 2013]
- ‘Aqqad, A.M., *La mujer en el Corán*, El Cairo, Dar al-Hilal, 1981.
- Assawah, F., *El enigma de Ishtar: la divinidad feminizada y el origen de la religión y el mito*, Damasco, Dar ‘Ala Addín, 1993, 5ªed.
- Ben-Mass’ud, R., *La mujer y la escritura*, Rabat, Ifriqia al-Sharq, 1994.
- Hatim, M.A., *La hembra de la lengua y la lengua de la hembra*, Alittihad. 2009, en <http://alittihad.ae/columnsdetails.php?category=6&column=27&id=34780&y=2009> [Consultado el 30 de mayo de 2013]
- Mernissi, F., *El sexo como ingeniería social*, Casablanca, Fénéc, 1987. (Traducido del francés al árabe por Fatma Zahra Zarwil).
- , *El velo y el terror*, Webislam. 2001, en <http://www.webislam.com/?idt=2369> [Consultado el 1 de junio de 2013]
- Mohanty, C.T., “De vuelta a *Bajo los ojos de Occidente*: La solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas”, en Suárez Navaz y Hernández Castillo (editoras), *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. En <http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/varios/descolonizando.pdf> pp.404-467. [Consultado el 10 de junio de 2013]
- Mosteghanemi, A., *La memoria del cuerpo*, Beirut, Dar al-‘Adab, 28ªed., 2012.
- Rodríguez, L., “Feminismo con apellido”, en <http://mlaurerodriguezquiroya.wordpress.com>, 2011a, [Consultado el 3 de junio de 2013]
- , “Interlocución desde el feminismo islámico con otros grupos de mujeres”, en <http://mlaurerodriguezquiroya.wordpress.com/2011/05/23/interlocucion-desde-el-feminismo-islamico-con-otros-grupos-de-mujeres>, 2011b, [Consultado el 15 de junio de 2013]
- Santana L., J., “¿‘Politically correct’ o ‘lexically disadvantaged’? Los mecanismos léxicos de la corrección política en inglés y otras estrategias de ocultación lingüística de la realidad”, en Luque Durán, J. de D. & F.J. Manjón Pozas (1997), *Teoría y Práctica de la Lexicología. IV Jornadas Internacionales sobre Estudio y Enseñanza del Léxico*, Granada, Método Ediciones. Serie Collectae. págs. 319-345.
- Saqr, A.B., *Las poetas de los árabes*, Beirut: Manshurat al-Maktab al-Islami, 1967.
- Yementoday, *Discurso y género en “La hembra de la lengua” de Zuleikha Abu Risha*, 2009, en <http://www.yementoday.net/category-table/263--q-q-.html> [Consultado el 3 de junio de 2013].
- * El presente trabajo ha sido fruto de una investigación realizada gracias a una beca del programa DUNIA BEAM de Erasmus Mundus.

IMAGINANDO EL CARIBE DESDE CÁDIZ: LA ESCRITURA Y PINTURA DE MICHELINE DUSSEK

IMAGINING THE CARIBBEAN FROM CÁDIZ: WRITING AND PAINTING BY MICHELINE DUSSEK

Beate Kerpen

Universidad de Trier, Alemania

RESUMEN:

Siendo una de pocas voces hispanohablantes de la diáspora haitiana, la escritora, pintora y activista Micheline Dussek está al margen de la crítica literaria tanto española como haitiana. El artículo analiza cómo saca a la luz en su obra las experiencias marginalizadas de la mujer subalterna de Haití cuya particular invisibilidad se perfila por la intersección de raza, clase y género.

PALABRAS CLAVES:

Diáspora haitiana, subalternidad, interseccionalidad, crítica tercermundista.

ABSTRACT:

Being one of very few writers to represent the Haitian diaspora in Spanish, the writer, artist, and activist Micheline Dussek occupies a marginal position within literary criticism both in Spain and in Haiti. The article explores how she gives voice in her oeuvre to the silenced experiences of Haiti's "subaltern" (Spivak) women whose particular invisibility is compounded by the interlocking plights of race, class, and gender.

KEY WORD:

Haitian diaspora, subalternity, intersectionality, Third World criticism.



INTRODUCCIÓN

Las historias de las mujeres nunca ocupan las portadas. No obstante existen.
(Edwidge Danticat 1996)

Siendo una de las voces más prominentes de la diáspora haitiana en EE.UU., la escritora Edwidge Danticat utiliza su popularidad para contar – tanto en su escritura ficcional como en sus trabajos periodísticos, ensayísticos o fílmicos – las historias de aquellos sujetos “subalternos” (Spivak 1988) que residen en “la sombra” (Danticat 2006) o en los “huecos y silencios” (Mirabal 2007) de la historia oficial, y quienes no poseen el peso político y social para alzar la voz y hablar por ellos mismos: las mujeres de Haití, campesinas pobres e iletradas, migrantes ilegales en Norteamérica, supervivientes del terror político o de la violencia de género.

Al igual que Danticat, aunque infinitamente menos (re)conocida por la crítica literaria y académica, la escritora, pintora y activista Micheline Dusseck trata en su obra las experiencias olvidadas de aquellos sujetos que residen en los márgenes de los discursos hegemónicos. Siendo en la actualidad una de muy pocas voces hispanohablantes de la literatura diaspórica de Haití,¹ Dusseck hace resonar los Ecos del Caribe (como se intitula su primera y hasta ahora más famosa novela) por la provincia de Cádiz, donde vive desde hace más de 45 años, insertando así en el imaginario occidental la experiencia marginalizada de aquellos sujetos cuya particular invisibilidad y falta de voz se perfila por la “intersección”² de varios ejes de alteridad social, tales como raza, clase, género o estatus civil.

Acorde a la temática que plantea el congreso “AUSENCIAS – Escritoras en los márgenes de la cultura”, el presente artículo persigue tres finalidades: Por una parte, dar a conocer a la escritora y pintora Micheline Dusseck y así señalar y combatir su ausencia en el discurso académico y la crítica cultural tanto de España como de la diáspora haitiana; por otra parte, analizar su obra referente a la representación del sujeto subalterno, sobre todo de la mujer negra de la clase baja, entre represión y rebelión; y por último y en un sentido más amplio, proponer una consideración de la obra de Dusseck como una intervención crítica en los debates actuales sobre la globalización.

MICHELINE DUSSECK: UN RETRATO BIO-BIBLIOGRÁFICO

1 Otro ejemplo es la escritora venezolana de origen haitiano Michaelle Ascencio.

2 Fueron feministas afroamericanas quienes llamaron la atención, desde los años 1970, a las múltiples opresiones entrelazadas sufridas por la mujer negra y no combatidas ni por el feminismo europeo o norteamericano, ni tampoco por el discurso patriarcal de la lucha antirracista (cf. Combahee River Collective 2000 [1977]: 261-262; Crenshaw 2000: 217). Kimberlé Crenshaw ha teorizado bajo el término de la “interseccionalidad” el engranaje de racismo, sexismo y patriarcado, y “la posición de subordinación ocupada por la mujer negra [...] dentro de los márgenes tanto del feminismo como del antirracismo. (Crenshaw 1991: 1265; trad.: B.K.).

Nacida en 1946 en Puerto Príncipe, la capital de Haití, Micheline Dusseck creció siendo la mayor de siete hijos de una familia de la clase media. Comenzó a escribir poesía a la edad de catorce años teniendo su primer éxito en 1964 cuando ganó un concurso de una emisora de radio con su poema “Consolation maternelle”. Un año más tarde presentó su primera pieza de teatro, *Sous le fouet du commandeur* [Bajo el látigo del comandante; trad.: B.K.], que trata de la esclavitud y los abismos de raza, y cuya representación tuvo muy buena acogida entre la juventud de Puerto Príncipe. Tras un interregno como periodista y crítica teatral durante el que se estableció en el ámbito cultural de la capital haitiana, Dusseck optó finalmente – ya que no podía vivir de sus trabajos literarios – por una carrera de medicina, decisión que la impulsó a marcharse de Haití en 1967.

Con una beca se trasladó a Bruselas, pero encontrando la vida en Bélgica muy cara y determinada por un marcado racismo decidió matricularse en la Facultad de Medicina en Cádiz. Al año siguiente, en busca de un trabajo durante los meses de verano, viajó a Nueva York donde el movimiento por los Derechos Civiles afroamericanos en ese momento estaba en su auge. Dusseck se involucró de inmediato en la lucha antirracista, iba a manifestaciones y participaba en campañas de concienciación, escribía letras de canciones y textos que se difundían por la radio. No obstante, aunque sentía “una gran admiración por la personalidad y el planteamiento drástico” (Dusseck en conversación privada) por el líder de la protesta militante afroamericana, Malcolm X (asesinado en 1965), tomó conciencia de la insuficiencia de los discursos antirracistas respecto a la particular opresión de la mujer negra. Habiendo observado desde pequeña la subordinación de la mujer negra en Haití por motivos de su dependencia económica del hombre, fue durante el movimiento antirracista en EE.UU. cuando se perfiló su afán de activista feminista. Convencida de que “para remediar la desigualdad de la mujer es la propia mujer la que tiene que alzar la voz y hablar por ella misma” (Dusseck en conversación privada), se sumó al comité de redacción de la asociación haitiana *fanm ayisiène* dedicada a la lucha por la igualdad de la mujer negra. Junta a otras jóvenes intelectuales de la diáspora haitiana, Dusseck redactaba panfletos educativos y reescribía letras de canciones populares cambiando sus contenidos machistas por mensajes feministas que indujeran a la mujer a buscar vías de acceso a la formación y al mundo laboral para así conseguir una igualdad con el hombre, sea blanco o negro.

De vuelta a España, por entonces un país paralizado bajo la dictadura de Franco (1939-1975), Dusseck continuó su carrera universitaria, se casó, tuvo tres hijos, se divorció y crió a sus hijos sola trabajando como médica en la provincia de Cádiz. Así pasaron varios años antes de que Dusseck pudiera seguir su rumbo artístico. En los años 1980 retomó la escritura consiguiendo su primer reconocimiento público en 1983

cuando quedó finalista en un concurso de relatos cortos organizado por la revista *Tribuna médica*.

Ya en estos primeros cuentos se reflejan los principales rasgos que caracterizarían su futura creación tanto literaria como artística: por una parte, el compromiso incondicional con el tema de la mujer – sobre todo la mujer desfavorecida de Haití – (véase los anexos 1-4), y por otra parte, el afán de “ser universal” (Dusseck en conversación privada) y de contemplar la vida humana desde una perspectiva global y no restringida por barreras geográficas, raciales, culturales o lingüísticas (véase los anexos 5-8). Aunque su novela debutante, *Ecos del Caribe* (1996), sí se desarrolla en el ámbito geográfico concreto de Haití, también vislumbra – desde su mismo título – el alcance transcultural de su autora dado que el Caribe aludido sólo emerge en el espacio sonoro del Otro, el ‘Primer’ Mundo en cuyo centro repercuten los ecos del ‘Tercero’.

Terminada en 1992, *Ecos del Caribe* quedó entre las diez novelas finalistas en un concurso de la editorial Planeta y ganó, poco después, el concurso de la Editorial Lumen que procedió a publicarla, en 1996, en su colección “Femenino Singular”. Hasta hoy, la novela ha obtenido cierta atención crítica y académica³ aparte de haber sido traducida y publicada en varios idiomas (como el alemán, el holandés, el italiano, el polaco y el rumano). No obstante, en 2000 Lumen retiró la novela del mercado, motivo por el que Dusseck la volvió a publicar a cuenta propia y junta a su segunda novela, *El Encantador de Moscas*, en 2011 en la editorial sevillana Ediciones Albores.

En la actualidad, está puliendo su novela *Carne invisible* que trata de un niño callejero sin que la trama se sitúe en algún contexto nacional o geográfico concreto. A parte de ese texto, Dusseck tiene otras cuatro novelas acabadas pero inéditas por faltas de editor: *Caribe, color café*, terminada en 2007, es la continuación de *Ecos del Caribe*;

³ Existe una tesis doctoral en italiano sobre “Lingue a contatto: Popera di Micheline Dusseck, una haitiana in Spagna” presentada en 2007/2008 por Federica di Persio de la Università Degli Studi Di Torino. También hay otra tesis doctoral presentada por Aymée Rivera Pérez en la Universidad de Alcalá de Henares en 2012 que trata *Ecos del Caribe*, aunque de forma periférica: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/17114/Tesis%20Aymee%20Rivera.pdf?sequence=1>; Existen varios ensayos y capítulos de libros que tratan o hacen mención de *Ecos del Caribe*, aunque en su mayoría no profundizan mucho más allá de la simple alusión a ese ‘curioso caso’ de la escritora haitiana que escribe en español: Isabel Alonso-Breto, “Ecos del Caribe, de Micheline Dusseck: identidad femenina, identidad racial”, *Anales del Caribe* 16/18 (1998), pp. 307-326; Oscar Willy Muñoz, “Micheline Dusseck: Vicisitudes y estatismo de la mujer negra en Ecos del Caribe”, en: *ibid.* Polifonía de la marginalidad: la narrativa de escritoras latinoamericanas, Santiago, Cuarto Propio, 1999; “Haiti attraverso la sua letteratura”, *Atti del Convegno di Roma*, 4-7 maggio 1998, a cura di Louis-Philippe Dalember, Roma: Istituto Italo Latino Americano, 2000, pp. 43-55; Marie-Jose Nzengou-Tayo, “Towards a pan-Caribbean identity: New versions of home in the writings of Haitian, Cuban, Dominican-American writers”, en: Kathleen Gyssels et al. (ed.), *Newness and Convergences*, Amsterdam: Rodopi, 2002, pp. 149-158; Bringas López (2005); A parte de estas publicaciones, Dusseck ha sido invitada como conferencista a varios congresos internacionales, entre ellos “La familia en África y la diáspora africana” celebrado por el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Salamanca (09.-13.04.2002) o “Afroeuropa@s: Culturas e Identidades” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz (28.-30.09.2011).

Represión, acabada en 2000, narra la experiencia de terror político en Puerto Príncipe bajo la dictadura de “Papa Doc” Duvalier; *La Sombra del libertador*, acabada en 1996, es una novela histórica sobre la época colonial y la revolución haitiana; y *Utopías*, una novela sentimental del año 1998, se desarrolla en Andalucía y pincela la época de la transición con incursiones en la resistencia durante la guerra civil.

Desde los años 1990, Dusseck se dedica también con entusiasmo a la pintura, afición que tiene claras repercusiones en las descripciones plásticas que caracterizan su escritura. Al igual que en su obra escrita, los motivos de su obra artística varían geográficamente entre el Caribe y Cádiz, aunque sí hacen en su mayoría hincapié en el tema de la mujer haitiana. Hasta el momento, Dusseck ha pintado varios cientos de cuadros que expone y vende por el sur de España. El dinero recaudado en esas ventas lo destinaba a ODAVI (Organisation Dusseck pour l’amélioration de la vie), una organización fundada en 2000 por Dusseck y uno de sus hermanos y que se ocupaba de conceder microcréditos a madres de familia haitianas. No obstante, estas actividades filantrópicas acabaron de golpe en 2010 cuando el seísmo mató a su hermano, presidente de la fundación, además de derribar una propiedad de Dusseck en Puerto Príncipe que servía como sede de la fundación.

ENTRE REPRESIÓN Y REBELIÓN: LA MUJER SUBALTERNA EN ECOS DEL CARIBE

Ecos del Caribe cuenta la historia de tres generaciones de la familia haitiana Lefleur. Abarcando un marco temporal que lleva desde la ocupación estadounidense (1915-1934) hasta la dictadura de François y Jean-Claude Duvalier (1957-1986), la novela repasa cantidad de temas centrales de la nación haitiana en el siglo XX – como la severidad de la vida en el campo, el éxodo masivo de jóvenes haitianos hacia los bateyes dominicanos o las metrópolis de EE.UU., o la explotación de los niños restavèk en familias adineradas. No obstante, Dusseck se acerca a estas problemáticas generales de Haití a partir de las historias individuales de diferentes mujeres “subalternas”⁴ como Francilia, Simone, Zette, Lamercie, Olivia o Erzulie, reescribiendo así la historia nacional de Haití desde una perspectiva “mujerista”⁵ que saca a la luz las experiencias invisibles y olvidadas de las campesinas pobres que no poseen recursos económicos o un lobby social y político, y que carecen de espacios de expresión cultural legitimados para contar sus versiones de la historia. Es a través de la multiplicidad de experiencias

⁴ Gayatri Spivak define la “subalternidad” como el hecho de “no poseer líneas de movilidad social” (1988: 271; trad. B.K.).

⁵ Utilizo el término “mujerista” en vez de “feminista” para resaltar la dimensión de raza tradicionalmente desatendida por el feminismo europeo o norteamericano. Es un término acuñado por la escritora afroamericana Alice Walker (1983) y que ha sido adoptado por varias feministas negras e intelectuales ‘tercermundistas’ “no con el fin de expresar un predominio o una singularidad de la mujer negra, sino para llenar vacíos, corregir omisiones y recompensar negligencias” (Davies/Fido 1990: 25; trad. B.K.).

y voces femeninas que Ecos del Caribe al igual que las demás novelas inéditas y los cuadros de Dusseck despliegan un amplio retrato de la vida rural de Haití cuyo enfoque en la particular condición de la mujer subalterna complementa el discurso hegemónico y la versión androcéntrica de la historiografía.

A parte de la representación de la mujer haitiana como agente cultural, uno de los principales temas de la obra dussequiana es la renegociación de poder entre los géneros. Así, en Ecos del Caribe se reproducen y multiplican, a través de las generaciones, las escenas de violencia de género y de abuso sexual, dejándolas emerger no como incidentes individuales, sino como una constante de la condición femenina, ya que Haití a pesar de caracterizarse por su matrifocalidad – es decir, el predominio de la mujer en ciertos ámbitos sociales, a menudo relacionado con un sistema de descendencia matrilineal (Kroll 2002: 259) –, obedece a una repartición de poder esencialmente patriarcal (cf. ebd.: 302). La institucionalización del patriarcado a nivel social y político así como su intrínseca relación con la historia colonial de Haití son puestos de relieve explícitamente en los casos de Erzulie (que es violada y sumida en un comercio sexual orquestado por un tonton macoute, un seguidor del dictador Duvalier) y de Lamercie (la joven restavèk que es abusada por el dueño de la casa en la que sirve). Pues mientras que la violación por el tonton macoute tematiza la misoginia y el “sexismo ideológico” (Francis 2004: 79) del régimen duvalierista que se servía sistemáticamente de violaciones como medio de intimidación e imposición de su poder político (cf. Charles 1995), el caso de Lamercie, que es una especie de esclava del siglo XX, recurre al topos colonial de la violación de la esclava por el propietario de plantación blanco. No obstante, mientras que la escena de violación sugiere una continuidad de la explotación de la mujer negra como cuerpo (re)productivo desde los principios coloniales hasta la época poscolonial, afirma, en el caso del hombre negro, una renegociación de poder que subordina su raza a su género o clase.

Apelando a estos topos coloniales, Dusseck figura los cuerpos femeninos como auténticos campos de batalla donde se disputa la constitución de poder bajo la influencia de las dinámicas de raza, clase y género. Éste es el caso cuando Boss Antoine viola a Simone como venganza porque ella puso en duda su virilidad tratándolo de viejo en público. Como argumenta Bringas López, el hecho de que él recurre a la violación para castigarla confirma que “rape is the ultimate assertion of the masculine authority over women rather than an expression of men’s sexual urges” (2005: 115). No obstante, él no consigue la subyugación intencionada para restituir su masculinidad, ya que Simone, lejos de resignarse a su estatus de víctima, le ofrece su cuerpo sin poner resistencia, reinterpretando así la situación no como un acto de dominancia de él, sino como una entrega controlada por ella:

Simone reaccionó y cambió rápidamente su expresión de humildad que pedía clemencia en una rabiosa determinación. Se quitó bruscamente la ropa, se tendió en el suelo, a espaldas de su hija que nadaba entre pelusas y pedazos de la muñeca descuartizada, y se abrió de piernas. ¡Venga, rápido, Boss Antoine, cobra pues! ¡Tengo mucho que hacer! – dijo con frialdad. [...] [Él] empujaba con poco éxito su flácido miembro que se doblaba, y Simone le dejaba hacer, impasible, mirándole con una mezcla de odio e ironía. Tras una asténica penetración, el hombre se levantó con dificultad y se marchó, abochornado. [...] Pero poca satisfacción le produjo su represalia. Por primera vez se había sentido viejo de verdad, sobre todo cuando se vio empujado por su víctima enfurecida bajo la lluvia que empapó en cuestión de segundos su impecable traje de dril y estropeó su sombrero nuevo. (Dusseck 2011[1996]: 83)

Este ejemplo es paradigmático de la dialéctica entre represión y rebelión vivida por las protagonistas de Dusseck. A pesar de todas las represalias que sufren, las mujeres dussequianas nunca aparecen como víctimas pasivas e impotentes ante su condición, sino emergen como agentes ágiles que intentan manipular y mejorar su situación recurriendo a estrategias que varían entre la sumisión consentida hasta la rebelión abierta, desde la auto-comercialización sexual hasta el recurso a poderes míticos como el vudú. Mientras que Francilia se refugia en la estabilidad de la vida de matrimonia en la que ella lleva las riendas de la familia aún al precio de tenerse que adaptar estoicamente a lo que es incapaz de cambiar – las infidelidades de su marido⁶ –, la restavèk Lamercie desarrolla toda una serie de estrategias para sobrevivir los malos tratos de sus empleadores:

[T]uvo que aprender muy pronto a [...] mentir sin titubeos y a agudizar el ingenio para evitar los castigos. [...] [A]prendió a esconder las sobras [de la comida] cuando quitaba la mesa y más adelante, se envalentonó tanto que inventaba trucos para despistar a la cocinera y sustraer algo de los platos aún antes de servir a los amos. [...] [A]prendió a demorarse más en el cumplimiento de los encargos para trabajar menos. [...] [A]prendió a sisar, a falsear los precios, a hacerse la torpe que un avisado vendedor ha engañado, a regatear para guardar para sí el beneficio de sus pequeñas transacciones. [...] Había aprendido a esquivar los golpes, a exagerar sus males para que dejasen de castigarla, a ser malintencionada con y como los demás, a espiar sus antagonistas para utilizar en su propio provecho sus fallos, a robar, a fingir, a delinquir para sobrevivir. (Dusseck 2011[1996]: 141-142)

No obstante, a pesar de sus astucias, Lamercie, a falta de tener a su alcance estructuras o redes de apoyo, es incapaz de protegerse del mísero destino preparado para ella. Tras los abusos por el amo de la casa y el subsiguiente embarazo ilegítimo, es echada

⁶ “Francilia nunca se molestaba por las infidelidades de su hombre. Las aceptaba como si con ella no fuera la cosa. Como algo inherente a su personalidad de macho que no afectaba la estabilidad de su situación. ¡Que faltaba una noche! Bien, ya volverá. ¡Que le venían con chismorreos de que andaba con otra! Ella, desafiante, las manos en jarras, contestaba a las malas lenguas: – ¡Es cosa de hombres! A mí, desde luego me cumple y con creces. Hay pastel para muchas y de lo mejorcito. ¿Qué quiere? Tengo más de lo que necesito. Las sobras, ¿las voy a tirar a los cerdos? ¡Que las aprovechen otras!” (Dusseck 2011 [1996]: 26)

de la casa a perecer en la calle. Se salva gracias a su madre que la acoge en su hogar, pero después del incidente Lamercie se encierra en un delirio mudo en el que “su vida de mujer había dejado de interesarle para siempre. Aborrecía a los hombres y huía de ellos como si fuesen demonios.” (ebd. 280).

Es el caso trágico de Lamercie en el que se agudiza el significado de ser subalterna, pues aún luchando no consigue salir de las míseras circunstancias que determinan su vida. Sin embargo, cuando es testigo de la violencia ejercida sobre su propia hija por el tonton macoute Bobú, Lamercie finalmente consigue salir de su estupor y siente, por primera vez, la fuerza interior necesaria para vengar a su hija y así rebelarse contra su propio destino de víctima eterna: “[P]or primera vez en su vida, Lamercie sentía crecer la necesidad de rebelarse, el impulso de dar rienda suelta a su agresividad.” (ebd. 282). Es cuando procede a matar a Bobú que recobra su calma y su cordura:

Sí. Nunca había estado tan bien. Era como un zombi que había recuperado el uso de sus facultades, que hubiera probado la sal. Sabía que había hecho algo castigado por la ley. Pero ¿qué peor cárcel había, que este cuerpo suyo tan maltratado? ¿Qué peor castigo que este miedo a sus semejantes que amenazaban con apresarla para toda la vida? Lo había soportado todo menos ver peligrar al único ser que amaba. Protegerla era su responsabilidad y así la cumplió. (ebd. 286)

El triunfo de Lamercie sobre las estructuras patriarcales encarnadas por el tonton macoute es acompañado por una toma de voz por parte de Lamercie – no solamente en el sentido literal de que pronuncia sus primeras palabras tras su larga mudez inducida por el trauma sufrido, sino también a nivel narratológico en el sentido de que gracias a la repentina focalización interna, Lamercie emerge por primera vez como un sujeto capaz de hablar por sí mismo. Además, caracterizándose a sí misma como “un zombi que había recuperado el uso de sus facultades”, Lamercie descubre un poder femenino que se basa en la afirmación de su cultura indígena.⁷

Es la sirvienta Olivia la que hace un descubrimiento parecido respecto al poder oculto de sus raíces culturales africanas, lo que le permite resistir las humillaciones por parte de su jefe:

Se le fueron iluminando zonas oscuras de su personalidad y se dio cuenta de que había intentado ser siempre una copia de Poupée [la jefa de piel casi blanca], cuando, en el fondo, era completamente diferente. Ya era hora de quitarse la máscara y dar rienda suelta a su auténtica naturaleza, sus verdaderos gustos y sus propios deseos, olvidarse de Tchaikovsky [sic] y de Baudelaire y tantos otros símbolos del mundo de su ama y dejar hablar el ritmo de “tam-tam” de su sangre africana, recordar los cuentos de su infancia que tatuaron en sus maneras la esencia de su tierra caribeña, olvidarse de sus amoríos con su jefe y dejar crecer en su corazón esa ternura que le inspiraba el albañil. (ebd. 160-161)

⁷ Estas últimas dos observaciones se las debo a Claudia Hammerschmidt.

Mientras que Olivia afirma su pertenencia a la raza negra y se resiste a sus subyugadores – sean blancos o negros – funcionalizando la cultura caribeña, Zette se identifica con la cultura norteamericana y sueña con convertirse “en una dama muy bella, como las que veía en las páginas del catálogo [de Macy’s]” (ebd. 41). Determinada de utilizar la única posta que posee, su particular belleza y su virginidad, se casa con el viejo Boss Antoine, un hombre rico y poderoso que le permite salir de la miseria económica: “Él es rico [...] y yo quiero ser una dama” (ebd. 46). Caracterizada ambivalentemente como un “ángel puro” y un “demonio [...] bello” (ebd. 52), Zette intenta pues evadirse del estrecho horizonte reservado para ella no rebelándose de forma abierta, sino conjugando las reglas patriarcales a su favor. Trabando matrimonio con el único fin de conseguir un ascenso económico, Zette subvierte y suspende las normas sociales, haciendo del matrimonio una especie de prostitución: “she voluntarily commodifies herself and engages in a lawful exchange of sex for money” (Bringas López 2005: 106).

A MODO DE CONCLUSIÓN: EL CARIBE IMAGINADO DESDE CÁDIZ O LA INVENCIÓN DE UNA PERSPECTIVA GLOBAL

Mientras que Ecos del Caribe constituye una reconsideración de la sociedad haitiana desde el punto de vista femenino y subalterno que tradicionalmente queda olvidada e invisible en los discursos culturales e históricos oficiales, la segunda novela de Dusseck, *El Encantador de Moscas*, tiene un propósito completamente diferente. Si bien su hilo conductor es un acto de violencia contra una chica, se trata de una novela de intriga que no se ubica ni en Haití, ni en el Caribe, sino en una sociedad occidental. No obstante, en ningún momento se revelan las coordenadas geográficas de ésta, sino se guarda una apertura deliberada que es muy llamativa frente al detalle médico con el que se describe el cuerpo malherido de la víctima. Dusseck escribe en el comienzo de la novela:

Un suceso como el que inspira el siguiente relato podría haber ocurrido hoy en día en cualquier lugar del mundo [...]. Los afectados podrían haber sido los miembros de una familia americana cualquiera, algunos nativos de un país africano o los vecinos de un suburbio de la vieja Europa, que se consideraría sin más, como un pésimo corolario de la globalización de hoy. Su localización en algún lugar específico del planeta no tiene por lo tanto ninguna trascendencia, pues a pesar de las lógicas diferencias que distinguen un pueblo de los otros, la similitud en el discurrir de toda vida terrenal, la vulnerabilidad común a todo ser humano ante la muerte y sus circunstancias, nos iguala ante desgracias de diversas índoles. (Dusseck 2011: 9)

Es con respecto a la globalización, esa multiplicación acelerada de migraciones y contactos culturales a través del espacio, que Dusseck establece su propio marco humanístico basado en una vista planetaria del mundo y en la suposición de una fundamental igualdad de todos los seres humanos independiente de su nacionalidad,

color, idioma o religión. A partir de su propia experiencia transcultural se identifica a sí misma como “ciudadana del mundo” (Constenla 1998), una visión que se infiltra también en su obra pintoresca, en la que coexisten escenas y motivos propios de Cádiz con aquellos del Caribe (véase anexo). En una conversación privada Dusseck dice acerca de este tema:

Yo trato siempre de ser universal, de explorar en mi obra lo universal de la experiencia humana. Ser consciente de mi propia naturaleza me impulsa a ser activa. Soy mujer, de raza negra y tercermundista. Tres estados que me impulsan a considerar el mundo desde la óptica de una minoría que tiene que romper barreras para sí misma y para otros. (Dusseck en conversación privada con B.K.)

Es ese afán de romper barreras, sean nacionales o epistemológicas, y de buscar lo universal de la experiencia humana a partir de la particular experiencia de la mujer subalterna y tercermundista lo que sitúa la obra de Micheline Dusseck en la línea de pensadoras y creadoras como Gloria Anzaldúa, Patricia Hill Collins, Sylvia Wynter o Chandra Talpade Mohanty. Éstas han teorizado bajo diferentes conceptos el privilegio epistémico del sujeto femenino victimizado por múltiples sistemas de opresión (como raza, clase, género, sexualidad y otros), insistiendo en la necesidad de rehabilitar el saber socio-cultural de los que residen en los Borderlands (cf. Anzaldúa 1987) y los que son “outsider within” (cf. Hill Collins 1986) para deducir de estos saberes de marginalidad un humanismo basado en la tolerancia, la solidaridad y el respeto absoluto hacia el otro. En este sentido, la obra de Micheline Dusseck con su indudable compromiso con la mujer subalterna de Haití y su abogacía por una perspectiva global a partir de su propia experiencia transcultural emerge como una contribución interesante a los debates actuales sobre la globalización y las posibilidades de una convivencia humana pacífica a escala mundial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, G., *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- Bringas López, A. M., “Perspectives on Caribbean Gender Relations in Narratives by Velma Pollard, Hazel D. Campbell and Micheline Dusseck” en Juan E. Tazón Salces/Isabel Carrera Suárez (ed.), *Post/Imperial Encounters: Anglo-Hispanic Cultural Relations*, New York, Rodopi, 2005, pp. 101-118.
- Charles, C., “Gender and Politics in contemporary Haiti: The Duvalierist state, transnationalism, and the emergence of a New Feminism (1980-1990)”, en: *Feminist Studies* 21, 1 (1995), pp. 135-64.
- Collins, P. H., “Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought”, en *Social Problems* 33,6 (1986), pp.14-32.

- Combahee River Collective, “A Black Feminist Statement” [1977], James, J./Sharpely-Whiting, D. (ed.): *The Black Feminist Reader*, Walden, Blackwell, 2000, pp. 261-270.
- Constenla, T., “Las fronteras solo sirven para marginalizar a los pobres” (entrevista a Micheline Dusseck), *El País*, 15.09.1998. Internet. 12-09-2013. http://elpais.com/diario/1998/09/15/andalucia/905811733_850215.html.
- Crenshaw, K., “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color”, *Stanford Law Review*, 43,6 (1991), pp. 1241-1299.
- Danticat, E., “We are ugly, but we are here” (1996). *The Caribbean Writer* 10. Internet. 07-01-13. <http://www2.webster.edu/~corbetre/haiti/literature/danticat-ugly.htm>.
- , “Out of the Shadow” (2006). *The Progressive*. Internet. 07-01-13. http://www.progressive.org/mag_danticat0606.
- Davies, C. B., – Fido, E. S., (ed.), *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Trenton, Africa World Press, 1990.
- Dusseck, M., *Ecos del Caribe*. Sevilla, Ediciones Albores, 2011 [1996].
- , *El Encantador de moscas*. Sevilla, Ediciones Albores, 2011.
- Francis, D., “‘Silences too horrific to disturb’: Writing sexual histories in Edwidge Danticat’s *Breath, Eyes, Memory*”, en *Research in African Literatures* 35, 2 (2004), pp. 75-90.
- Kroll, R., (ed.), *Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002.
- Mirabal, N. R., “Diasporic appetites and longings: An interview with Edwidge Danticat”, *Callaloo*, 30, 1 (2007), pp. 26-39.
- Spivak, G. C., “Can the subaltern speak?” en Nelson, C./Grossberg, L. (ed.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- Walker, A., *In Search of Our Mothers’ Gardens: Womanist Prose*. New York: Harcourt Brace and Jovanovich, 1983.

LAS GRANDES HEROÍNAS DEL CINE. LAS PRIMERAS ESCRITORAS Y DIRECTORAS EN UN MUNDO DE HOMBRES

*THE GREAT HEROINS OF CINEMA. THE FIRST WRITERS AND DIRECTORS IN A
WORLD OF MEN*

Antonio Javier Marqués Delgado
Universidad de Oviedo

En la actualidad la tendencia es que cada vez sean más las mujeres que adquieren notoriedad “al otro lado de la cámara” en un mundo tradicionalmente machista como es el del cine italiano. No obstante, los logros conseguidos aún están muy lejos del ideal de igualdad que debería existir. Así, por ejemplo, la periodista y guionista Ilaria Ravarino hace hincapié en que las directoras todavía hoy son pocas, por no hablar de las escritoras, infravaloradas e invisibles para casi todos.

Un hecho extrapolable, además, a otros ámbitos de la industria del cine, como puede ser la producción y demás cargos relevantes, por lo general patrimonio de los hombres.

O Ludovica Rampoldi, la brillante escritora de *La doppia ora* que clama por la desaparición de las “ghost writer” y el reconocimiento y consolidación de las extraordinarias guionistas que hay en Italia.

Y si éste es el presente del cine italiano, no es difícil imaginar qué es lo que ha podido ocurrir en años anteriores. Un pasado en el que las mujeres que trabajaban detrás de los focos eran casi animales exóticos, confinadas en una jaula de ostracismo e indiferencia.

De ahí que el artículo intente ser un pequeño homenaje a estas primeras heroínas que, dotadas de gran valor y cultura, vivieron el lado más peligroso del sueño del cine, ese que, en ocasiones, se convierte en pesadilla.

Por tanto, un largo e inestable viaje, el realizado por la mujer a través del mundo del cinematógrafo, desde el maravilloso periodo del mudo, de gran esplendor y protagonismo femenino, hasta los vertiginosos y turbulentos años sesenta, pasando por épocas laxas, incluso de sujeción y sometimiento. Todo ello, como sucede habitualmente con el cine, reflejo de la realidad social, cultural y política de cada momento histórico.

Y efectivamente, aunque pueda parecer paradójico, el periplo de la mujer por la historia del cine inicia con una etapa gloriosa, en la que en muchos aspectos no solo alcanzaría la fama y el reconocimiento, sino también las cotas más altas, después nunca igualadas, en el sector. Todo ello gracias al tesón y al carácter que demostraron en su deseo de incorporarse al mundo laboral y al trabajo que ellas querían. Se podría incluso llegar a decir que “A pesar de tratarse de cine mudo fueron ellas, las mujeres, las primeras en alzar la voz”.

A tal consideración se llega después de realizar un análisis y una reflexión sobre el género femenino y su vinculación, de una manera u otra, al mundo del celuloide, tanto cuantitativa como cualitativamente y en campos diferentes: actrices, directoras, guionistas, técnicas de montaje, manager, etc.

Obras recientes como *Le dive del silenzio* de Vittorio Martinelli y *Non solo Dive. Pionere del cinema italiano* de Monica Dall'Asta, además de acercarnos hasta estas intrépidas jóvenes, ponen de manifiesto la magnitud y la repercusión social del evento.

En su libro, compendio de estudios de diferentes autores sobre las grandes mujeres de la época del mudo, Monica Dall'Asta dedica un capítulo a una de las más singulares y atrevidas damas del momento, la emblemática Francesca Bertini: "simbolo quanto mai persistente di femminilità e insieme esempio straordinario di donna autorevole e intraprendente" (Dall'Asta, 2008: 61).

A la Bertini la fama le llegaría de golpe, en 1915, con la película *Assunta Spina*, en la que la sangre napolitana que llevaba dentro, le hace no solo bordar el papel, sino también, y sobre todo, conquistar la elaboración del guion y la propia dirección de la obra, como reconociese el propio director Gustavo Serena:

E chi poteva fermarla? La Bertini era così esaltata dal fatto di interpretare la parte di Assunta Spina, che era diventata un vulcano di idee, di iniziative, di suggerimenti. In perfetto dialetto napoletano, organizzava, comandava, spostava le comparse, il punto di vista, l'angolazione della macchina da ripresa; e se non era convinta di una certa scena, pretendeva di rifarla secondo le sue vedute. Era in proprio stato di grazia, lei... (Martinelli, 1992: 56)

Y esta no es más que una prueba del temperamento de Francesca Bertini. Sí, sin duda una gran diva, pero no solo de público y de plató, sino también más allá de la cámara. Una mujer auténtica que gracias a su carácter y creatividad lograría convertirse en modelo para otras muchas mujeres.

Y sin casi movernos de Nápoles, de Francesca Bertini pasamos a la salernitana Elvira Coda Notari, primera directora italiana, y guionista, con más de 60 películas a sus espaldas, además de productora pionera con la Dora Film. Un ámbito en el que, si bien encontró el obstáculo fascista, lograría evitarlo con un audaz e ingenioso salto, en forma de sede americana.

Una extraordinaria mujer y un espléndido trabajo en el que un neorrealista cine mudo nos anticipa situaciones que viviremos años después, de la mano de grandes directores, con historias del pueblo y actores no profesionales, proyectando la cultura popular de Nápoles lejos de las fronteras físicas y del régimen.

En el sector de la producción también destacaría otra Elvira, de apellido Giallanella, quien junto a Aldo Molinari crea la Vera film de Roma, a la que seguiría la Liana Film y la película *Umanità*, con jóvenes protagonistas, y en la que la finalidad pedagógica y la crítica a la guerra se presentan como una gran innovación para la época. Un hecho que, sin duda, pudo ayudar a que durante muchos años la obra permaneciese velada, sin que se conociese su existencia.

El reciente descubrimiento, por tanto, supone un hito para la historia del cine dado el incómodo argumento, pacifista, en un momento, *il ventennio*, de gran actividad militar. Por tanto, una misteriosa historia como lo era también su autora, la polifacética Elvira Giallanella: directora, guionista y productora.

Otra mujer que protagonizó esta etapa de rebelión fue Esterina Zuccarone, quien, con su familia y aún niña, emigró desde el sur de Italia, Puglia, a Torino para convertirse, tan solo con diecisiete años, en responsable de sección del montaje de películas. Una carrera vertiginosa hasta llegar a la producción, erigiéndose en modelo de mujer independiente y de gran personalidad, al poner punto y final a una relación de pareja, tras descubrir que el velo que le esperaba era el del machismo y el trabajo en casa.

Es decir, unas señas de identidad propias, personalidad y temperamento, compartidas por la mayoría de estas jóvenes, y a las que habría que añadir otras, no menos significativas, como las esgrimidas por nuestra siguiente heroína, Anna Fougez.

Aunque su verdadero nombre era Maria Annina Laganà Pappacena y había nacido en Taranto, muy pronto se vio obligada a utilizar un pseudónimo al convertirse en una de las estrellas de la revista italiana del primer Novecento. Protagonista del mundo del espectáculo y de las bambalinas, Anna Fougez también escribiría un guion y sobre todo una autobiografía en la que daría muestras de su ingenio, talento e ironía.

En el libro, de título significativo, *Il mondo parla e io passo*, se va construyendo paulatinamente el mito de “vipera” que le llegaría en uno de sus espectáculos más famosos, y al que no solo no renunciaría, sino del que se serviría, construyendo un arquetipo de mujer pérfida en paralelo al prototipo del hombre duro y malvado. La “vipera” utilizaría a unos hombres que sin embargo no podrían hacer lo propio con ella. El particular sentido de la ironía le lleva a recoger sentencias en su biografía como: “Una donna che torna a maritarsi giace con un vivo e un morto” o “A vent’anni la donna è un madrigale, a quaranta un romanzo, a sessanta un memoriale” (Dall’Asta, 2008: 103).

Y si la estrella de Anna Fougez siguió dando luz por algún tiempo en unos oscuros años, caracterizados por la miseria y las grandes diferencias sociales, otras, en cambio, pasaron como meteoritos fugaces, dejando a pesar de todo, una estela radiante con sello y estilo propio.

Este fue el caso de Elettra Raggio, actriz, guionista y directora versátil, además de productora. Como diría Paolo Mantegazza fue “intellettualmente la più bella”. Capaz de dar vida a un arte en el que el espacio cobraba una nueva dimensión, incorporando a la escenografía lenguajes nuevos del tipo de la pintura, la escultura o la danza.

No menos extraordinaria, a la par que efímera, fue la fama de Astrea, pseudónimo de una, más que probable, señora de la nobleza que consiguió ganar un pulso, durante

un tiempo, a aquellos hombres que la desafiaban. Y nada de sentido metafórico, ya que su hercúleo físico y su fuerza, le hicieron merecedora del apelativo de “emula di Maciste” por parte de la crítica.

Y si todas estas mujeres fueron, de una manera u otra, precursoras en diferentes facetas cinematográficas: desde el guion o la dirección hasta la producción y el montaje, abriendo el difícil camino de la incorporación de la mujer al mundo del trabajo, y en concreto al cine, me gustaría terminar el significativo elenco, aunque evidentemente demasiado breve, con el verdadero heraldo, con la pionera entre las pioneras, en definitiva con la escritora Anna Gentile Vertua, autora en el 1898 del primer texto italiano sobre cine: *Cinematografo. Commedia in 2 atti per fanciulle*. Una obra, como anuncia ya el propio título, en la que las protagonistas son mujeres, algo lógico si consideramos que en ese lejano 1898, aún en Italia, el Cinematógrafo se veía desde la extrañeza que producían unas imágenes animadas, con jóvenes damas y para un público femenino.

En conclusión, una época en la que los aires frescos del cine también trajeron los de la revolución femenina en el mundo del trabajo, al incorporarse estas jóvenes cineastas como ejemplo para otras profesiones. Unas mujeres modernas que no se conformaron con ser contempladas y que intentaron, con mayor o menor éxito, mover los hilos del cine, reivindicando la igualdad respecto con los hombres.

Una voz, la de la mujer, que curiosamente se iría apagando a medida que el sonoro entraba en escena.

Qué bonito hubiera sido que el espíritu de rebelión y de igualdad se hubiese consolidado y propagado en el tiempo. Y sin embargo, las heroínas del cine mudo no encontraron relevo en los carteles dorados de la industria del celuloide, viéndose así privados de nombres femeninos por mucho tiempo.

Salvo contadas e ilustres excepciones, ni en el periodo de “I telefoni bianchi”, ni en el Neorrealismo, ni tampoco en el cine posterior, existirá espacio para unas mujeres que, a pesar de todo, intentaran dejar su huella más allá de los focos.

De entre estas salvedades, la que ocupa, sin duda, el trono es la “reggina delle sceneggiatrici”, Suso Cecchi d’Amico, mujer de gran carácter, talento y extraordinaria cultura, sobre la que se ha dicho prácticamente todo. Para Adriano Amidei “La signora del cinema italiano”, “La sceneggiatrice per antonomasia” ya que casi la mitad del cine italiano ha salido de su pluma. Además en unos años en los que el machismo se había instalado en Cinecittà, ella se propone como la mejor y casi única alternativa al control de los hombres.

Por otra parte, su genio y habilidad era una garantía para cualquier director, de ahí que estuviese al lado de los más grandes: Zampa, De Sica, Zavattini y sobre todo

Antonioni y Visconti, con este último formaría un binomio inseparable. Todos ellos sabían de su pericia, que le permitía cambiar de género con gran facilidad. Desde las historias populares más desgarradoras en *Ladri di biciclette*, hasta ambientaciones burguesas arriesgadas, con protagonismo femenino, del tipo *Le amiche*, pasando por la historia de Italia en *Il Gattopardo*.

En definitiva, un trabajo que sólo podía realizar, en palabras de Paolo Villaggio, “uno dei personaggi più importanti della cultura italiana”. Pues parece evidente que es ésta, su riquísima formación cultural, una de las virtudes más destacadas por quienes la conocieron. La herencia familiar de los padres: el literato Emilio Cecchi y la pintora Leonetta Pieraccini.

Otra mujer que también destacó en estos años es la escritora de origen cubano Alba de Céspedes, quien, aunque esporádicamente, realizaría alguna notable incursión en el cinematógrafo, como guionista, coincidiendo además con nuestra anterior protagonista, Suso Cecchi d’Amico, en *Le amiche* (1955) de Antonioni.

La película, inspirada en la obra de Pavese, *Tra donne sole*, narra la historia de Clelia, una joven de origen humilde que después de triunfar en el mundo de la moda en Roma vuelve como dirigente a Turín, su ciudad natal. Allí entrará en relación con un grupo de amigas pertenecientes a la alta burguesía hastiadas de la vida, sin valores sólidos y en clara dependencia de los hombres, hasta el punto de llegar al suicidio por ellos. La reflexión de Rosetta cuando se dirige a Clelia es un claro ejemplo: “i miei amici, la mia vita, le mie giornate, le mie giornate! Perché dovrei vivere? Per decidere che vestito mettere? E quando ho deciso. Che cosa è che mi aspetta?”.

O qué decir de la sentencia de Momina, mujer de apariencia desinhibida y con una conducta poco moral, que sin embargo en pocas palabras hace una síntesis de la sociedad de la época, del machismo imperante, incluso de resignación y conformismo: “Una donna che vale più dell’uomo che le tocca è una disgraziata”.

La única que parece revelarse a la situación es la protagonista Clelia, tanto con su posición: logra entrar en el mundo de los hombres, el del trabajo, y además dirigirlos; como con su actitud respecto a ellos, siendo ella la que decide en la relación. “Gli uomini non capiscono mica le donne”.

Otros argumentos como el de la incomunicabilidad, el clasismo social y el nihilismo sirven de marco a una historia de mujeres, reflejo del momento social y costumbrista del país.

Alba de Céspedes, además de en *Le amiche*, colaboró en el guion de otras tres películas, una de la misma época *Cento anni d’amore* (1954), y otras dos de unos diez años atrás, cuando el fin del fascismo estaba próximo y la luz de las explosiones aún se alternaba con la de los focos: *Lettere al sottotenente* y *Nessuno torna indietro* (1943).



De particular interés resulta el segundo de los títulos, versión cinematográfica del homónimo relato de Alba de Céspedes, llevado al cine por Blasetti, y al igual que en *Le amiche*, con protagonismo femenino.

En esta ocasión se trata de un grupo de estudiantes que cruzan sus vidas en un colegio romano, muy de la época, el Grimaldi, representando así distintas personalidades y prototipos de mujer del momento.

Y aunque, en ocasiones, parezca que estas jovencitas estén atrapadas entre los muros y las monjas del internado, en realidad se trata de una historia de esperanza, ese mismo sentimiento que embarga a una de las protagonistas, Silvia, al final de la película, y que no solo quiere, sino que, sobre todo, siente, poder transmitir a sus alumnos.

Evidentemente, hasta llegar a este punto el camino no fue fácil. La infelicidad parecía asomarse en cada rincón de Roma, y la obra fue tildada por la crítica de excesivamente gris.

El personaje más novedoso y revolucionario es precisamente el de la citada Silvia, que aporta aires de modernidad e independencia respecto a los hombres.

Con esta película Blasetti parecía querer alejarse del régimen viendo el final cercano. Y aunque sin el ímpetu y la polémica de la novela de la Céspedes –por ejemplo desaparece el personaje de Augusta, que era el más antifascista de todos- consigue realizar un pequeño retrato costumbrista de la mujer en un trascendental momento: político, social e histórico.

Y si anteriormente, *Le amiche di Antonioni* se convertía en el tránsito entre dos de nuestras protagonistas, ahora será la película *Nessuno torna indietro*, la que haga lo propio entre Alba de Céspedes y Paola Ojetti, otra de las guionistas de este periodo, que como las anteriores poseía una sólida formación cultural gracias al legado familiar –hija del crítico Ugo Ojetti.

Paola Ojetti además de distinguirse como guionista, también lo hará como escritora y periodista. En el sector cinematográfico uno de sus trabajos más relevantes llegaría en la década siguiente con *Art. 519 Codice Penale* (1952) de Leonardo Cortese. Una controvertida película por la sensibilidad del tema, la violencia carnal dentro o fuera del matrimonio, y que según el caso, el Código Penal preveía la aplicación del artículo 519 o del 544, variando considerablemente la sentencia. Unos ingredientes que no pasaron desapercibidos para la crítica y la sociedad de la época.

La escasa presencia femenina más allá de las cámaras en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta se completa con Sara Gasco y Franca Valeri.

El nombre de la primera aparece unido al de otros guionistas: Domenico Meccoli, Oreste Biancoli y Giorgio Prospere, además de al de Léonide Moguy, director de *Domani è un altro giorno* (1951).

Una vez más, como en la película de Antonioni *Le amiche*, el río parece ser el triste destino de una joven mujer desencantada de la vida y de la pareja. Sin embargo, en esta ocasión, el tono didascálico que inunda la historia de Moguy hace que el final sea muy diferente y la joven vuelva a casa, recibiendo además el perdón del marido.

Parece evidente que, aunque el fin del fascismo hubiera llevado consigo también el de un prototipo femenino, madre y esposa abnegada, esto no signifique que la mujer hubiese encontrado su sitio en la nueva sociedad. Más bien al contrario, el machismo imperante y las pocas posibilidades de incorporarse al mundo laboral, le dejaba pocas salidas más allá del matrimonio. Precisamente el suicidio era una de ellas, otra los hábitos de monja o el uniforme de enfermera, y la última la propia calle. Son muchas las películas de esta época que nos dejan la sensación de que la mujer aún seguía atada al hombre. *Le amiche*, *Domani è un altro giorno* o *Anna* de Lattuada son algunos ejemplos.

El mismo año de *Le amiche* (1955), también se rodaba *Il segno di venere*, de Dino Risi. Una película en la que tiene un papel relevante la actriz, guionista y escritora Franca Valeri, pseudónimo de Alma Franca Maria Norsa y homenaje al poeta Paul Valéry.

Esta milanesa, caracterizada por una extraordinaria ironía proveniente de su inteligencia, desde muy joven supo explotar sus virtudes dando vida en la radio a personajes populares como “la signorina snob”. Papeles que le llevarían a construir un modelo de mujer anticonformista que lucha de modo desigual, con escasas pero afiladas armas: sarcasmo y sagacidad, contra el ejército del machismo, incrustando capilarmente en la sociedad italiana de los años 50.

En *Il segno di venere*, Franca Valeri, que colabora en el guion y hace el papel de Cesarina, empuña, precisamente, el arma de la ironía y de la inteligencia no solo ante los personajes masculinos, De Sica, Sordi, Di Filippo, sino también ante los femeninos, su prima Agnesina, Sophia Loren y su tía, Tina Pica, cómplices permisivas del machismo.

Una virtud, la sátira ingeniosa, que Franca Valeri, consciente de poseer, utilizará a lo largo de toda su carrera: “L’umorismo, l’ironia, sono abbastanza rari, anche nel mondo dello spettacolo. In giro c’è molta comicità, soprattutto televisiva, ma pochissima ironia. Io sono contenta di aver avuto questo dono della natura” (D’Ambrosio).

El recorrido por este plató, en el que las estrellas están ocultas, se aproxima al final con los años sesenta, y con una nueva generación de mujeres en la que las facetas de guionista y director tienden a unirse. Tal vez una señal de que algo empezaba a cambiar.



Y aunque el machismo seguía controlando los hilos de Cinecittà- como lo demuestra el hecho de que actrices de la talla de Virna Lisi o Marina Malfatti solo encontrasen papeles dignos en el teatro, el cine y la sociedad estaban evolucionando y abriendo las puertas a nuevos argumentos.

En este nuevo abanico cinematográfico entrarán con ímpetu temas de actualidad política y social como el hecho de que se cerraran “le case di tolleranze”-ley Merlin, 1958-, o que las relaciones sexuales fueran cada vez más explícitas, con la mujer como protagonista y no solo objeto; además de nuevas y controvertidas versiones sobre personajes y eventos históricos.

Uno de los nombres propios, por su actividad como guionista y directora, y en especial, por haber sido la primera mujer en realizar un documental feminista en el cine italiano, es Cecilia Mangini con *Essere donne* (1965). El trabajo presenta el triste papel de la mujer en la sociedad italiana de la época -y esta vez no se trata de una película- de trabajadora, mujer servicial y madre.

Una cinta que tuvo problemas para salir a la luz por la crudeza y la polémica que, sin duda, habría generado, y generó, pero que no es más que un ejemplo de su cine, comprometido, espejo de la realidad y arma social. Otros títulos significativos en su carrera serían *All'armi siam fascisti!* (1962), *La villeggiatura* (1972) di Marco Leto o *Antonio Gramsci. I giorni del carcere* (1977).

Otra de las mujeres que inició su itinerario en estos años, para después ir creciendo como guionista y directora, es Liliana Cavani. La autora del controvertido *Portiere di notte* (1974) con el que alcanzaría la fama y el éxito internacional.

Y si bien esta película ha pasado a la historia por ser uno de los blancos de la censura, desde sus inicios la carrera de la Cavani estuvo en la diana de la crítica.

Tal vez fuera por su origen humilde, o tal vez no, algo que la diferencia de sus anteriores colegas, lo cierto es que si hay un rasgo que pueda definir a Liliana Cavani, éste es el de rebelde. Rebelde como sus personajes, *Francesco de Assisi* (1966), abordado desde su lado más humano, *Galileo* (1968), revolucionario por querer observar el mundo desde otro punto de vista; pero también como mujer, alejada del enfrentamiento entre machismo y feminismo, y sobre todo como cineasta independiente:

Dai comunisti era considerata cattolica di sinistra perché nel 1966 avevo fatto *Francesco di Assisi*, dai socialdemocratici ero considerata comunista; da alcuni democristiani ero considerata un diavolo e dall'extrasinistra una mascalzona perché avevo presentato *Galileo* alla Mostra di Venezia contestata nel 1968. (Tornabuoni, 1994).

Y otra mujer que al igual que la Cavani tuvo la personalidad y el atrevimiento de dedicarse a un oficio hasta el momento monopolizado por los hombres, desde la época del sonoro, fue una romana de apellido extraño y origen helvético, llamada Lina Wertmüllert que, además, ha pasado a la historia del cine italiano por ser la primera mujer nominada a los premios Oscar por su filme *Pasquallino settebellezze* (1976), en lo que a dirección se refiere.

Así mientras que en Liliana Cavani encontrábamos un hilo conductor en ese carácter indómito que trasladaba al cine, en Lina Wertmüller nada mejor que el título de su reciente autobiografía “Tutto a posto e niente in ordine” para definir la trayectoria cinematográfica.

Ya desde su primera película, *I basilischi* (1963), nos da muestras de su versatilidad y de su talento además del temor a ser encasillada dentro de un tipo de registro. De ahí que si bien recibiese halagos por parte de la crítica y se hiciese con el prestigioso premio del Festival de Locarno, Lina Wertmüller sorprendiese a todos, cambiando inmediatamente de género y de trabajo, para realizar en la Rai la comedia musical *Il giornalino de Gianburrasca*. Era su modo de decir que tanto ella como su cine eran un espíritu libre y que siempre sería así.

Otra característica de la Wertmüller, y que le llevaría a rodearse de tantos amigos en una profesión no siempre fácil, es la generosidad que desprendía, a pesar de ser algo quisquillosa y perfeccionista. Como dijo Antonio Petruzzi, el protagonista de su primera película: “Lina mi apparve tra Palazzo San Gervasio e Minervino Murge come un novello Robin Hood, arrogante con i potenti e protettiva verso i deboli, vivace scugnizzo, meridionalista più di Giustino Fortunato. Ma la chiave del suo fascino è la carica umana, e a testimoniare sono i suoi molti e straordinari amici, tra cui anch’io” (Wertmüllert, 2012: 88).

Y si bien se diferencia de la Cavani en su origen, Lina era de una familia de la alta burguesía lo que le facilitaría el acceso a la cultura y a personas influyentes, sí comparte con ésta el mantenerse al margen del enfrentamiento maniqueo: feminismo y machismo. Cuenta, a propósito del tema, que después de su segunda película, *Questa volta parliamo di uomini*, fue contactada por círculos feministas al darse el caso de que el último capítulo del filme era un claro ejemplo de machismo y de los abusos que recibían las mujeres(1).¹

La sorpresa para Lina Wertmüller llegó cuando en uno de los congresos, al que asistía como invitada, pudo comprobar que ninguna de las allí presentes había visto

1 La historia de un campesino en huelga que se dedica a beber y a jugar a las cartas con los amigos en el bar mientras que la mujer tiene que cuidar a los hijos y trabajar en el campo. Al final de la jornada y cuando la mujer aún tiene que preparar el pan, él quiere que cumpla con su deber de esposa servicial y le satisfaga sexualmente..



su película. Tal fue la indignación que no sólo abandonó el acto, sino también los foros feministas: “Una donna fa un film sugli uomini e le femministe non vanno neppure a vederlo” (Wertmüller, 2012: 100).

Al igual que la Cavani, Lina Wertmüller hacía películas sobre personas, no sobre géneros, denunciando los abusos de los poderosos y destacando héroes y heroínas independientemente de su sexo, aunque siempre con una sensibilidad especial al tema de la mujer y la igualdad con respecto a los hombres.

Por último, que hermosas y afectivas son las palabras que le dedica Federico Fellini, cuando la Wertmüller todavía era su ayudante y estaba a punto de dar el salto a la dirección. Ella que lo consideraba como “una ventana abierta a un mundo todavía desconocido”:

Guarda, ti verranno tutti addosso con le tecniche cinematografiche, gli sguardi a destra e sinistra, le panoramiche, i fuochi, i movimenti di macchina. Non ti fare impressionare. Racconta la tua storia come se la raccontassi a un amico al bar o la scrivessi con una macchina da scrivere. Se hai talento da narratore, la racconterai bene, altrimenti tutta la tecnica del mondo non ti potrà aiutare. Quindi vai tranquilla e racconta! (Wertmüller 2012: 79).

Y cuenta, le dijo Fellini a la Wertmüller. Ya que más allá de guionistas y directores, hombres o mujeres, lo importante es el individuo y las historias. Unas historias con “materia fílmica”, como decía Liliana Cavani cuando se refería a De Sica y a su cine. El “cinema-cinema”. Ese cine que en lugar de proporcionarnos unas ideas y distribuirlas por unos personajes, nos presenta unos personajes que pueden simbolizar ideas, pero que eran sobre todo personas(2).²

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Bermardini, A. e Martinelli, V., *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra, 1915, vol I*, Torino, Nuova Eri, 1992.
- Brignoli, F., *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Genova, Le Mani, 2011.
- Brunetta, G. P., *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.
- Dall’Asta, M., (a cura), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*. Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.

2 Liliana Cavani hace referencia en “il cinema per capire”, *Il cinema di Liliana Cavani*, por P. Goldoni, 1993 a Cesare Pavese cuando decía que “il maggior narratore contemporaneo è Thomas Mann, tra gli italiani, Vittorio De Sica.

Morandini, M. Sr. e Morandini, M. Jr., *I Morandini delle donne. 60 anni di cinema italiano al femminile*, Roma, Iacobelli, 2010.

Martelli, V., *Le dive del silenzio*, Bologna, Le Mani-Cineteca di Bologna, 2001.

Wertmüller, L., *Tutto a posto e niente in ordine*, Milano, Mondadori, 2012.

PRENSA

D'Ambrosio, M., *Dagli anni cinquanta a oggi (1951-2011)*, Valeri Franca <http://www.150anni.it/webi/index.php?s=60&wid=1986>.

Martinelli, V., *Bianco e Nero, "Il cinema muto. I film della Grande Guerra. 1915"*, Vol I, Torino, Nuova ERI, 1992.

Tornabuoni, L., "Cavani. Solo la Storia ci salverà", *La Stampa*, 9 de noviembre, 1994.

PELÍCULAS

Antonioni, M., *Le amiche*, 1955.

Blasetti, A., *Nessuno torna indietro*, 1943.



GÉNERO, HUMOR E IRONÍA: LA SONRISA DE LA ESCRITORA

GENDER, HUMOUR AND IRONY: THE WRITER'S SMILE

Consuelo Patricia Martínez Lozano

Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

RESUMEN:

Este documento reflexiona en torno a tres aspectos en la obra de algunas mujeres escritoras y su relación con el sentido del humor como una construcción cultural y de género: 1) La presencia del humor y la ironía en la producción literaria de la escritora y filósofa mexicana Rosario Castellanos y de Sor Juana Inés de la Cruz. 2) La presencia o ausencia del sentido del humor en la producción de otras escritoras de diversas nacionalidades, estilos y épocas. 3) Finalmente, se desarrolla una breve disertación respecto al uso del humor y la ironía en la escritura femenina como una forma de transgresión y mecanismo de emancipación a través de una búsqueda de lo gozoso y placentero.

PALABRAS CLAVES:

Género, humor, placer, escritura.

ABSTRACT:

This document reflects around three aspects in the work of some female writers and their relation with sense of humour as a cultural construct and of gender: 1) The presence of humour and the irony in the literary production of Mexican writer and philosopher Rosario Castellanos and of Sor Juana Inés de la Cruz. 2) The presence or absence of sense of humour in the production of other writers of diverse nationalities, styles and times. 3) Finally, a brief dissertation is developed in regard of the use of humour and the irony in the feminine writing as a form of transgression and a mechanism of emancipation through a search of the joyful and pleasant.

KEY WORD:

Gender, humour, pleasure, writing.



Pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupericio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito. Sor Juana Inés de la Cruz en "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz"

Ante esto yo sugeriría una campaña: no arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto, sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa. ¡Y necesitamos tanto reír, porque la risa es la forma más inmediata de la liberación de lo que nos oprime, del distanciamiento de lo que nos aprisiona! Rosario Castellanos en "Mujer que sabe latín..."

Este artículo¹ nace de un tema de investigación que aborda el estudio del sentido del humor desde una perspectiva de género. Tomando como base los textos de la filósofa y escritora mexicana Rosario Castellanos (1925-1974), ha sido posible realizar algunas aproximaciones al uso de la ironía y el sentido del humor como una manera de transgresión de género y, también, de búsqueda de libertad en las mujeres. Asimismo, es preciso señalar que el carácter de las reflexiones que aquí se comparten, se instala en el terreno de la perspectiva académica dentro de las ciencias sociales y la antropología, y no precisamente en el ámbito del análisis literario especializado.

LA ESCRITORA QUE SABE SONREÍR

Cuando Rosario Castellanos se refiere a Sor Juana Inés de la Cruz, señala cierta característica de la monja jerónima que permite vislumbrar el sentido del humor como un posible rasgo de su personalidad:

La distancia es el alma de lo bello que lejana se transforma con facilidad en humor. Y esta figura patética, más que admirable, conmovedora, esta mujer, más allá de su soledad y de la incompreensión hostil que la rodeaba, más allá de su vida difícil y de 'llama combatida entre contrarios vientos', más allá del fracaso de su ambición más alta, supo sonreír (Castellanos, 1997: 67).

Es preciso resaltar este interés de Castellanos por la ironía, el humor, la sonrisa. Castellanos identifica estos rasgos en Sor Juana, y en cierta forma no oculta o permite vislumbrar su admiración por esta característica. La misma Castellanos en su obra hace gala constante de esta cualidad y en su texto "Mujer que sabe latín...", sentencia: "La risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad" (Castellanos, 1997: 202). A Rosario Castellanos le interesa (y de alguna manera también la define o la "libera") la ironía, el sarcasmo, incluso reírse de sí misma; de las disposiciones social y

¹ El presente documento está basado en la ponencia titulada: "Género, humor y escritura; o de cómo se construye la sonrisa inteligente", presentada en el I Congreso Internacional de Comunicación y Género, celebrado en marzo de 2012 en la Universidad de Sevilla.

culturalmente impuestas que han determinado el *ser* mujer, y de la manera en que las mujeres de la sociedad mexicana aprehenden y expresan esas disposiciones; de lo que las mujeres *son* en ese contexto. (Martínez, 2011). Por su parte, Poniatowska expresa lo siguiente al referirse a las cartas personales de Castellanos (y también, de alguna manera, a su estilo literario): "aspecto notable es el del humor, incluso a costa, o mejor dicho, sobre todo a costa de sí misma, y esto no abunda entre las escritoras mexicanas. [...] Sólo los inteligentes son capaces de hacer chistes sobre sí mismos. Los tontos son los que repiten chistes ajenos" (Castellanos, 1996: 19). De nueva cuenta puede encontrarse esta interpretación del humor e ironía en la producción de Castellanos como una expresión clara de su gran lucidez intelectual.

El uso de la ironía en la producción literaria de Castellanos ha sido objeto de algunos análisis, como el de Megged (1994)² y el de Guerrero (2005). Para analizar la obra de Castellanos, Guerrero ofrece algunos conceptos de ironía, de diversos autores, provenientes del análisis literario, a la vez que apunta el origen de la percepción de lo irónico:

El concepto de ironía nació en Grecia, en la temprana comedia griega y [...] se aplicaba tanto al lenguaje como a la manera de comportarse de un tipo de personaje, el llamado *eirón*, que se caracterizaba por aparentar ser menos listo de lo que era, con lo cual engañaba a otro llamado *alazón*. *Eirón* derivó en una técnica que consiste en decir lo menos y significar lo más (Guerrero, 2005: 25 y 26).³

Castellanos se burla de sí misma, y esta risa frente al espejo la ubica en un juego de simulación, de *aparentar* ser una mujer insignificante, sin atractivos de ningún tipo, ya sean físicos o intelectuales. Una figura que oscila entre la nulidad y la aparente indefensión. Sin embargo, esta sonrisa tiene que ver con un acto de liberación y, a la vez (o por lo mismo), con una forma de transgresión. Para Castellanos reírse de sí misma es el inicio del acto transgresor de emancipación ante los esquemas de pensamiento y acción que subordinan a las mujeres. Al reírse de sí misma se burla también de las normas culturalmente establecidas que han determinado el lugar de subordinación al que son confinadas las mujeres. La risa devela el patetismo de las normas, es decir, lo que estas determinaciones "tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles" (Castellanos, 1995: 38).

² Según Megged, "La ironía y el humor en temas serios y triviales [Castellanos] lo logra con medios que permiten convertir la relación trágica en una sonrisa liberadora o aterradora" (Megged, 1994: 189). Para explicar lo anterior y disertar al respecto, Megged hace un análisis estilístico de un cuento de Rosario Castellanos titulado: "Lección de cocina". Megged desarrolla trece aspectos o "métodos" (como categorías analíticas) a través de los cuales indica la manera en que Castellanos logra, en dicho cuento, "dar lo burlesco en lo trágico". Dichas categorías son las siguientes: 1) Exagera la fuerza de las afirmaciones; 2) Usa adjetivos y apodos paródicos e irónicos; 3) Mezcla palabras y conceptos elevados con términos de uso diario; 4) Critica e intensifica sus defectos; 5) Compara objetos extraídos de contextos diferentes; 6) Habla con desdén de temas serios; 7) Utiliza dichos e imágenes literarias y cinematográficas; 8) Se vale de los detalles que hay detrás de las palabras; 9) Mantiene un diálogo consigo misma; 10) Teatralización; 11) Ruptura del efecto humorístico; 12) La tensión en el relato; y 13) La figura del narrador.

³ Ver Martínez (2010 a).

Rosario Castellanos siempre está presta a reírse de sí misma y con frecuencia a auto-ironizarse sin contemplaciones, casi como una manera de exorcismo. En una de sus “Cartas a Ricardo” (filósofo mexicano quien fue su único marido), Castellanos habla de sus relaciones más o menos ríspidas con su medio hermano, y de la manera de apreciarse a sí misma en el marco de dicha relación:

Con mi hermano yo me había adjudicado un papel de lo más incómodo. Yo era la mujer fuerte. (...) Y además yo era una amazona capaz de soportar ocho o diez horas a caballo sin mostrar el menor signo de fatiga, de asistir, sin pestañear, a las hierras (ese calor sofocante, esas nubes de polvo, esa cantidad de bichos picándolo a uno). Y además hábil para los negocios, capaz de sacar adelante el rancho. Cuando me pongo a ver esto, ahora, me da risa. ¿De dónde saqué una imagen tan estrafalaria? De Doña Bárbara de Rómulo Gallegos, lo menos (Castellanos, 1996: 175).⁴

Sin embargo, es principalmente en la poesía donde Castellanos se permite reír (a veces con amargura) de sí misma y de su oficio, es decir, de su “Otro modo de ser”⁵ mujer escritora, como puede apreciarse en su poema “Autorretrato” (1985: 185-187), donde ella misma se analiza y se refleja con cierta dulce ironía, pero sin autoconmiserarse:

Yo soy una señora: tratamiento
 arduo de conseguir, en mi caso, y más útil
 para alternar con los demás que un título
 extendido a mi nombre en cualquier academia.
 (...)
 Soy más o menos fea. Eso depende mucho
 de la mano que aplica el maquillaje.
 (...)
 Soy mediocre.
 Lo cual, por una parte, me exime de enemigos
 y, por la otra, me da la devoción
 de algún admirador y la amistad
 de esos hombres que hablan por teléfono
 y envían largas cartas de felicitación.
 (...)
 Amigas... hmmm... a veces, raras veces
 y en muy pequeñas dosis.
 En general, rehúyo los espejos.
 Me dirían lo de siempre: que me visto muy mal
 y que hago el ridículo
 cuando pretendo coquetear con alguien.
 (...)
 Sufro más bien por hábito, por herencia, por no
 diferenciarme más de mis congéneres
 que por causas concretas.
 Sería feliz si yo supiera cómo.

4 Ver Martínez (2011).

5 Con esta frase hago referencia a un poema de Rosario Castellanos titulado “Meditación en el umbral”. (Castellanos, 1985: 73).

Es decir, si me hubieran enseñado los gestos,
 los parlamentos, las decoraciones.
 (...)

En algunos ensayos y cuentos, Castellanos dibuja el perfil de diversas personalidades y roles femeninos en México⁶: la madre, la joven casadera, la mujer provinciana, la solterona, la intelectual, la joven estudiante, etc.⁷ Las *solteronas* de Castellanos son retratadas con trazo fresco pero firme, sin concesiones ni conmiseraciones, y sobre todo, con un humor fino pero no por eso menos agudo y mordaz. Las mujeres jóvenes también pasan por el tamiz de la sonrisa al plasmarlas entre aturcidas, indiferentes, aburridas y/o sometidas a una estructura patriarcal masculina que parece cancelar toda posibilidad de rebelión, sobre todo si se encuentran en la provincia (Martínez, 2011: 120). Estas figuras femeninas son tema recurrente en todos los campos de la creación literaria de Castellanos, lo mismo en la poesía, los cuentos o la novela que en el ensayo o, inclusive, en su tesis de filosofía: “Sobre cultura femenina”, que constituyó su tesis para obtener el grado de Maestra en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México.⁸

El humor, la mirada incisiva, están siempre latentes en la obra de Castellanos, incluso en los terrenos de la producción académica como lo fue, justamente, su tesis de filosofía, publicada en México hace apenas unos cuantos años. En el prólogo a dicho texto, Cano señala que tanto los integrantes del sínodo como el público asistente a la defensa de la tesis de Castellanos reían a carcajadas, compartiendo los penetrantes e irónicos planteamientos que contenía el trabajo presentado (Castellanos, 2005: 32). En un tipo de producción académica como es una tesis (que se asume como un texto y exposición *serios*), Castellanos logra integrar de manera brillante el humor como característica de su trabajo y herramienta explicativa de sus planteamientos. Con esto, de alguna manera fisura y se rebela ante la imposición de la solemnidad *científica*. (Martínez, 2011: 119).

6 No hay que perder de vista que la producción literaria de Castellanos abarca de los últimos años de la década de los cuarenta del siglo XX hasta los primeros años de los setenta. En este sentido, se alude a las configuraciones de lo femenino que corresponden al tiempo en que Rosario Castellanos vivió y escribió. Sin embargo, gran parte de estas determinaciones de género que permean la obra de Castellanos, aún persisten y se mantienen con una gran fuerza en México (sobre todo las que se refieren a la maternidad). En esencia y como fundamento principal, las inquietudes y planteamientos de Castellanos se mantienen vigentes en el contexto mexicano. Incluso ahora con mayor énfasis, a raíz de la violencia y la descomposición del tejido social (los casos de feminicidios son apenas un ejemplo) que impera en la sociedad mexicana actual.

7 Al hacer referencia a la joven estudiante, se alude a la protagonista de la novela “Rito de iniciación”, que permaneció inédita (aparentemente extraviada) durante muchos años, y fue publicada hasta 1997. También es pertinente aclarar que no se habla en este documento sobre la faceta o línea temática literaria más conocida de Rosario Castellanos: la condición de miseria y explotación de los indígenas del estado mexicano de Chiapas.

8 Rosario Castellanos se tituló con esta tesis en 1950, cuando apenas tenía 25 años de edad.

En su ensayo “Mujer que sabe latín...”, Castellanos describe con agudeza y mordacidad la condición de soltería en las mujeres mexicanas, y, no obstante que estos planteamientos fueron expresados a principios de los años setenta del siglo XX, bien pueden ser trasladados a la realidad actual de México en los albores del siglo XXI. Dice Castellanos:

Porque no se elige ser soltera como una forma de vida sino que, la expresión ya lo dice, se queda uno soltera, esto es, se acepta pasivamente un destino que los demás nos imponen. Quedarse soltera significa que ningún hombre consideró a la susodicha digna de llevar su nombre ni de remendar sus calcetines. Significa no haber transitado jamás de un modo de ser superfluo y adjetivo a otro necesario y sustancial. Significa convertirse en el comodín de la familia. ¿Hay un enfermo que cuidar? Allí está Fulanita, que como no tiene obligaciones fijas... ¿Hay una pareja ansiosa de divertirse y no halla a quién confiar sus retoños? Allí está Fulanita, que hasta va a sentirse agradecida porque durante unas horas le proporcionen la ilusión de la maternidad y de la compañía que no tiene. ¿Hace falta dinero y Fulanita lo gana o lo ha heredado? Pues que lo dé. ¿Con qué derecho va a gastarlo todo en sí misma cuando los demás, que sí están agobiados por *verdaderas* necesidades, lo requieren? Y ¿por qué las necesidades de los demás son verdaderas y las de la soltera son apenas caprichos? Porque lo que ella necesita lo necesita para sí misma y para nadie más, y eso, en una mujer, no es lícito. Tiene que compartir, dar. Sólo justifica su existencia en función de la existencia de los demás (Castellanos, 1995: 32 y 33).⁹

Aquí se aprecia la manera en que Castellanos expresa planteamientos filosóficos y socio-antropológicos a través de mecanismos humorísticos. Esto le confiere a su expresión una gran solidez y agudeza. De esta manera, al recurrir al matiz irónico, al humor, los planteamientos de Castellanos se vuelven más vigorosos, contundentes y analíticos, es decir, más dotados de una “seriedad” que muy posiblemente el tono solemne o academicista no le proporcionaría; por el contrario, probablemente los volvería patéticos.

Para Castellanos, la figura de Sor Juana Inés de la Cruz es una “mirada luminosa [...] un corazón abierto y ancho” (Castellanos, 1997: 62) que se vuelca íntegro hacia la búsqueda del conocimiento, es la gran inteligencia lúdica, entusiasta, sonriente: “Lee incansable y ávida. ¿Le arrebatan los libros? Observa, estudia en los hechos. De los juegos infantiles, de la práctica culinaria, deduce leyes científicas. Y sueña y consume sus espíritus en el sueño y en la vigilia”. (Castellanos, *ibid*). Castellanos percibe en Sor Juana un espejo, una especie de alter ego en relación, justamente, a esa manera humorística, irónica y mordaz de enfrentar las determinaciones y subordinaciones de género que cada una tuvo que afrontar en su vida y momento histórico.

En su “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” (1998), Sor Juana hace una vigorosa y genial autodefensa de su inclinación al estudio y la búsqueda del conocimiento; a la

⁹ El subrayado al interior de la cita es mío.

par, o como parte de la fundamentación de sus argumentos, traza una serie de relatos autobiográficos y, de paso, hace gala de ese talante humorístico e irónico que dota de mayor agudeza y contundencia sus expresiones. No es raro imaginar a Sor Juana sonriendo en algunos momentos al escribir ese texto y en muchos otros aspectos de la vida cotidiana.¹⁰ Dice Sor Juana (2002: 4) en uno de sus escritos catalogados como Romances Filosóficos:

Finjamos que soy feliz,
triste Pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme,
aunque yo sé lo contrario:
que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.
(...)
Los dos Filósofos Griegos
bien esta verdad probaron:
pues lo que en el uno risa,
causaba en el otro llanto.
(...)
Uno dice que de risa
sólo es digno el mundo vario;
y otro, que sus infortunios
son sólo para llorados.
(...)
Si es mío mi entendimiento
¿por qué siempre he de encontrarlo
tan torpe para el alivio,
tan agudo para el daño?
(...)

En este juego recurrente de contradicciones se instala continuamente el pensamiento irónico de Sor Juana, y estas contradicciones tienen que ver con su propia vida que ella misma definía como “llama combatida entre contrarios vientos”. Ante la incomprensión, el señalamiento, la censura, la acechancia de sus acosadores, Sor Juana espeta juguetona, risueña, pero también audaz, firme, contundente:

En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas? (*ibid*: 134).

Estos versos de Sor Juana definen mucho de esa sonrisa inteligente, humorística, que puede caracterizar a cierto tipo de escritura femenina. A pesar de la persecución e incomprensión, de su propia soledad y abandono, Sor Juana no utiliza la pluma para

¹⁰ Como un simple comentario, es adecuado mencionar una película de la directora argentina María Luisa Bemberg, sobre la vida de Sor Juana, titulada “Yo, la peor de todas”, en la que traza un retrato digno, vivaz y de una gran admiración y respeto por el personaje de la monja jerónima. En las primeras escenas de la película aparece una Sor Juana riendo quedamente tras bambalinas cuando en el convento se representa ante el Virrey una de sus obras teatrales: “Los empeños de una casa”.

volcar rencores o repartir culpas e improperios (y que si lo hubiera hecho no le habrían faltado motivos); señala el hostigamiento pero con un guiño irónico que lo hace más incisivo, más agudo, como un cuchillo de finísimo y sabiamente tallado filo.

Como Castellanos, Sor Juana también sabe reírse de sí misma y elaborar autorretratos en los que se autodefine sarcásticamente como una mujer compleja, rebelde y transgresora incluso para consigo misma, y ni se diga hacia las directrices y disposiciones de su tiempo que dictaminaban el *deber ser* en la vida de las mujeres. Al explicar los motivos para ingresar al convento, Sor Juana define su inclinación al estudio y conocimiento, no obstante y *a pesar* de ser mujer, no como una provocación, sino como una fuerza interior a la que no le es posible dominar:

A cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que alumbrándome personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino, y tomé el estado que tan indignamente tengo. Pensé yo que huía de mí misma, pero ¡miserable de mí!, trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en esta inclinación, que no sé determinar si por prenda o castigo me dio el Cielo (Cruz, 1998: 36).

Entre Sor Juana y Castellanos median tres siglos de distancia. Sin embargo, ambas comparten esta *gracia* de la escritura inteligente: el sentido del humor, el gesto sarcástico e irónico que, al parecer, en sus colegas contemporáneos varones no existe, o al menos no con el matiz que ellas le dotan. Al observar estas características en la escritura de Rosarios Castellanos y Sor Juana, asoman algunas preguntas: ¿es el uso del humor o la ironía una forma de expresión o recurso literario de particular trascendencia en la escritura femenina? En la obra de otras escritoras, de otros contextos y épocas, ¿existe o sobresale el uso del humor, la ironía, como una forma de expresión o estilística fundamental?

HUMOR, TRANSGRESIÓN Y ESCRITURA FEMENINA

Desde el punto de vista antropológico, el humor o lo humorístico puede tener diversas expresiones según las características culturales. Lo que es gracioso para una sociedad puede no serlo para otra, y en una misma comunidad se encontrarían variaciones de lo que se considera chistoso o risible, según la edad, sexo, condición social, etnia, etc. Hay una diferencia entre la emoción en sí misma y la forma en que ésta se expresa: “la risa [es] una emoción humana, un mecanismo psicológico común a todas las culturas e individuos que responde al ‘humor’ definido aquí como cualquier estímulo de esta emoción” (Jáuregui, 2008: 47).

Bajo esta perspectiva, el sentido del humor, al ser una construcción cultural, es también una configuración de género.¹¹ En términos generales, la risa permite enfrentar las determinaciones y las normas socioculturales que subordinan, en este caso, a las mujeres. El uso de la ironía es una forma de horadar y enfrentar el poder masculino. Pero, intentando ir más allá de esta reflexión más o menos obvia y bastante estudiada (baste aludir a la gran cantidad de análisis y disertaciones que se han hecho sobre la risa, la sátira, la comedia, etc.), el humor femenino deriva en una manera particular de reconstruir la realidad y, en cierta forma, incluso de generar conocimiento sobre el entorno en el que las mujeres se desenvuelven. La ciencia, el arte, el conocimiento, se ha estructurado conforme a la percepción y determinación de un inconsciente androcéntrico. En realidad desconocemos la manera femenina de entender y explicar el mundo y los fenómenos de la realidad. Sin embargo, una manera de empezar a comprender esa forma y mecanismos de conocimiento femenino, puede partir de la escritura literaria (y también académica) producida por mujeres. Al respecto, los casos de Rosario Castellanos y Sor Juana pueden considerarse paradigmáticos, al menos en México.¹² Al explorar en la producción de otras escritoras prominentes, es posible encontrar la ausencia y/o presencia del factor humorístico o irónico en su escritura.

En este sentido, aparentemente, Simone de Beauvoir no sonríe (escrituralmente hablando, claro), y sólo en muy raros momentos lo hace. La escritura de Beauvoir, en general, parece desconocer el uso de la ironía o el humor. Sin embargo, hay párrafos o momentos que la acercan a una expresión irónica bastante densa, por ejemplo: “Todo ser humano hembra, por lo tanto, no es necesariamente una mujer; necesita participar de esa realidad misteriosa y amenazada que es la femineidad. ¿Ésta es segregada por los ovarios? ¿Se encuentra cristalizada en el fondo de un cielo platónico? ¿Basta con una falda para hacerla descender a tierra?” (Beauvoir, 1989: 12). Llama la atención que Beauvoir comparta el estilo irónico de Castellanos que, en su caso, con frecuencia se basa en articular preguntas en un tono burlón o sarcástico. Beauvoir, como Castellanos es irónica cuando hace preguntas. No obstante, el estilo de Beauvoir no se basa en el humor o la ironía, como sí ocurre con Castellanos. Sin devaluar las grandes aportaciones de los planteamientos literarios y filosóficos de Beauvoir, es difícil dejar de lamentar que Beauvoir sonría tan poco cuando sabe hacerlo muy bien, aunque su ironía parece emerger de la indignación o el disgusto (y no de la burla a lo establecido o al poder como en Castellanos) pero, quizá, también como una forma de *transgresión* y de

11 Se ha podido abundar en este planteamiento a través de una investigación cualitativa con jóvenes mujeres mexicanas estudiantes universitarias (Ver Martínez, 2010 a).

12 Hay otras escritoras en México, Centro y Sudamérica que, igualmente, son ejemplos que pueden funcionar como respaldo de este planteamiento. Sin embargo, no se hace referencia a ellas directamente por desconocimiento a detalle de su obra y para no incurrir en algún desatino. No obstante, como un ejemplo en primera instancia, es posible mencionar a Gioconda Belli de Nicaragua.

liberación. Una Beauvoir más irónica habría sido, tal vez, la cumbre de una producción literaria, de ideas o de escritura, absolutamente genial. (Martínez, 2011: 118).

En contraste, pero, tomando en cuenta que es otro tono y contexto diferentes, Jane Austen resulta una transgresora-irónica-humorística en verdad brillante. Sorprende que Castellanos no haya valorado o explorado con detenimiento su producción literaria y, sobre todo, la expresión de su sentido del humor.¹³ Para Castellanos tiene mucho más cercanía la figura y obra de Virginia Woolf, lo mismo que la de Beauvoir. En este sentido, al citar y analizar a Woolf y Beauvoir, Castellanos re-descubre, evidencia o recrea en ellas una parte de su propio uso de la ironía y el humor, y que en las mencionadas escritoras no aparece o no es frecuente.

Volviendo a Austen, en sus novelas elabora trazos de mujeres verdaderamente interesantes, sobre todo porque pareciera que estas protagonistas femeninas tienen un destino más o menos fácil o cursi: al final son felices o las cosas les salen bien porque se casan y adquieren prestigio. Pero hay una malicia, una extraordinaria ironía y agudeza intencionales en esos retratos femeninos (y en los personajes masculinos también, así como en el contexto de la campiña inglesa en el que se desenvuelven) que escapa al juicio ramplón de las historias *bonitas*, por mucho (y a pesar de) que Hollywood se esmere en ello. Austen en realidad se burla de todo, principalmente de los diversos parámetros de *lo femenino*, y perfila heroínas falsamente simples en un entorno plagado de imposturas y futilidad (Martínez, 2010 b: 239).

También hay una serie de gestos irónicos y humorísticos en los cuentos de Katherine Mansfield. No sólo es la descripción fina y delicada de ambientes, entornos o sensaciones; hay en su escritura una gran firmeza y vigor en la configuración de los personajes femeninos. Especialmente, existe un tono y matiz burlón, travieso o sarcástico en la forma de expresión que casi siempre culmina en una sutil y dulce amargura. En muchos sentidos, es posible encontrar ciertas similitudes en el estilo de Castellanos y Mansfield, y también sorprende que Rosario Castellanos tampoco volteara su mirada más cuidadosa a la obra de Mansfield. Hay ciertas frases de Mansfield en las que hay un gran parecido con el estilo humorístico de Castellanos:

Aquella tarde llovió mucho. [...] Miré hacia allí. Era el barón principal, con bolsa negra y un paraguas. ¿Me había vuelto loca? ¿Estaba cuerda? Me estaba pidiendo que compartiera este último. Pero yo estuve muy amable, un poquito tímida, con la debida reverencia. Caminamos juntos por el barro y el agua de lluvia. Compartir un paraguas, reconozcámoslo, no deja de ser una gran intimidad, como quitarle a un hombre pelusas del abrigo... una pequeña e ingenua osadía (Mansfield, 1981: 23).

13 Aunque sí la menciona o alude a ella en algunos momentos, como en la parte final de su poema "Meditación en el umbral" (1985) y en el ensayo "Mujer que sabe latín..." (1995).

Puede notarse que en este fragmento, como ocurre con Castellanos y Beauvoir, una parte del efecto humorístico proviene de hacerse preguntas en un tono burlón.

Según señala Poniatowska (2000), las "gurús" de Castellanos fueron, principalmente, Virginia Woolf, Simone Weil y Simone de Beauvoir. Sin embargo, en la producción de Castellanos no existe un asomo de algo que pudiera hacer pensar en la influencia definitiva de estas tres mujeres. En todo caso, se vislumbra una influencia mayor que emana de la figura de Sor Juana. Pero, a pesar de esto, Castellanos tiene una identidad propia, y en dicha identidad tiene un gran peso la presencia del humor y la ironía.

Para Cixous (1995), la escritura femenina es un mecanismo de emancipación para las mujeres y, además (o por consecuencia), de expresión libertaria -es decir, transgresora- del *Ser* femenino. Cixous define a la escritura como la gran llave maestra que logrará hacer surgir del silencio y las tinieblas ese *Otro* conocimiento de la humanidad aún no revelado y preso: el discernimiento femenino como una manera de explicar y entender el mundo y la realidad. En este sentido, la simple existencia de la escritura femenina es ya una manifestación abiertamente transgresora ante el poder de lo masculino:

¿Qué mujer no ha sentido, soñado, realizado el gesto que frena lo social?, ¿no ha burlado y ha convertido en motivo de burla la línea de separación, no ha inscrito con el propio cuerpo lo diferencial, no ha perforado el sistema de parejas y oposiciones, no ha derrumbado con un acto de transgresión lo sucesivo, lo encadenado, el muro de la circunfusión? Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia (Cixous, 1995: 61).

La base del planteamiento de Cixous radica en concebir una relación directa entre el proceso de escritura y la recuperación del cuerpo y la sexualidad femenina como el gran motor que echará andar la maquinaria liberadora. Al escribir, la mujer recupera su *Ser* femenino fundamental: el cuerpo; así, la sexualidad femenina es la esencia misma de la liberación en la escritura. Dice Cixous:

Escribir, acto, que no sólo 'realizará' la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados. [...] Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente. Por fin, se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino (1995, 61 y 62).

Por ello, para Cixous, la escritura y estilo de Clarice Lispector es el gran paradigma de la escritura femenina como recuperación del cuerpo y en donde se proyecta y emerge el gozo en la recreación escritural de ese cuerpo de mujer. En este sentido, la sonrisa de Lispector no es burlona, sino enigmática. El planteamiento de Cixous establece

una relación directa entre el acto de escribir y una especie de activación de alguna palanca en el inconsciente que permitirá la expresión gozosa y el disfrute del propio cuerpo sexuado, permitiendo a las mujeres una forma de manifestación liberadora. Sin embargo, Cixous no toma en cuenta el factor cultural-histórico en el que están inmersas las mujeres; esto es, que cada una de ellas, su forma de *ser mujer*, tiene que ver con una serie de representaciones simbólicas que varían o tienen características propias según el tiempo y el contexto en que las mujeres se desenvuelven. Esto es básico para considerar las posibles herramientas *liberadoras* para las mujeres. Sin embargo, la presencia de la actividad *gozosa* o placentera sí permite la configuración de resquicios que den paso a una factible horadación del poder y, con ello, a una expresión emancipadora del *ser* y *hacer* femeninos.

ESCRIBIR Y SONREÍR MEDIANTE LA ÉTICA DEL PLACER (A MANERA DE COLOFÓN)

Dice Rosario Castellanos en su poema "Meditación en el umbral" (1985: 73):

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi
ni apurar el arsénico de Madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Ávila la visita
del ángel con venablo
antes de liarse el manto a la cabeza
y comenzar a actuar.
Ni concluir las leyes geométricas, contando
las vigas de la celda de castigo
como lo hizo Sor Juana. No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen
ni encerrarse en el ático
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra
y soñar, con la Biblia de los Dickinson,
debajo de una almohada de soltera.
Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipcíaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.
Otro modo de ser humano y libre.
Otro modo de ser.

Este poema es también una reflexión filosófica de Castellanos. Rosario afirma que todas las maneras de *ser mujer(es)* hasta el momento conocidas, reales o de ficción, en diversas culturas, épocas y ambientes, no son *la* respuesta definitiva y definitoria del papel de las mujeres en el mundo y la realidad. Sin embargo, Castellanos parece estar segura de que existe *Otro* modo de *ser* mujer, aunque no pueda responder cuál, aunque no pueda describirlo.

Otra filósofa mexicana, Graciela Hierro (1928-2003), expresa que, una forma de encontrar ese *Otro modo de ser* tiene que ver con la búsqueda de la sensación gozosa, placentera, de las mujeres hacia sí mismas. Hierro planteaba una "ética del

placer" (2001), pero, a diferencia de Cixous, Hierro no concentra total o únicamente la experimentación de lo gozoso en el placer sexual, aunque sí lo considera como elemento clave. Para Hierro, las mujeres necesitan reconciliarse con *todo* lo que les da placer, las hace sentir bien, felices, lo que disfrutan y gozan para sí mismas. Es decir, las mujeres han sido entrenadas para conferir el bien, goce y disfrute ajeno, nunca el propio; de tal manera que, cuando se entregan a las actividades placenteras, se sienten transgresoras de la norma que las arrastra a ver siempre por el cuidado y felicidad de los demás. Hierro establece que la ética del placer constituye "una guía para la liberación de las mujeres a través del descubrimiento del placer propio" (2001: 75). Hierro también recurre a María Zambrano para explicar el sentido de estas guías éticas de lo placentero. Dichas guías que nos llevan al placer, enfrentan el dolor y el sufrimiento y sortean la perplejidad que se genera ante las situaciones difíciles o confusas. En este sentido, el humor y la ironía bien pueden erigirse como guías que reducen la confusión, la perplejidad, y permiten decidir en función de una ética del disfrute y el placer femeninos propios.

Por otra parte, Jones (2001) desarrolla un análisis y crítica a los planteamientos de Heléne Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray y Monique Wittig, en torno a la manera de resistir ante el dominio masculino occidental. Jones señala:

¿Cómo se resiste, entonces, a las instituciones y a las prácticas significativas (discurso, escritura, imágenes, mitos y rituales) de esa cultura? Las francesas están de acuerdo en que la resistencia se da bajo la forma de *jouissance*, es decir, en la reexperimentación directa de los placeres físicos de la infancia y de la sexualidad posterior, reprimidos pero no borrados por la Ley del Padre (Jones, 2001: 25).

Sin embargo, Jones critica específicamente a Cixous, ya que concentra toda idea de lo placentero sexual en la perspectiva psicoanalítica, por lo que, de entrada, se está partiendo de una visión falocéntrica respecto a la sexualidad y la manera de ejercerla. Es decir, no hay aquí, entonces, una búsqueda a partir de la propia mujer (como sí ocurre en lo que plantea Hierro), sino que el parámetro de lo placentero parte de lo masculino. No se trata de proponer o buscar "otro modo de ser humano y libre". Hierro plantea de manera precisa una forma de *jouissance*: "la ética del placer" femenino; y para ello parte de una vertiente filosófica, no psicoanalítica, en la que se toma en cuenta los aspectos culturales e históricos, así como de una visión desde y hacia la propia mujer.

Los planteamientos de Hierro y Castellanos respecto al humor, la ironía y el placer, como una parte de la conformación de un camino para construir "otro modo de ser humano y libre", resultan paradójicos (incluso subversivos y transgresores) enfrentados con la realidad misógina, violenta, criminal e impune que se ha apoderado de México en las últimas décadas. ¿Humor, ironía, placer femenino? Pocas cosas parecen más

lejanas o absurdas para las mujeres en México. Cabe preguntarse qué pensarían estas mujeres entrañables: Juana, Rosario, Graciela, sobre el derecho a conocer, sobre la sonrisa como forma de enfrentar la dominación, sobre el disfrute del placer, ante un país que se derrumba, que odia, violenta, agrede, explota y asesina a sus mujeres. El crimen y la impunidad han cegado para las mujeres mexicanas el camino en la búsqueda de ese “Otro modo de ser humano y libre”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beauvoir, S., *El segundo sexo*, México, Alianza Editorial/Siglo Veinte, 1989, pp. 12-25.
- Castellanos, R., *Meditación en el umbral. Antología poética*, México, Fondo de Cultura Económico, 1985, pp. 73-187.
- , *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económico, 1995, pp. 32-38.
- , *Cartas a Ricardo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp. 19-175.
- , *Declaración de fe*, México, Alfaguara, 1997, pp. 62-202.
- , *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económico, 2005, pp. 32-33.
- Cixous, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 61-62.
- Cruz, S. J. I., *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, México, Fontamara, 1998, pp.36-40.
- , *Obras completas*, México, Porrúa, 2002, pp. 4-34.
- Guerrero Guadarrama, L., *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 25-26.
- Hierro, G., *La ética del placer*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 75-77.
- Jáuregui, E., “Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, 1 (2008), pp. 46-36.
- Jones, A. R., “Escribiendo el cuerpo: hacia una comprensión de L’Écriture Féminine”, en Marysa Navarro y Catharine Stimpson (compiladores), *Nuevas direcciones*, México, Fondo de Cultura Económico, 2001, pp. 23-45.
- Mansfield, K., *En un balneario alemán*, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 23-24.
- Martínez Lozano, C., “Género y humor. La ironía y el relajo femenino en la búsqueda del sentido libertario”, en *Revista Debate Feminista*, 41 (2010 a), pp. 136-162.
- , “Heroínas o la construcción de la mujer total”, *Revista de Estudios de Género La Ventana*, 31 (2010 b), pp. 228-239.
- , “Género, ironía y maternidad en Beauvoir, Castellanos y Mead” en Karine Tinat (coordinadora), *La herencia Beauvoir. Reflexiones críticas y personales acerca de su vida y obra*, México, El Colegio de México, 2011, pp. 113-124.

Megged, N., *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 189-190.

Poniatowska, E., *Las siete cabritas*, México, Era, 2000, pp. 25-26.

ANA MARÍA CARO MALLÉN DE TORRES, UNA DRAMATURGA DEL SIGLO DE ORO AUSENTE EN LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA

*ANA MARÍA CARO MALLÉN DE TORRES, A GOLDEN CENTURY DRAMA
ABSENT IN LITERATURE STORIES*

Juana Escabias
Dramaturga

RESUMEN:

El artículo expone los logros de una reciente investigación de campo que ha reconstruido la biografía de la autora del siglo XVII Ana María Caro Mallén de Torres, al mismo tiempo que resume su trayectoria literaria y reivindica la importancia de su obra.

PALABRAS CLAVE:

Caro Mallén, Teatro Siglo Oro, Dramaturga Española.

ABSTRACT:

This article focuses on the achievements of recent field research has reconstructed the biography of the seventeenth-century writer Ana Maria Torres Caro Mallen, while summarizing his literary career and claimed the importance of his work.

KEYWORDS:

Caro Mallen, Golden Century Theatre, Playwright Spanish.



Ana María Caro Mallén ejemplifica a la perfección la discriminación ejercida por la historia con las mujeres que han dedicado su vida a la literatura. Su nombre no aparece en los manuales genéricos sobre historia del teatro español, salvo para que la excepción cumpla la regla. Sin embargo, esta dramaturga andaluza que escribió toda su obra a lo largo del siglo XVII consiguió en vida notables logros que la convierten a su vez en excepción femenina en la sociedad de su época, vetada a las mujeres. Ana María Caro Mallén es la única dramaturga del Siglo de Oro de la que tenemos constancia que cobró por escribir para la escena. Los registros de contaduría del Cabildo de Sevilla y los archivos históricos del Ayuntamiento de Madrid guardan testimonio de los pagos que recibió a cambio de prestar sus textos para ser llevados a la escena, textos que en ocasiones habían sido realizados por encargo. Pero su importancia va mucho más allá. En vida vio su obra publicada al lado de los escritores de la fama y talla de Calderón de la Barca, con quien compartió protagonismo en una antología de textos dramáticos denominada *Laurel de Comedias*.

La biografía de Ana María Caro Mallén, que sin temor a exageraciones puede ser calificada como la mejor dramaturga del Siglo de Oro español, era hasta hace poco un enigma. Se desconocían los datos más elementales sobre ella: su fecha de nacimiento y de fallecimiento, el lugar en el que esos acontecimientos habían sucedido, quién era su familia... Se la ubicaba en la Andalucía de la primera mitad del siglo XVII, se sabía que vivió en Sevilla y que también lo hizo en Madrid, pero ella continuaba siendo una incógnita. De hecho la falta de datos biográficos sobre este personaje sorprendía a los investigadores españoles y extranjeros atraídos hacia la autora por la calidad literaria de sus textos. Ya en el siglo XIX, el andaluz José Sánchez Arjona aludía a esa circunstancia con este comentario: "De lamentar es la falta de noticias biográficas de quien llegó a obtener señalado lugar entre los escritores de su época. Si escasas son las noticias de su vida, no lo son menos las de su obra. De las muchas comedias que dicen escribió sólo se conservan dos." (Sánchez Arjona 1889: 349)

Matthew Stroud (Stroud 1986), Teresa Soufas (Soufas 1991) y Luisa Foley (Foley 1977), algunos de los investigadores norteamericanos interesados por la obra y la figura de Ana María Caro Mallén, también lamentaban la falta de noticias biográficas sobre ella. Foley llegó a afirmar que la biografía de esta escritora estaba sometida a un misterio. María José Delgado, profesora universitaria en EEUU con varios trabajos sobre la dramaturga andaluza, asegura que, conscientes de la falta de informaciones biográficas "los investigadores norteamericanos se abstienen en ese terreno y pasan directamente al análisis textual". (Delgado 1993: 13)

Al anteriormente mencionado José Sánchez Arjona le debemos notables informaciones sobre el devenir artístico de Ana María Caro Mallén. Él descubrió varios autos sacramentales escritos por ella y representados en diferentes ediciones de las

Fiestas del Corpus en la Sevilla del siglo XVII. Este investigador sevillano halló las piezas a través de varias actas de pago del Ayuntamiento de Sevilla. Casi cien años después, siguiendo las pistas proporcionadas por Sánchez Arjona, Jean Sentaurens difundió esos documentos. (Sentaurens 1984: 1119 y 1149) Otro nuevo pago fue encontrado en el Archivo Histórico del Ayuntamiento

Madrid por Cristóbal Pérez Pastor, en esta ocasión la autora era remunerada por elaborar la crónica de un festejo real. (Pérez Pastor 1910: 97)

Resulta curiosa esta débil pero fortuita correa de transmisión que, como un goteo, ha ido conservando pequeños hilos de memoria sobre la existencia de Ana María Caro Mallén. Las reediciones e investigaciones en torno a esta autora no han cesado desde el siglo XVII, cuando realizó su carrera literaria en Sevilla. La búsqueda y descripción de su producción bibliográfica (dispersa por bibliotecas de diversos países) conoció un gran avance a finales del siglo XX. En mil novecientos ochenta, la filóloga sevillana Lola Luna encontró en la Biblioteca Colombina su última pieza conocida, el auto sacramental *Coloquio entre dos*, que apareció en forma manuscrita en un códice de obras de diferentes autores. La existencia de este texto se conocía por los documentos de pago mencionados por Sánchez Arjona y Sentaurens. La pieza había sido representada en Sevilla durante las Fiestas del Corpus de 1645, la autora recibió por ella 300 reales. Lola Luna elaboró un posterior trabajo en el que a través de los testimonios de varios autores del siglo XVII, documentó el paso de la autora por algunas academias de letras sevillanas. Pero a pesar de los logros conseguidos, ella misma lamentaba la falta de informaciones biográficas elementales:

¿Dónde buscar huellas de la existencia de una mujer como Ana Caro Mallén, con acceso a los circuitos de impresión, distribución, representación y remuneración, en un mundo en el que cientos de dramaturgos competían entre sí por mercantilizar su escritura intentando imitar aún en la lejanía a Lope de Vega o Tirso de Molina?, una autora que parece acercarse a esa quizás hipotética “generación de 1635. (Luna 1993: 11)

Hoy, gracias a todos esos testimonios e investigaciones que nos precedían y tras una larga y ardua búsqueda que ha recorrido numerosos archivos históricos y parroquiales de Andalucía, hemos podido encontrar los datos fundamentales de la biografía de Ana María Caro Mallén, pudiendo reconstruir su trayectoria vital y un hecho extraordinario, que nació en Granada a finales del siglo XVI bajo la condición de esclava. La investigación también nos ha servido para subsanar varios errores que se cometían en torno a la figura de la escritora, como la circunstancia de que nació en Granada y no en Sevilla, lo que hasta ahora venía asegurándose mayoritariamente.

Otro error subsanado ha sido que su segundo apellido no era “de Soto”, sino “de Torres”.

Ana María Caro Mallén de Torres fue bautizada en la parroquia de Sagrario Catedral el seis de octubre de 1601. Sus padres fueron Gabriel Caro Mallén y Ana María de Torres. No eran padres naturales, sin adoptivos. Gabriel, de familia noble, había nacido en la localidad sevillana de Lora del Río en 1569. Siendo un adolescente marchó a vivir con sus padres a Granada, donde años después fue nombrado procurador de la Real Chancillería y Audiencia de la ciudad. En 1596 se casa con Ana María de Torres, perteneciente a una de las familias más ilustres de la ciudad. El novio tenía veintisiete años y la novia veintiuno. Trabajar en la Real Chancillería y Audiencia de Granada significaba estar directamente vinculado a la Corona, ya que era el propio monarca quien otorgaba los “recibimientos” (títulos de posesión de plaza).

En el mes de marzo de 1600 la pareja bautizó a su primer hijo, llamado Juan, y el seis de octubre de 1601 bautizan a Ana María, a la que prohíjan. En su inscripción bautismal consta que era esclava de Gabriel Mallén y que la niña no era una recién nacida. Son los dos únicos niños bautizados Gabriel y su esposa, que fallecería poco después, en 1606. En 1625, la familia se traslada a Sevilla, ciudad en la que Ana María Caro Mallén pasó el resto de su vida y escribió toda su obra. En 1637 pasa una temporada en Madrid para realizar la crónica de una boda real. En la ciudad frecuenta los círculos literarios más selectos y entabla amistad con la novelista María de Zayas.

En 1628 publica su primera obra conocida, una relación en la describe el homenaje público tributado a un grupo de misioneros españoles asesinados en Japón pocos años antes. En 1646 el último testimonio literario que conocemos de ella, un soneto compuesto para su amiga doña Inés Jacinta Manrique de Lara. En ese mismo año fallece a causa de la peste y se celebra su entierro el 6 de noviembre de 1646. La ceremonia se realiza en la sevillana parroquia de la Magdalena, donde queda registrado el acontecimiento.

La condición de esclava de Ana María Caro Mallén ilustra la compleja realidad que se vivió en España a lo largo de los siglos XVI y XVII. En Granada la situación es todavía más complicada debido a la rebelión de los moriscos. Los sublevados, mudéjares conversos al cristianismo o descendientes de ellos, protagonizaron una revuelta que vivió su momento álgido entre 1568 y 1571, y que terminó con su derrota. Desde finales del siglo XVI hasta 1609, en el que se decreta la expulsión definitiva de los moriscos de España (expulsión que finalizaría en 1614), esta población es dispersada para evitar nuevos levantamientos, vendiéndose a los niños y niñas como esclavos. El término morisco (o mudéjar) no estaba vinculado a una raza o color de piel, sino a unas creencias religiosas. Muchos de los moriscos apresados, expulsados o ejecutados eran castellanos. Criticados por su crueldad hacia los moriscos sublevados (especialmente por los niños), los monarcas españoles promueven que los niños no



sean esclavizados, sino entregados a familias de cristianos viejos para que ejerzan sobre ellos una asimilación cultural. El bautismo y prohijamiento (adopción) de niños moriscos se convierte en un hecho frecuente en la época.

Ana María Caro Mallén de Torres fue uno de esos muchos niños “asimilados” por la sociedad de la época. Conservamos una parte de su obra (dos comedias, una loa, un coloquio sacramental, cuatro relaciones y varios poemas sueltos) y conocemos los nombres de varias loas más que cobró, aunque no poseamos el texto. A ella la recordamos por la valía de su obra literaria, y a través de ella recordamos a todos los demás, seres anónimos.

TRAYECTORIA LITERARIA

La extraordinaria cultura que poseía Ana María Caro Mallén y la sólida educación que debió recibir por parte de sus progenitores se manifiesta en todas sus creaciones. Sus referencias mitológicas e históricas y su dominio de los clásicos permiten adivinar largos años de estudio y preparación. Sus conocimientos sobre la literatura contemporánea a su época definen una mente intelectualmente inquieta y en continua formación. Era además una mujer interesada por el presente, por los acontecimientos sociales y políticos que la rodeaban: brillante y con capacidad de análisis. Su discurso era el del poder, el de la clase social que la había admitido y conformado como ser humano, pero la ironía y la crítica nunca faltan en sus páginas, dejando entrever sus progresistas ideas sobre el mundo. La delicadeza con la que caracteriza en sus obras teatrales a los criados y personajes más humildes (humillados y vapuleados) y el continuo deseo de estos de saltarse las normas sociales para demostrar su verdadera valía muestran su mentalidad.

Que su producción literaria fue más extensa que los pocos testimonios que han llegado hasta nosotros es fácil de deducir, se adivina mucha práctica tras su nivel creativo. Su notorio dominio de la técnica de la versificación es innegable, igual que su pericia para la construcción dramática: las dos comedias que conocemos de ella son obras de madurez. Varios hechos avalan una perdida producción literaria de esta autora, Nuestra investigación ha encontrado un documento inédito en ese sentido, una referencia de las actas capitulares del Cabildo de Sevilla del 14 de junio de 1641 en el que la autora reclama el pago por un auto sacramental cuyo título no se menciona. El nombre de Ana María Caro Mallén aparece junto al de tres autores que también demandan el pago por sus obras: Fernando de la Torre, Cristóbal de Mora y Antonio de Torquemada.

...y en el caso de don fernando de la torre, don cristobal de mora, doña ana Caro mallén y don antonio de Torquemada, vecinos de esta ciudad, en que dicen que ellos escribieron los autos que se representaron en las fiestas del santísimo

sacramento de este año, y porque no se les ha dado la satisfacion de sus trabajos, dicen a la ciudad se sirva de que se les pague la cantidad que otros años se suele dar. (Archivo Municipal de Sevilla. Actas Capitulares. Primera Escribanía, 14 de junio de 1641. Signatura: H/1651)

En Sevilla, Ana María Caro Mallén perteneció a la academia literaria que sostenía en Sevilla el conde de la Torre y que presidía Antonio Ortiz de Melgarejo. El insigne club cultural estaba ubicado en la casa de los Duques de Sidonia. El dramaturgo y novelista de origen sevillano Luis Vélez de Guevara (1579-1644), la menciona en su novela *El diablo cojuelo*, en la que le dedica a la escritora el elogio de “décima musa sevillana”, epíteto que aparece en las primeras ediciones de las obras de esta. En aquella academia se celebraban justas literarias, en las que la escritora se dio a conocer con hábiles versos, alcanzando pronto el reconocimiento de la concurrencia. Esos encuentros fueron propiciados en un principio por don Baltasar del Río, obispo de Escalas, en el reino de Nápoles, y canónigo de Sevilla.

Sosegada la Academia al repique de la campanilla del presidente, habiendo referido algunos versos de los sujetos que habían dado en la pasada y que daban fin en los que entonces había leído con una ‘Silva al Fénix’ que leyó Doña Ana Caro, décima musa sevillana, les pidió el presidente a los dos forasteros que por honrar aquella academia repitiesen algunos versos suyos, que era imposible dejar de hacerlos muy buenos los que habían entrado a oír los pasados. (Vélez de Guevara 1941, 186)

El fénix a quien Ana María Caro de Mallén dedicó su Silva era el también miembro de esa academia don José García de Salcedo Coronel, a quien el escritor e historiador sevillano Diego Ortiz de Zúñiga, parafraseando a los contemporáneos del anterior, denominaba “fénix de las letras humanas y primer Píndaro andaluz” (Ortiz de Zúñiga 1796, 335), don José García de Salcedo Coronel, además de caballero de la Orden de Santiago y poeta, era editor de Luis de Góngora, y uno de los mayores apoyos y defensores que poseía este. Nacido en Sevilla en fecha desconocida y fallecido en Madrid en 1651, García de Salcedo Coronel editó la obra del extraordinario poeta cordobés en cuatro volúmenes, entre 1626 y 1642.

El empleo de la silva para este homenaje, forma métrica que Ana María Caro Mallén repetiría en su relación de los festejos acontecidos en la iglesia de San Miguel y también emplea en una parte del Contexto de las Reales Fiestas... sitúan a nuestra escritora en el grupo de poetas cultivadores de la silva andaluza, de forma especial la de carácter descriptivo, tan practicada por el propio Luis de Góngora y Argote. La admiración de la escritora por este poeta era clara, un ejemplo de ella son los versos que coloca en boca del protagonista masculino de *Valor, agravio y mujer*, don Juan, que sin ningún reparo confiesa haber nacido en la Córdoba, honor que comparte con Góngora, al que él considera un prodigioso creador y renovador de lenguaje y estilismo.



Más porque de una vez sepas
cual es mi patria, nació
don Luis de Góngora en ella;
raro prodigio del orbe
que la castellana lengua
enriqueció con su ingenio,
frasis, dulzura, agudeza.

(vv. 267 a 274)

En 1628, Ana María Caro Mallén publica su primer texto conocido, *Relación en que se da cuenta de las grandísimas fiestas que en el convento de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Sevilla se an hecho a los santos mártires del Japón*, en la que se da cuenta del homenaje tributado a los misioneros españoles asesinados en Japón pocos años antes. El texto se imprimió en esa misma ciudad. En 1633, también en Sevilla, vuelve a publicar una nueva relación, *Grandiosa victoria que alcançó de los Moros de Tetuán Iorge de Mendoça y Piçaña, General de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mesmas puestas de Tetuán, este año 1633. Dedicado al mesmo señor General*. Como en el caso de la anterior, esta relación también versa sobre un acontecimiento contemporáneo para la autora.

En total conservamos cuatro relaciones de ella. A las dos ya mencionadas se unen una tercera publicada en 1635 también en Sevilla que describe un suceso de política exterior: la ocupación de Tillemont de Flandes por mosén Chatillón y sus tropas. El texto tiene como protagonista al asistente y maese de campo del general que mandaba las tropas, el conde de Salvatierra, que junto a su esposa fue mecenas y constante apoyo para ella. Esta relación está dedicada a la condesa, Leonor de Luna Enríquez. La cuarta y última de sus relaciones la realizó sobre unas fiestas reales celebradas en Madrid para la coronación del primo del rey Felipe IV, el “Rey de Romanos” Fernando III de Hungría. Esa crónica se publicó en Madrid en 1637. Para realizarla la autora viajó a la Corte, ya que el trabajo le fue encargado desde Madrid. Cobró 1.100 reales por él. Los documentos de cobro del Archivo de la Villa de Madrid lo atestiguan. “Pagueuse a doña Ana Caro Mallén por un lybro hecho para la fiesta de la princesa de Cariñán.” (Archivo Histórico del Ayuntamiento de Madrid, signatura: 3-687-4) 1

RECEPCIÓN CRÍTICA

Ana María Caro Mallén alcanzó fama y reconocimiento en vida. En los ambientes literarios que frecuentó obtuvo continuos elogios sobre su arte para la versificación. Uno de ellos se lo tributa Diego de Ortega Haro, que encarece a la escritora con una

décima en los preliminares de la *Relación de la grandiosa fiesta, y octava, que la Iglesia parroquial de el glorioso San Miguel, de la Ciudad de Sevilla, hizo don García Sarmiento de Sotomayor, Conde de Salvatierra. 2*

Lauro Apolo le aperciba,
 en ocasiones como estas,
 que se pueden hazer fiestas,
 solo porque las escriba;
 eterna y ufana viva,
 de la musa sevillana,
 que a el remontarse lozana,
 bien acrecita su vuelo,
 que esta no es Ana del suelo,
 sino de los Cielos Ana.

La autora aparece mencionada por Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nova*: “Cultivó la poesía en nuestro tiempo, y permitió que fueran representadas en público algunas Comedias, que efectivamente lo fueron con gran éxito.” (Antonio 1778, 368) También se encuentra su nombre en la compilación de Rodrigo Caro³ (1573-1647) *Varones insignes en letras, naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. El renombrado poeta sevillano la incluyó en su catálogo, dedicándole las siguientes palabras:

Doña Ana Caro, insigne Poeta que ha hecho muchas Comedias representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y ha hecho otras muchas y varias obras de Poesía, entrando en muchas Justas Literarias en las cuales casi siempre se le ha dado el primer premio. (Caro 1915, 73)

De su estancia en Madrid, donde hizo amistad con la novelista María de Zayas, nos da testimonio otro vecino de esta localidad, el poeta y dramaturgo de origen luso Juan Matos Fragoso (1608-1645), que hace mención de una de las comedias de Ana María Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, en su obra *La Corsaria catalana*. Alonso del Castillo Solórzano (1548-1642), otro personaje habitual de los salones madrileños que frecuentó la autora, la menciona y alaba en su novela *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. En la obra, cuyo argumento se inicia con un viaje a la Corte de dos mujeres, se alaban el ingenio y la capacidad intelectual de las mujeres. Castillo Solórzano hace todos estos enaltecimientos por boca de un clérigo licenciado que comparte viaje con las protagonistas y que acude a Madrid para obtener licencia para imprimir dos libros. Los elogios a la andaluza están vinculados a los que autor dedica a María de Zayas, de la que Castillo Solórzano dice en el mencionado texto:

Acompáñala en Madrid doña Ana Caro Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menos alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee: esto dirán bien los que ha escrito a toda la fiesta que estas Carnestolendas se hizo en el Buen-Retiro, palacio nuevo de S.M. y décima

maravilla del orbe, pues trata de ella con tanta gracia y decoro como mereció tan gran fiesta. (Castillo Solórzano 1962, 95)

Castillo Solórzano, novelista y dramaturgo madrileño, pertenecía a la nobleza baja, que servía a la nobleza más adinerada. Su padre fue camarero del Duque de Alba. Él y otros personajes de similar estatus social, formaban parte de esa aristocracia cortesana que entretejía un mismo círculo con la intelectualidad de la época. Ana María Caro Mallén fue un miembro más de esa clase social y ambiente. Castillo Solórzano era un destacado miembro de las Academias de Mendoza y Medrano. Ana María Caro Mallén, acostumbrada en Sevilla a esos ambientes académicos, sin duda los visitó en Madrid llevada por María de Zayas, asidua de estos círculos. La amistad entre ambas mujeres queda patente en las tres décimas que la primera dedica a la segunda en los preliminares de la edición de 1638 de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, un año después de la publicación del *Contexto de las Reales Fiestas...*

Crezca la gloria española
insigne doña María,
por ti sola, pues podría
gloriarse España en ti sola.
Nueva Safo, nueva Pola
Argentaria, honor adquieres
a Madrid, y te prefieren
con soberanos renombres,
nuevo prodigio a los hombres,
nuevo asombro a las mujeres.

En 1638 encontramos a Ana María Caro Mallén de nuevo en Sevilla. Desde allí le escribe al Conde Duque de Olivares para comunicarle que en Madrid le han pedido imprimir la relación *Contexto...*, una de cuyos tres discursos en los que se divide está dedicado por la autora al propio Conde Duque. También en Sevilla, en 1639, escribe por encargo del Ayuntamiento su *Loa sacramental*. La loa era un género dramático breve, de temática variada, que precedía la representación de un auto sacramental. La pieza se publica en esa misma fecha por un editor particular (Juan Gómez de Blas) y fue representada en el carro de Antonio de Prado, uno de los comediantes más conocidos y contratados de la época, patrón de una compañía cuyo elenco y encargos aparecen señalados en los antiguos registros del cabildo hispalense y en otras importantes ciudades como Granada. Al mismo tiempo que los Condes de Salvatierra, las autoridades sevillanas protegen a la autora, como se deduce de los encargos de autos sacramentales que recibió entre 1641 y 1645, por cada uno de los cuales recibió trescientos reales. 4

RENOVACIÓN DRAMÁTICA

El teatro de Ana María Caro Mallén, por forma y contenido, es plenamente del siglo XVII. El Barroco supone la crisis del modelo desarrollado por los emperadores Felipe II y Carlos I, e iniciado tiempo atrás por Isabel y Fernando. Felipe III y Felipe IV, pertenecen a la lista de los denominados “austrias menores”. Su política exterior arrastra la carrera de equívocos de sus antecesores.

En el siglo XVII la decadencia se manifiesta con toda su gravedad. La ineptitud para el gobierno y la administración de sus monarcas es evidente, como falta de un eficaz modelo político y económico, a pesar de que ellos intentan simular un concepto de Estado más organizado y moderno que sus predecesores. España, la sociedad española, es un mundo de tremendas contradicciones. En el Barroco el individuo comienza a hacerse inquietantes preguntas, empieza a tomar forma el desasosiego que terminará por dominar el mundo siglos después, y que dará al traste definitivamente con el espejismo del orden y el equilibrio universal que ni siquiera puso en duda la revolución renacentista.

Teatralmente, el siglo XVII ya ha conseguido la fórmula de la modernidad, presentida y buscada durante todo el siglo XVI. Hasta el último cuarto de ese siglo, no está fijada del todo la afición popular por el teatro en España. La existencia de corrales de comedias lo atestiguan, Hasta 1568 Madrid no posee cinco establecimientos de este tipo (uno en la calle de la Cruz, otro en la calle del Lobo, un tercero en la Puerta del Sol y dos en la calle del Príncipe). La fórmula dramática hecha premisa por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* no se publica hasta 1609. El teatro de Ana María Caro Mallén bebe de esas reglas y maneras, está pensado para el público y la industria de sus días. Como hemos observado al inicio de este apartado, su alimento intelectual son los clásicos, que cimentan la vasta cultura de la que hace gala en sus creaciones, pero su referencia son sus contemporáneos: Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca. Todos ellos la han influenciado y hecho madurar como escritora. El rastro de los maestros queda en la obra de esta autora de estilo formado e independiente y revela su preocupación intelectual, su voracidad cultural, las muchas horas dedicadas al estudio y el cultivo del espíritu.

Ana María Caro Mallén tuvo acceso al mundo editorial de su época, y publicó y reeditó sus textos dramáticos en solitario y en antologías en las que fue acompañada de escritores de primera talla. *Valor, agravio y mujer* aparece en compendios de comedias junto a obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Diego de Torres y Villarroel, Gerónimo de Cifuentes, Carlos de Arellano o sor Juana Inés de la Cruz.

El conde Partinuplés se publicó en *Laurel de Comedias*. La nómina de dramaturgos que la acompañaban en aquella ocasión eran: Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Vitoria, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio de Mendoza, Antonio Mira de Amescua, Gaspar de Ávila...

De toda la producción literaria de esta autora, solamente ha llegado hasta nosotros dos comedias, una loa, un coloquio sacramental, cuatro relaciones y cinco poemas sueltos. En 1645 escribe y cobra en Sevilla la última pieza teatral que conocemos y conservamos de ella, *Coloquio entre dos*. Un documento de pago fechado en el año 1645 da fe de que el cabildo sevillano se lo pagó.⁵ Ese mismo año aparece impreso un soneto dedicado al notario Tomás de Palomares (*Marinero feliz que nunca hallamos...*) que se publica incluido en la obra *Estilo nuevo de escrituras públicas*, del mencionado notario. En 1646 encontramos la última de sus creaciones, un soneto compuesto para doña Inés Jacinta Manrique de Lara (*Si pensara, señora, que al terrible...*) Este soneto está compilado en un manuscrito denominado *Sonetos varios recogidos aquí de diferentes autores assi de manuscritos como de algunos impresos*. "Por don Joseph Maldonado Davila y Saavedra, vesino de Sevilla, año de 1646" (folios 82v y 83r.) A partir de ahí la pista de la autora se pierde para siempre.

El entierro de Ana María Caro Mallén de Torres se celebra en Sevilla, el seis de noviembre de 1646, en la Real Parroquia de Santa María Magdalena, que se halla ubicada dentro del edificio que fue el Convento de San Pablo el Real. Este convento, del que los frailes dominicos fueron expulsados en el siglo XIX durante la "desamortización de Mendizábal" era en vida de Ana María Caro Mallén la casa madre de la orden de los Frailes Dominicos para Andalucía y los territorios de América. En su fachada, una placa recuerda que en aquel recinto, el sevillano Fray Bartolomé de las Casas fue consagrado obispo de Chiapas el 30 de marzo de 1544. Durante el siglo XVII, el edificio fue al mismo tiempo que convento dominico, Sede de la Inquisición. El hermano menor de la autora, Fray Juan Mallén, fruto del segundo matrimonio de su padre adoptivo, fue fraile dominico y obtuvo un cargo de Comisario en la institución del Santo Oficio. Desde ese edificio se organizaban los viajes de los frailes predicadores a Extremo Oriente, con escala obligatoria en México.

El entierro de la finada es uno de los más costosos celebrado en esas fechas. Se contabilizan por ella, en reales de la época, los siguientes gastos: "Sepultura 12. Capas 3. Dobles 4. Ciriales 4."

Los conceptos de los gastos hacen referencia al ornato y preparación de su sepultura, a los religiosos con capa que escoltaron el cortejo ("capas"), a los dobles de campana con los que se anunció su fallecimiento ("dobles") y a los portadores de cirios que se unieron a la comitiva ("ciriales").

Su defunción se encuentra inscrita dentro de un listado de fallecidos por la peste. Una aclaración añadida a la inscripción principal explica que falleció en “La Rabeta”, nombre de una plaza de la Sevilla del siglo XVII en la que se levantaba un hospital conocido popularmente por el nombre de la plaza. En el plano de Olavide de Sevilla de 1771, todavía aparece la plaza de “La Rabeta”, que hoy se denomina “Plaza de Godines”. Un azulejo recuerda todavía el antiguo nombre del enclave.

Sirvan los logros de la investigación cuyos resultados se explican de manera somera en este artículo, y el artículo en sí, para reivindicar la memoria de esta escritora y pedir para ella un merecido reconocimiento y el mejor homenaje que le podemos brindar: un redescubrimiento de su obra.

NOTAS

1. Este documento aparece mencionado por primera vez por Cristóbal Pérez Pastor en *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas*, RAE, Madrid, 1910, Tomo I, pág. 97.

2. Esta relación está reeditada por uno de los compiladores de la obra de Ana María Caro Mallén, Francisco López Estrada en 1983, Sevilla: *Archivo Hispalense*, 66 (203), (sept.–dic.), págs. 109-150.

3. La coincidencia entre apellidos, que no es tal puesto que en el caso de Rodrigo, Caro es primer apellido y en el de Ana María el primer apellido es Caro Mallén, ha desatado diversas hipótesis sobre la posibilidad de que el poeta de Utrera y la autora fueran hermanos.

4. Estos pagos se corresponden con los siguientes documentos del Archivo Municipal de Sevilla, Actas Capitulares del siglo XVII:

- Pago efectuado en 1641. Sección 15. Manuales de Mayor. Tomo 30. Asiento 37/46, 19 de junio de 1641. Folio 76vuelto. Signatura: H/3205.
- Pago efectuado en 1642. Sección 2. Carpeta 18. Documento número 46, de julio de 1642. Signatura: H/672.
- Pago efectuado en 1645. Sección 2. Carpeta 20 (2). Documento número 113, de 29 de mayo de 1645. Signatura: H/674.

5. Al hablar de las remuneraciones de la autora por parte del Cabildo de Sevilla, ya se ha hablado de este documento. (Archivo Municipal de Sevilla. Pago efectuado en 1645. Sección 2, carpeta 20 (2), doc. N^o 113, 29 de mayo de 1645, signatura H/674).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonio, N., *Biblioteca Hispana Nova. Apéndice: Gineceo de la Minerva Hispana*. Tomo II. (Traducción de la edición que hizo D. Fco. Pérez Bayer en 1788 y que fue impresa en Madrid en la Imprenta de la Viuda y herederos de D. Joaquín Ibarra, Impresor Real), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 386.
- Caro, R., *Varones insignes en letras, naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla* (reedición de la obra de Rodrigo Caro) Estudio Biográfico-crítico de Santiago Montoto. Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1915, pp. 73.
- Castillo Solórzano, A., "Elogio de D^a Ana Caro de Mallén" en *La garduña de Sevilla y Ançuelo de las bolsas*, Madrid, Imprenta del Reyno, a costa de Domingo Sanz de Herrán, 1642, pp. 95.
- Delgado, M.J., *Valor, agravio y mujer y El conde Partinuplés, de Ana Caro: una edición crítica*, Tesis, Universidad de Arizona, 1993, pp. 13.
- Escabias, J., *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía básica*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2013.
- "Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII", *Revista EPOS*, XXVIII (2012), pp. 175-191.
- Foley, L., *Valor, agravio y mujer, by Doña Ana Caro Mallén de Soto*. Annotated Critical Edition with Introductory Critical Study. Master's Tesis. (mecanograf. 86 pp), Temple University, 1977
- Luna, L., *Valor, agravio y mujer*. Edición crítica, Madrid, Castalia, 1993, pp.11
- Ortíz de Zúñiga, D., *Annales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Tomo IV. Madrid, Imprenta Real, 1796, pp. 335.
- Pérez Pastor, C., *Noticias y documentos. En Memorias de la Real Academia Española*. Tomo X, Madrid, RAE, 1911, pp. 97.
- Sánchez Arjona, J., *Noticias referentes a los Anales del Teatro en Sevilla: desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898, pp. 349.
- Scott Soufas, T., *Ana Caro's Re-evaluation of the Mujer varonil and Her Theatrics in Valor, agravio y mujer, in The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith (eds.) Lewisburg, Bucknell University Press; London, Associated University Press, 1991, pp. 291- 303.
- Sentaurens, J., *Seville et le theatre. De la fin du moyen age a fin du XVIII siècle*. Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, pp. 1119-1149.
- Stroud, Mathew. D., Kossoff, J. Amor y Vázquez, G. Ribgans y R. Kossof, (eds.) Madrid, Editorial ISTMO, 1986, pp. 605-612.
- Vélez de Guevara, L., *El diablo cojuelo*. Edición de Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Espasa Calpe, 1941, pp. 186.

REBELDÍA Y ESPERANZA, EL FRUTO DE UNA VISIONARIA: BERTHA VON SUTTNER

REBELLION AND HOPE, FRUIT OF A VISIONARY: BERTHA VON SUTTNER

Leonor Sáez Méndez
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Desde el área temática mujeres, rebelión y escritura propongo detenernos en una rebeldía esperanzadora, en la escritora austriaca Bertha von Suttner. Desde mediados del siglo XIX y la primera mitad del XX las convulsiones políticas y económicas marcan un cambio substancial en la sociedad europea y son punto no sólo de reflexión de la mirada crítica de Bertha von Suttner, sino de su actuación exitosa. En 1889, publicó el libro: ¡Abajo las armas! (Die Waffen nieder!), muestra un camino rebelde frente al sufrimiento innecesario. La ética de los gobernantes y el derecho internacional, junto a la dignidad de los individuos y a sus lazos de fraternidad crean el nuevo espacio que ella nos propone articular, este pensamiento es el tema de este artículo.

PALABRAS CLAVES:

Bertha von Suttner, Rebeldía, Esperanza, Descifrar, derecho internacional, ética.

ABSTRACT:

The present work falls within the area that combines women, rebellion and writing. According to this approach we focus on an inspiring rebellious character: the Austrian writer Bertha von Suttner. The political and economic problems taking place in the second and the first half of the 19th and 20th century respectively marks a milestone in the European society. They also represent a turning point not only for Bertha von Suttner's critical approach but also for her own success. In 1889 this author published a book entitled Lay Down Your Arms (Die Waffen nieder!), which shows an alternative to unnecessary suffering. She suggests a new system formed by political leaders' ethics and international law, together with people's own dignity and fellowship. The aim of this article is to explain this idea.

KEY WORD:

Bertha von Suttner, Rebellion, Hope, deciphering, international law, ethics.



1. INTRODUCCIÓN

Pensemos en la siguiente aporía¹: “la idea de una paz perpetua es un contrasentido un absurdo” (Suttner, 1966: 211) frente a ella la propuesta de “uno de los más grandes pensadores de todos los tiempos” I. Kant, en su Tratado de la Paz Perpetua (Suttner, 1966: 387) o en el ilustrado francés Mirabeau (1790) quien defendía que “No está lejano el momento en el que la libertad, esa soberana innegable, realizará el deseo de los filósofos liberando a la humanidad del crimen de la guerra, y estableciendo la paz universal” (Suttner, 1966: 387) Este es el espacio de argumentación que nos abre Bertha von Suttner. Los defensores del primer argumento no se dan nunca por vencidos, su razonamiento tiene un curso circular. Frente a estos la protagonista de Bertha von Suttnerla, en ¡Abajo las Armas!, propone: habituarse a “seguir con método el desarrollo de una idea, según las propias luces y las ajenas” (Suttner, 1966: 213). En lo referente a su método de elaboración de una idea hemos de añadir: Intentar descifrar el juicio del otro en aquello que *aparentemente* parezca exacto. Identificar esos puntos *aparentes* es cuestión, quizás, del sentimiento y no tanto del entendimiento.

Bertha von Suttner recoge en 1889 en su novela *Waffen Nieder!*² – ¡Abajo las Armas! los resultados de 4 firmas de paz que llevaban el germen de la siguiente guerra. El protagonismo argumentativo frente al horror y al sufrimiento innecesario, que significa la guerra, lo comparten: la protagonista central (Martha) y su segundo esposo, el barón Federico Tilling, un aristócrata prusiano pobre, que debido a la íntima identificación que la pareja logra, a él ya “no le importaba vivir a costa de su mujer”³ (Suttner, 1966: 183). La relación amorosa de ambos se alimenta en sus actitudes críticas y reflexivas frente a la barbarie humana. Ellos construyen rodeados de seres “desgraciados” o “miserables” una isla de sentimientos conyugales y fraternales basadas en el cuidado y el respeto del otro, del ser amado, o querido.

Efectivamente el anterior libro de Bertha v. Suttner *Maschinenzeitalter*, publicado en el mismo año que el anterior, trata el mismo tema pero está dedicado a un público intelectual, tiene la forma de un ciclo de clases magistrales, es más próximo al ensayo. En su nuevo libro, mezcla la autora razonamientos puramente intelectuales con el sentimiento y con la pasión, cambia del ensayo a la novela. Un género que le permite expresar, según ella, mejor lo que quiere transmitir. Presenta una novela en forma de autobiografía. También cambia su elección del receptor. Su mensaje no lo dirigiría a los

1 Inicio la reflexión mediante una aporía, por permanecer fiel a un recurso reflexivo que la autora usa para obtener conclusiones intelectuales, al igual que otros autores ilustrados que ella cita, p.e. Kant.

2 Es su segunda novela dedicada al tema de la guerra, la primera *Maschinenzeitalter*, no está traducida al español, trata también de ella.

3 Una decisión bastante avanzada para la época.

intelectuales, sino a una amplia masa, especialmente a las lectoras de novelas (Brigitte Hamann, 2002: 126)

En los ensayos sólo se pueden poner Principios abstractos del entendimiento, se puede filosofar, argumentar y disertar; pero yo quería otra cosa: quería poner en mi libro no solo lo que pensaba, sino también lo que sentía –sentimientos apasionados- En tanto que en mi alma quemaba la presencia de la guerra quise darle espacio al dolor; – vida , vida endulzada – quería mostrar realidad, realidad histórica, y todo ello solo podía suceder en una novela, especialmente en una, en la forma de una autobiografía. (Bertha v. Von Suttner, 2013memorian: 140)

2. REFERENTE FILOSÓFICO

La Revolución Francesa había conmovido a Europa, no era una fantasía, un pueblo empieza a crear un nuevo espacio, a plantearse el ser gobernado por representantes que consoliden principios de libertad, igualdad y fraternidad. Principios debatidos entre los filósofos de la época y anteriores a ella, como recoge en su obra la baronesa von Suttner. La serie de tratados que configuran la Paz de Basilea entre abril y julio de 1795 no garantizan una *Paz Perpetua*⁴ debido a que las monarquías tradicionales de Prusia y España no aceptan perder sus privilegios. Estos tratados no colmarían las esperanzas de varios intelectuales⁵ y republicanos que veían la necesidad de reformar las viejas instituciones y el inicio de una nueva era, cuyos principios de cohesión y regulación social fueran los promulgados por la Revolución Francesa.

Son varios los pensadores⁶, como ya hemos visto, que con mayor o menor realismo, habían meditado en el Siglo XVIII sobre el proyecto de paz universal o una *Paz Perpetua*. Kant⁷ plantea este proyecto desde su perspectiva *Antropológica* y recogiendo los preceptos de su tratado sobre la *Ilustración*. La *Paz Perpetua*, apunta Kant, es posible si se dan ciertas condiciones. Entre ellas que la política nacional e internacional tienen que estar sujetas al derecho y a la ética. Sin estas condiciones la *Paz Perpetua* sería una ilusión. Ello no cierra la esperanza de que la humanidad, como concepto antropológico, es decir, como especie, pueda paulatinamente alcanzar el fin deseado. En tal caso habría de concluirse que la segunda mitad del Siglo XVIII no era el momento, pero que la *Paz*

4 Paz Perpetua va en cursiva porque se refiere al concepto kantiano, como cita la propia autora.

5 Kant iba todo los días a esperar el correo que traía noticias de Francia.

6 El abate Saint Pierre, J.J. Rousseau. Bertha v. Suttner cita en este punto a Berenguer, Fourier, San-Simon, Lamartine etc, pero destaca a Kant (Suttner, 1966: 387).

7 Bertha v. Suttner, en la obra que nos ocupa: ¡Abajo las Armas! hace un análisis del concepto paz en varios filósofos, pero es el opúsculo kantiano *La Paz Perpetua* de 1795 donde dice encontrar un referente más claro (Suttner, 1966: 382).

Perpetua no es una quimera. Esta sería la visión de Bertha v. Suttner⁸ que comparte con Kant: Como muestra su análisis darwiniano de la existencia y la lucha, hasta el final de su vida, en favor de una paz perpetua, pero además por como trae en este punto la posición kantiana como fundamento:

Si es un deber, y al mismo tiempo una esperanza, el que contribuyamos todos a realizar un estado de derecho público universal, aunque sólo sea en aproximación progresiva, la idea de la “paz perpetua”, que se deduce de los hasta hoy falsamente llamados tratados de paz –en realidad, armisticios–, no es una fantasía vana, sino un problema que hay que ir resolviendo poco a poco, acercándonos con la mayor rapidez al fin apetecido, ya que el movimiento del progreso ha de ser, en lo futuro, más rápido y eficaz que en el pasado” (Kant, 1984:159)

Efectivamente esto nos orienta a entender a los tratados de la Paz de Basilea, que antes mencionábamos, como armisticios. La razón de porqué lo fueron la da Bertha v. Suttner en varios párrafos de *¡Abajo las Armas!*: la falta de ética, la forma caprichosa de los diplomáticos, de los mandatarios, de tratar al pueblo, la falta de un derecho internacional basado en acuerdos justos que regulen estas situaciones de conflicto entre los países, etc, son algunos de los motivos que ella da como explicación.

... en Europa no hay ya ni hombres salvajes ni bestias feroces, nos hemos forjado enemigos convencionales ... nos dicen: ... en cuanto los señores diplomáticos den tres palmadas, vosotros os convertiréis en tigres y los otros en leones. ¡Ea! Ahora a matarse alegremente ... Y cuando en las llanuras de X ... se han exterminado recíprocamente diez o cien mil de estos tigres o leones artificiales, se consigna con palabras pomposas esta sublime matanza en los fastos de la historia, bajo la denominación de batalla de X ... Se reúnen entonces los diplomáticos en la ciudad de Y ... y, sentados en torno a una mesa cubierta con un tapete verde, señalan nuevas delimitaciones de fronteras, discuten sobre la cifra de la indemnización de guerra, estampan su firma al pie de un documento que llevara el nombre de Tratado de Y ... Después dan otras tres palmadas, y dicen a los que visten uniforme azul y a los que visten uniforme rojo: «¡Ea, abrazaos! Ya sois hermanos» (Bertha v. Suttner 1966: 320)

De lo anterior se deduce que el hombre habitante de un país con ejército se degrada, pues se convierte en máquina. El ejército no es sino gente cuyo fin es matar y morir. Esta contradicción que atenta contra natura sería superable siguiendo el opúsculo kantiano al que nos referíamos, *La Paz Perpetua*, entre otros párrafos, en el tercero de los preliminares. Es el que la autora cita (Suttner, 1966: 382):

Los ejércitos permanentes son una incesante amenaza de guerra para los demás estados, puesto que están siempre dispuestos y preparados para combatir ... tener gente a sueldo para que mueran o maten parece que implica un uso del hombre como mera máquina en manos de otro –el Estado... (Kant: 1984: 93)

8 Por lo menos es la de sus protagonistas tanto la de Martha como la de los protagonistas masculinos: el baron Tilling y el hijo de ella, Rodolfo, que termina la novela con el brindis: “¡Viva el porvenir!” (Suttner 1966: 459).

De hecho, este es uno de los objetivos de la autora en *¡Abajo las Armas!*: Cómo transmitir que lo que se hace en la guerra es perpetuar los juegos de poder, a costa de los más débiles, que la guerra no puede ser el medio para acabar con ella. Que la guerra destruye todo avance intelectual, científico o artístico, logrado por el hombre. Observa que los países con ejércitos son amenazas al desarrollo humano y que habría que abolir los ejércitos, por ello. Sólo así sería posible abrir una vía, el amor a la humanidad como propuesta moral, sacada de Cicerón (Bertha v. Suttner, 1944: 385/6). Esta sería una vía a seguir.

3. REFERENTE HISTÓRICO

La guerra destruye todo fruto del progreso de la humanidad. Lo más determinante de su inmoralidad es que destruye el desarrollo natural en tanto que se lleva a los más fuertes, jóvenes y activos, y deja a los viejos, a los débiles o a los tullidos. Es, por tanto, un medio de transformar la evolución natural en una artificial (Hamann 2005: 119) Se trataría de echar abajo esa esclavitud, ese “devorarse humano”, esa “tortura” a favor de un avance hacia lo mejor. La figura central del relato, Martha, una dama de la aristocracia vienesa, cuyo destino lo configura la guerra, relata las 3 guerras en las que participó Austria en la segunda mitad del siglo XIX y la última entre Francia y Prusia: la guerra contra la unificación de Italia de 1859⁹ (Suttner, 1966: 70), la guerra que Austria en coalición con Prusia lleva a cabo contra Dinamarca 1864¹⁰. Esta lleva en su germen¹¹, la siguiente, la guerra Austro-Prusiana del 1866. Por último, narra los horrores de la guerra Franco-prusiana de 1870/71. El tema de su novela no es algo banal o ficticio para la sociedad austriaca de finales de siglo, o incluso para la actual Austria, ya que se demarcan sus fronteras actuales en estos conflictos. La tensión en el ambiente, el año que publica su novela, era fuerte: Recién subido al trono prusiano Wilhelm II. Sus discursos mantienen un tono amenazante a la “Francia enemiga”. El tono de la respuesta era igual, el ministro francés de guerra Boulanger usa la “revancha” como medio para el éxito de las elecciones. Estos acontecimientos le eran a Berta von Suttner conocidos a través de los Salones parisinos.

Los hechos parecen dar la razón a los “argumentos circulares” del padre de la protagonista, al Viejo general Althaus que había luchado a las órdenes de Radetzky: “Entre las naciones surgiran siempre conflictos, ... consecuencias necesarias de la existencia de intereses opuestos. La idea de una paz perpetua es un contrasentido, un absurdo”. (Suttner, 1966: 211) Decimos *parece*, sin afirmarlo, pues el pensamiento crítico de la protagonista desvela que esos conflictos fueron ansias de dominios de

9 Fecha en la que Martha pierde a su primer marido.

10 Fecha en la que participa su segundo marido el barón Tilling.

11 Al igual que todas ellas se trataba de repartos territoriales y movimiento de fronteras.

unos países por los otros. Ello llevaba a otras consecuencias de la guerra, la quiebra, la caída de casas de comercio, bancos o instituciones de crédito, pero no induce de ello la protagonista que la guerra era la única solución, sino más bien tomar conciencia y descifrar las causas que llevan a entender esa falsa apariencia de que sea un contrasentido la paz perpetua.

4. La formación entendida desde la exigencia ilustrada: la rebeldía intelectual de la PROTAGONISTA

Este es un nuevo punto donde Berta von Suttner confía en la Ilustración como salida. Es también un punto donde Kant nos recuerda que lo primero para liberarse es pensar por uno mismo. No hay en la figura central de la novela una demanda de género, sino más bien de especie. La figura femenina en la novela está ocupada por diferentes tipologías: por la resignación, unida está a sólidos principios religiosos; por la frivolidad, unida a la pretensión de ascenso en las clases sociales; por la inocencia, unida a un personaje etéreo, divertido, ajeno a las circunstancias históricas del momento y por último, a la figura de una madre amantísima, de un hijo varón que ha sido el sentido de su vida.

De todas ellas Martha cogerá esta última, aunque no sea esta su principal figura. Ella se presenta como una mujer bella y de temperamento exaltado. Con un profundo deseo (que da idea de su fuerza): transformarse en una heroína, en una Juana de Arco. Esta sería la primera metáfora de la guerra, una heroína arrastrada por el sentimiento del deber y del honor, ella no podría aceptar un papel resignado o de admiración al soldado; quiere ser ella misma, una mujer soldado, que lucha para fortalecer los "sentimientos más elevados": deber, honor, patria, etc. y dar vida a "sentimientos heroicos". Esta vocación que esconde a una adolescente que busca para ser una mujer un sentido propio de existencia y no el dado por un varón, es pronto sublimada con el estudio, pues nos dice el personaje a penas empezar el libro: "a falta de las victorias que, como virgen guerrera, hubiese anhelado alcanzar, me conformaba con obtener buenas notas" (Suttner 1966: 15). El estudio, la investigación será el medio para salir de la "inferioridad". La reflexión sobre la guerra le *ilustra*, le posibilita su emancipación intelectual:

¡Inferioridad irritante la de la mujer, excluida de toda clase de participación en cualquiera de las acciones nobles realizadas por los hombres a quien arrastra el sentimiento del deber y el honor! Cuando oía yo hablar de reivindicaciones femeninas, cuestión en la que me ocupé muy poco, y únicamente para censurarla y ridiculizarla, durante mi juventud, no comprendía esos anhelos de emancipación, como no fuese para que conquistáramos el derecho de usar armas y de tomar parte en las guerras. (Suttner, 1966: 13)

Aunque el mayor mal que abrumaba a la humanidad era la guerra, no dejaban de serlo también: "la miseria, la opresión, la ignorancia". Producto de ellas era que la humanidad se había habituado a considerar la guerra como algo "inevitable, como una epidemia, el hambre o los temblores de tierra", por ello dice la protagonista: "pero yo no puedo aceptar semejante criterio; y si antes supe aceptar con resignación el azote, su perspectiva despertaba luego en mí cólera y rebelión" (Suttner 1966: 143) *Ilustrarse*, emanciparse intelectualmente, significaba para ella una necesidad imperante de emancipación, en su situación el tema era estudiar la guerra desde un punto de vista humano. La guerra debía de pensarse desde "los torrentes de sangre" que costaba y desde "los mares de lágrimas" que generaba. Para ello se adentra en el estudio de una nueva concepción de la historia en el manual de Buckle, donde se demuestra que el prestigio con que la humanidad ha rodeado al guerrero está en razón inversa al grado de cultura intelectual del pueblo. A estas nuevas concepciones de las teorías sociales, se añade la teoría de la evolución de Darwin. De donde la protagonista deduce que la Razón es cultivable y que a lo que esos "argumentos circulares" llamaban "inclinaciones innatas" no eran sino, sencillamente, en el fondo consecuencias de transmisiones hereditarias, por tanto, en constante evolución influenciadas.

Resumiendo, observamos que las dos ideas centrales emancipatorias: llegar a la libertad mediante el desarrollo intelectual y considerar la capacidad de aprendizaje no determinada por una concepción innatista, son temas centrales, articulados coherentemente por la protagonista; aunque hay dos cuestiones, con respecto a esta figura literaria, que parecen mostrar cierta incoherencia: El no cuestionarse el personaje explícitamente la procedencia de su fortuna¹², pues es una hija y viuda rica (Suttner, 1940: 182/ 346) y el desfallecer ante el dolor de los más afectados, de los soldados en el frente (Suttner, 1940: 263 s.s).

Una mujer tan fuerte en la reflexión y tan clara en sus propósitos es incapaz de sobreponerse al horror del campo de batalla para crear la distancia con el horror y poder ayudar. Es incapaz en la praxis de lograr una posición de distancia que consigue lograr para la reflexión. Una posición que la Estética kantiana, en la Crítica del Juicio, la reserva para el observador, es esta posición la que le permite desenmascarar los argumentos paternos, que no son otros que los representados por las instituciones gubernamentales y el poder. En la práctica, Martha, se ve anímicamente imposibilitada para ayudar y se sumerge en el dolor de los masacrados, dice la protagonista no poder superar el dolor ajeno, como, observa, hace el personal sanitario y ocupar de este modo en la praxis el espacio que abre con la reflexión. La cuestión que se presenta aquí es, por qué Bertha v. Suttner no une en su protagonista tanto la fuerza de la figura

¹² Si establece críticas donde relativiza la posición, e incluso cuando le pide a su marido que deje el ejército y vivan de su riqueza. O el cuestionamiento de si los medios justifican los fines, donde sutilmente plantea el conflicto de que no todo medio de ser rico es bueno.

intelectualmente rebelde, que representa Martha, con la fuerza que deja la autora para otro personaje femenino, para la de Señora Simon, una dama sajona, nueva *Nightingale*, que desde el comienzo de la guerra prestaba sus servicios en ambulancias y hospitales, otra mujer libre. La autora presenta este contraste en la voz del doctor Bresser¹³, un médico amigo de la familia, que se encuentra en el campo de batalla. Desde este escenario define a ambas mujeres: La Sr^a Simon la define como una mujer con mucha energía, prudencia y decisión, por contraste describe a Martha como una mujer refinada, delicada y poco habituada a una labor ardua como es ayudar a los heridos de un campo de batalla. Habla la protagonista, al respecto:

La Sra. Simon, a la que llamaban «la madre de los lazaretos», era una verdadera heroína ... centenares de desventurados le son deudores de la vida. Día y noche trabajaba ... prestaba a los heridos los servicios mas humildes ... ¿De mí que diré? Que falta de fuerzas, desolada, rendida bajo el peso del dolor, fui completamente inútil.

5. DESDE LA EXIGENCIA ILUSTRADA: “PENSAR DESDE EL LUGAR DEL OTRO”

Es una escritora prolífera, lo que implica que son todavía varios los escritos que pueden aparecer de ella. Escribe novela, ensayo y artículos. Su lema de trabajo dice haberlo sacado de Victor Hugo: “nulla dies sine Linea” (Enichlmair 2005: 27). No fue la primera mujer en escribir en periódicos¹⁴ son varios con los que colabora. Sus escritos costumbristas, recogidos como ejemplos de naturalismo y realismo, se centran en temas que tienen que ver con la aristocracia, ya que es la clase social que más conoce. En ellos analiza los entramados afectivos-sociales de la época. Son estudios sociales de esa clase en los que se encuentra una gran cantidad de materiales autobiográficos auténticos.

De su época en el Caucaso (1876 – 1885), concretamente, a partir de 1877 hay escritos de crítica social, donde aparecen reivindicaciones de género, critica determinados estereotipos femeninos de su clase: mujeres frívolas o conservadoras, ignorantes e incultas, al igual que hombres empavonados, bravucones, incultos, inflexibles y brutos. Su producción literaria, publicada bajo un seudónimo masculino (B. Oulet), no tuvo solo un fin crítico-intelectual y social, sino que también fue la forma de financiarse económicamente. Por lo que la necesidad de publicar sin descanso hace que algunas de estas publicaciones no tengan un gran valor literario. A partir de su vuelta a Viena en 1885 centra la temática de su producción literaria en su lucha

¹³ Es cuando menos curioso que la figura femenina protagonista la defina un hombre, aunque no es siempre así.

¹⁴ Envía colaboraciones a *Illustrierte Zeitung*, *über Land und Meer*, *Die Gartenlauben*, *das Berliner Tagblatt*, *Deutsche Romanbibliothek*, *Deutsches Montagsblatt*, *den Salon* etc (Hamann 2009: 66).

por la paz. *Das Machinenzeitalter*¹⁵ y *Waffen Nieder!*¹⁶ son las obras más importantes del periodo. Se publicaron ambas en 1889. La primera, *das Machinenzeitalter*, es una especie de ensayo, dirigido a un público intelectual. En el se prevén los resultados de los exacerbados nacionalismos y de la carrera armamentista. Pero debido al público a quien va dirigida, no tiene una gran difusión y la repercusión de sus argumentos no es tan grande como la autora pretendía. En el epílogo de *Waffen Nieder!* Sigrid und Helmut Bock, argumentan respecto a *Maschinenalter*, que esta obra presenta el intento de contraponer a las contradicciones que surgen en la época de la civilización una utopía literaria. Se trataría de una propuesta de futuro, que contribuyese a superar las debilidades y los errores del presente. Pero observando la poca difusión y buscandola para sus ideas pacifistas Bertha von Suttner escribe entonces una novela sobre el tema: *Die Waffen Nieder!* busca un público más amplio, más abierto, y especialmente a mujeres lectoras, por ello, dice, escogió la forma de novela y lo redacta en tono biográfico, con una protagonista femenina.

Son varias las aportaciones bibliográficas que tenemos a cerca de la decisión de la autora para escribir la novela *¡Abajo las Armas!* pero no hemos encontrado, hasta la fecha, una que explique porque la dirige especialmente a un público femenino. Conjeturando, por tanto, y viendo el hilo argumentativo de las diferentes posiciones frente a la guerra podríamos concluir, que se tratase, por parte de la autora, de intentar movilizar contra la guerra a la gran cantidad de mujeres que se vuelven víctimas de los desastres que la guerra les ocasiona. También es resaltable que los movimientos feministas austriacos generalmente no solo han tenido en su programa la condena de la guerra, sino que varios de ellos han sido movimientos feministas y pacifistas al mismo tiempo. En la obra que nos ocupa, solo la protagonista y su doncella son capaces de manifestar que la guerra solo trae dolor innecesario. Las razones biográficas, explícitas, sobre el porqué escribió la novela, hacen referencia a la búsqueda de una madurez intelectual. La madurez como condición para escribir esta obra y para centrar su tema en la defensa de la paz. Se trata, en definitiva, de un proceso de investigación para elaborar y dar argumentos a posicionamientos contra de la guerra:

Era el final de los años 80 – yo había alcanzado una edad madura y me encontraba en medio de un apasionado estudio de obras científicas, filosóficas e históricas cuando me asaltó el pensamiento, de lo que mediante su estudio seria un convencimiento consolidado, que la guerra era una institución que nos retrotraía a la época de la barbarie, la cual debía ser eliminada mediante la civilización. (Bertha von Suttner 2010: 25)

¹⁵ No está traducida al español. La traducción del título es *La época de las Maquinas*.

¹⁶ Traducida al español bajo el nombre de *¡Abajo las Armas!* Según M. Enichlmair, si hubiese restringido sus publicaciones a ambas obras y a *Inventarium einer Seele*, hubiera entrado en la *Historia de la Literatura*. Aunque, por otra parte, solo con la segunda obra fue suficiente para ser traducida, inmediatamente después de su publicación, a unos 40 idiomas.

Otro motivo que le lleva a escribir esta obra son motivos intelectuales puros. Pero estas necesidades intelectuales en la Viena, o la Europa de su tiempo se cristalizan de diferentes maneras. Su necesidad intelectual difiere de otras aristócratas e intelectuales de la época (Lechner 2012: 14-24) como Alma Mahler-Werfel o Emilie Flöge, por ejemplo. La primera fue creadora de moda y la segunda Salonière y compositora. También difieren, sus necesidades intelectuales, de las de otras mujeres burguesas de la época, como fueron las de las dos pioneras de los movimientos feministas, Marianne Hainisch (1839-1936) y de Rosa Mayreder (1858-1938).

Su creación literaria también la separa en estilo y mensaje de la de los escritores jóvenes, los *Wiener Moderne*¹⁷, se separa del abatimiento, desesperación o desgarró que está en la Viena Fin de Siècle. Consideraban su estilo pasado de moda y artísticamente inferior, pues no seguía las corrientes esteticistas del momento. Su sentido útil del arte no tiene en las nuevas corrientes influencia alguna (Hamann 2009: 293). Hermann Broch nombra a esta época con la expresión *Fröhliche Apokalypse* –la *Alegre Apocalipsis* con ello describe el fondo que yacía, en la sociedad típica vienesa y en la historia del pensamiento vienes del momento. Frente al inmovilismo y al abatimiento de este grupo de intelectuales que marcan la tendencia de la época establece Suttner la Idea de Progreso (Darwin). La aplicación de la Teoría de la Evolución a la antropología.

Por ello, observamos en Bertha von Suttner una mujer carismática, ambiciosa, y, sobretodo, defensora de la teoría darwiniana, una aristócrata que marca su propio itinerario intelectual y que considera, al igual que el Pensamiento Ilustrado, que el arte no tiene una función de crear admiración sino que este debe llevar un germen pedagógico. La baronesa no quiso servir con su obra a un concepto abstracto del arte, sino que más bien pretendía con ella un fin *ilustrado*¹⁸: expandir el conocimiento y el saber, es decir, su obra tiene un fin educativo. Por ello, en algunos párrafos el género novela deja espacio al ensayo. Son varios los párrafos dedicados a poner de manifiesto que intelectualismo y progreso van unidos y son antítesis a la guerra. Para fundamentar cualquier opinión o acción es imprescindible la investigación en todas las disciplinas, expone minuciosamente los pasos formativos que deben preceder a toda argumentación y como debe trabajarse ésta en relación a la praxis, expone, por tanto, como deben crearse, posicionamientos en las tomas de decisiones. Por otra parte, sus descripciones meticulosas de un campo de batalla o la belleza de los lugares que describen, a parte de hacerla una representante del Realismo, no tienen tanto, como tema central, la estilización de una barbarie, sino la comprensión del hacer humano en ella, como componente antropológico y como estudio psicológico de sus personajes,

17 Karl Kraus dice de una colaboración de ella en un suplemento cultural, que la "Prinzessin Stephanie in Oroszvar" pertenecía a las creaciones más concienzudamente inapetecibles (Götz 1996:164).

18 En el sentido de la Ilustración de la confianza en el saber como dinamizador de bienestar social.

pero sobretodo para dar argumentos contra la guerra. De ahí sus razones para escribir *¡Abajo las armas!*:

Me propuse escribir una pequeña narración, de una mujer joven que pierde a su único amado en el campo de batalla y que mediante ello llegó paulatinamente, al igual que yo, al pensamiento de condena de la guerra. En mi caso, llegué a esta convicción desde la más pura teoría, mientras que mi heroína adoptó este propósito mediante los acontecimientos y la experiencia. (...) Como las informaciones superficiales no satisfacían ya comencé a estudiar a reconocidos expertos en la materia ... tras largos años de trabajo intensivo pude poner la palabra fin en mi manuscrito ... con total seguridad envié mi obra a una redacción ... (Bertha von Suttner 2010: 25)

Los protagonistas femenino y masculino refieren la necesidad de investigar en el tema que les ocupa, su no a la guerra, lo documentan desde la filosofía, la economía, las teorías naturalistas, leen en original a Darwin, a Kant, a los clásicos y sobretodo estudian la historia militar y la historia de los pueblos, historia de Italia, Prusia, Dinamarca, España, etc. Desde una concepción antropológica, en parte kantiana¹⁹, desde la descripción en estadios: barbarie-cultura-civilización en los que se mueve la especie humana, según ellos, intentan elaborar la posibilidad de una tendencia que tenga como fin la humanización y la fraternidad. Esta no es sólo, una demanda individual de formación intelectual, no es una cuestión del conocimiento, es mayormente una cuestión ética y estética, ya que se toma en cuenta al otro.

Parece poder deducirse que la descripción de la formación intelectual de la protagonista, tiene aparte de la necesidad de libertad y autonomía, otra exigencia *ilustrada*: la de transmitir una enseñanza. Junto a la necesidad de transmisión del conocimiento, se da la de mostrar una nueva mujer, incluso una nueva heroína, capaz de tener sus propios pensamientos y reflexiones y que deja un gran espacio al sentimiento, a la expresión del amor en sus diferentes manifestaciones, como madre, hermana, hija mujer etc, elevando este a una categoría superior a el amor a la patria, el honor del duelo etc. En este contexto, en la versión alemana de la obra que nos ocupa: *Die Waffen Nieder!* (Bertha v. Suttner, 2006:431) exponen en el epílogo Sigrid und Helmut Bock que la obra anterior de Bertha v. Suttner, *Maschinenalter*, presenta el intento de contraponer a las contradicciones que surgen en la época de la civilización una utopía literaria. Se trataría de una propuesta de futuro, que contribuyese a superar las debilidades y los errores del presente. Mientras que en *¡Abajo las Armas!* se presentaría un procedimiento totalmente contrario. Presenta las imágenes de los horrores y la locura devastadora de la guerra. Pero en esta ocasión, según ambos

19 Kant al igual que ellos presenta estos estadios de desarrollo en la especie. Sus planteamientos se diferencian de los kantianos en que ellos solo consideran tres estadios, el momento de civilización está unido al estadio ético. Para Kant sin embargo aparecen diferenciados.

autores, no lo haría desde un planteamiento abstracto, propio de una Razón Ilustrada, esta vez deja mostrarse la catástrofe.

6. LA REBELDÍA Y LA ESPERANZA DESDE UNA VISIONARIA

Bertha v. Suttner fue una mujer emancipada y crítica del sistema social de su época. Fuertemente influenciada por la teoría de la Evolución de Darwin, no acepta cualquier pensamiento que reflejase unos argumentos inmovilistas tales como: “fue así desde siempre y permanecerá eternamente así para siempre”, estas aseveraciones categóricas referidas a la concepción de la guerra o del mundo, son intolerables para ella. Su esperanza, si no en el presente, está en el futuro. ¿Cómo crea la escritora primero ese espacio literario de reflexión en su novela *¡Abajo las Armas!* para pasar a la esperanza? Partamos de esta frase que la autora, prácticamente al final de la obra, pone en boca de su protagonista “parece que el mundo goza, no sólo de ser engañado, sino de hacerse infeliz”²⁰. Para poder llegar desde aquí a la rebeldía y de ahí a la esperanza es fundamental distinguir un momento crítico, de análisis, que consiste en detectar el engaño, para poder descifrar la apariencia de “un mundo que parece gozar no solo en el ser engañado, sino en hacerse infeliz”:

Detectar y descifrar la falacia de los razonamientos es una necesidad para los protagonistas, habla aquí Marta: “Me repugnaban las frases de mi padre, convencionalismos necios, palabras huecas que desnaturalizan los sentimientos ...” (Suttner 1966: 118) “Convencionalismos necios” es la concepción de su padre de cómo debía de ser su segundo marido, el marido de una viuda de un militar muerto en contienda; ese no podría ser otro, que uno que quiera morir en combate. Ella sin embargo, lejos de los “convencionalismos necios” elige como segundo marido, un militar que critica fuertemente la guerra, que descubre en los argumentos de defensa de su futuro suegro palabras huecas. También es criticable encubrir el dolor, el miedo del soldado y su amada con la mascarilla de un heroísmo o de un patriotismo convencional, no se puede disimular, hay que desvelarlo y manifestarlo. Otro ejemplo que pide la protagonista desvelar es la falacia de unir la guerra a cuestiones de honor y de prosperidad de un país. En la guerra todos pierden es su lema, no hay vencedores, pierde la humanidad. A este respecto, frente al argumento paterno de ver en la guerra el honor y la prosperidad de un país, dice ella:

“Difícil de sostener es esta afirmación, pero sabido es que, en asuntos políticos, más que en ningún otro, las masas se dejan guiar sumisas por el principio quia absurdum. No quieren comprender ni les importa estudiar datos. Una vez desenvainada la espada, lo esencial es gritar «¡Hurra!»; Y sacrificarse hasta alcanzar la victoria. ¡Oh estúpida crueldad humana! (Suttner 1966: 154)

²⁰ Esta cita no corresponde directamente a la traducción española, que se ha seguido, ya que había alguna diferencia con la versión original que entiendo puede disminuir su contundencia.

Detectar y descifrar la falacia de las instituciones es otra exigencia emancipatoria: La iglesia que bendice las armas y los gobernantes que no cuidan de sus súbditos, son instituciones que deben ser objeto de reflexión y denuncia. La ceremonia del Lavatorio de Pies es un ejemplo de ello. El saber popular entendía dicha ceremonia como el triunfo de la humildad cristiana: un emperador y la emperatriz caen de rodilla para lavar los pies de unos pobres ancianos. La mirada aguda y reflexiva de Martha la lleva a la siguiente denuncia:

Un pensamiento de superioridad sobre aquellos a cuyos pies se arrodilla, basta para privar al acto de todo su carácter de humildad ... no veo en el acto otra cosa que una exhibición de humildad exterior desnuda de valor real. (Suttner 1966: 99/100)

Descifradas las falacias de los hechos que crean áreas de poder, espacios generalmente patriarcales, es una de las propuestas emancipadoras y rompedoras, de la categorizada inferioridad femenina, que propone Bertha von Suttner. Los procesos de descifre, de desvelar van creando un amplio substrato que ha ido calando y creando en sus protagonistas un firme donde apoyarse para que, sino como individuo, sí como especie, se mantenga la esperanza, y no el abatimiento. Desde la emancipación reflexiva, desde el sentimiento y la ética orienta la creación de espacios fraternales. Si los tres principios en que se fundamenta la demanda social de la Revolución Francesa, decíamos, eran Libertad, Igualdad y Fraternidad, es este último el que menos recepción encuentra en la literatura. Concretar las aportaciones de su generación a esa “*Paz Perpetua*”, como progresión, cuya posibilidad había sido bosquejada en el Siglo XVIII, implica para ella el hacer coincidir el Derecho Internacional con una exigencia ética que contenga tanto principios referidos la dignidad individual, como a la interrelación humana desde la Fraternidad, esta es, resumidamente, no solo el destino de la protagonista de su novela, sino el de la escritora, aunque ella gozase de una intervención en la vida pública²¹ que superase a la de su protagonista, Martha.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cohen. L. R. (ed.) “*Gerade weil Sie eine Frau sind....*” *Berta von Suttner, die unbekannte Friedensnobelpreisträgerin.*, Wien, Braumüller, 2005.
- Enichlmair, M., *Abenteurerin Bertha von Suttner*, Wien, Edition Roesner, 2005.
- Hamann, B., *Bertha von Suttner ein Leben für den Frieden*, München, Piper Verlag, 2009.
- Kant, I., *La paz perpetua*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- , *Die kritik der Urteilskraft*, Francfort, Suhrkamp Verlag 1988.
- , *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Francfort, Suhrkamp Verlag 1988.

²¹ Para ver cuáles fueron las aportaciones de Bertha von Suttner a la paz internacional ver: Revista Internacional de Culturas & Literaturas, 2015. ISSN: 1885-3625

----, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* Francfort, Suhrkamp Verlag 1988.

Müller-Kampe, B., *Krieg ist der Mord auf Kommando*, Nettersheim, Verlag Graswurzelrevolution, 2005.

Suttner, B. von, *¡Abajo las Armas!*, Barcelona, Ferma, 1966.

----, *Die Waffen nieder!* Husum, Verlag der Nation, 2006.

----, *Inventarium einer Seele*, Wien, Metroverlag, 2010.

----, *Memorien*, Hamburg, Severus, 2013.

POESÍA RELIGIOSA DE CAROLINA CORONADO

RELIGIOUS POETRY OF CAROLINA CORONADO

M^a Jesús Soler Arteaga
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

Carolina Coronado pertenece a la primera generación de escritoras románticas. En 1852 publicó la reedición aumentada de su primer poemario. En este libro se incluían poemas que habían aparecido en los periódicos de la época y otros que habían sido silenciados por la propia autora por su contenido amoroso. En esta fecha debido a la buena acogida del público y al aliento de Juan Eugenio Hartzenbusch y también a la circunstancia del fallecimiento del hombre al que iban dedicados aquellos poemas, la poeta incluyó los poemas que había guardado celosamente hasta ese momento. Este celo no debe resultar extraño, puesto que las autoras de este periodo se enfrentaron en muchas ocasiones a la hostilidad de sectores que no aceptaban la incorporación de la mujer al panorama literario.

PALABRAS CLAVES:

Carolina Coronado, escritoras, románticas, incorporación de la mujer, panorama literario.

ABSTRACT:

Carolina Coronado belongs to the first generation of women writers in the Spanish Romanticism. In 1852 she published an edition of her first poetry book including new poems. Some of these poems had been published in newspapers and others were silenced by the author because they were love poems. At that date, the good reception of the poems, the encouragement of Juan Eugenio Hartzenbusch and the fact that the man to whom the poems were dedicated had died, made her include the hidden poems in her book. This circumstance is not unique. Women writers of this period often faced the reaction of many people who did not accept their integration into the literary scene.

KEY WORD:

Carolina Coronado, women writers, romanticism, integration, literary scene.



1. INTRODUCCIÓN

Cuando las mujeres, y aún las amigas de la Poesía no encontraban comprensión a Dios dirigían sus cuitas; en Dios interpretaban el amor. La tierra, vago paso por ella, no podía darles cuanto anhelaban. La desmesura, según los hombres, es la característica del anhelar femenino. Todo sentimiento es el alma ésta, mientras aquella es, y se hace mayor, razón. Del desvarío de la mujer es de donde nace la razón del hombre. Desvariada fue aquella Carolina Coronado, que mereció bautismo romántico de Espronceda. Su amor acabó con la humana posibilidad y fue derecho al que nunca muere... (Mar, 1944: 49).

Con estas palabras explicaba Carmen Conde¹ en el libro *Dios en la poesía* cómo se aproximaban muchas autoras a la escritura de corte religioso. En este fragmento concretamente se refiere a Carolina Coronado una escritora de la primera generación romántica que publicó en 1852 la reedición aumentada de su primer poemario. En este libro se incluían poemas que habían aparecido en los periódicos de la época y otros que habían sido silenciados por la propia autora por su contenido amoroso. En esta fecha debido a la buena acogida del público y al aliento de Juan Eugenio Hartzenbusch y también a la circunstancia del fallecimiento del hombre al que iban dedicados aquellos poemas, la poeta incluyó los poemas que había guardado celosamente hasta ese momento.

Este celo no debe resultar extraño, puesto que las autoras de este periodo se enfrentaron en muchas ocasiones a la hostilidad de sectores que no aceptaban la incorporación de la mujer al panorama literario. El caso de la autora extremeña es bien conocido, puesto que sufrió la burla y el escarnio de sus detractores, como ella misma refleja en el poema "La poetisa en un pueblo". La sociedad de mediados del siglo XIX reservaba para la mujer que escribía el calificativo de poetisa, empleándolo como un insulto y a la vez vaciando la palabra de significado y convirtiendo el término en un estereotipo cultural que tiende a despersonalizar a la autora sobre la que recae.

A continuación de los poemas dedicados a Alberto se incluye un interesante grupo de poemas titulado "Inspiraciones de la soledad" en los que predomina el fervor religioso. Por lo tanto volvemos a la cita de Carmen Conde, en ella debemos subrayar la concepción del hecho literario no solo como un medio de expresión artística sino como una vía para comunicar los propios sentimientos y los conflictos internos. No debemos olvidar que uno de los rasgos fundamentales de la escritura romántica es la expresión de la subjetividad, el autor romántico está definiéndose y representándose

a sí mismo². Las poetisas románticas estaban utilizando en ese momento la retórica, las estructuras, las imágenes que habían empleado los poetas románticos y los temas: el amor y el desamor, la muerte, el sueño, la inspiración, etc., y mostraban un sujeto lírico en construcción con numerosas alusiones autobiográficas:

El impulso autobiográfico intenta fijar una vida mediante unos movimientos figurativos constituidos de manera metafórica y metonímica. Este movimiento figurativo implica también un contexto discursivo donde lo privativo se define en contrapunto a lo público. Este movimiento dialéctico de lo privado a lo público se intensifica cuando el sujeto del acto autobiográfico se percibe como transgresor contra el discurso público normativo. Es este el caso de la mujer escritora del siglo pasado al intentar definirse autobiográficamente (Valis, 1991:36).

Los poemas de Carolina Coronado suponían una transgresión en sí mismos, puesto que como ya hemos señalado su posición de mujer y escritora no siempre fue bien aceptada, sin embargo la poesía de esta autora no suele apartarse de los cauces establecidos por la feminidad normativa, encarnando perfectamente la figura del ángel del hogar y encauzando su pasión no hacía el amor humano sino hacia el divino.

2. EL SIGLO XIX

La inclusión de Carolina Coronado en la primera generación de autoras románticas parte de la clasificación realizada por Susan Kirkpatrick en su libro *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. La autora americana empleaba para el romanticismo unos límites lo bastante amplios como para establecer tres generaciones de poetisas. A la primera generación le correspondió la tarea de acomodar el lenguaje poético a las nuevas necesidades, se trataba de autoras nacidas entre 1811 y 1821 y que comenzaron su andadura en 1840: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Josefa Massanes y Carolina Coronado. La segunda generación está dominada por el triunfo del estereotipo femenino del ángel del hogar; a ella pertenecen las autoras que comenzaron a publicar entre 1850-1868: Pilar Sinués, Robustiana Armiño y Josefa Estévez. La tercera generación, a la que pertenecen las autoras nacidas después de 1850, tenían una educación más cuidada, que les permitía no solo cultivar la poesía o la prosa, sino dedicarse a otros campos como el ensayo. La oleada romántica estaba terminando, sin embargo las autoras pertenecientes a esta generación continuarán la tradición que ya habían modificado Rosalía de Castro o Gustavo Adolfo Bécquer en los que la crítica ve un adelanto de corrientes venideras.

La primera mitad del siglo XIX estuvo marcada por el desarrollo de dos movimientos fundamentales: el liberalismo y el romanticismo. Comenzaremos teniendo en cuenta

² Susan Kirkpatrick (1991: 22) explica que el poeta romántico no sólo presenta y define la realidad sino también a sí mismo: "El yo representado por el texto romántico es por lo tanto, inevitablemente, el sujeto autor en proceso de construirse a sí mismo."

¹ Florentina del Mar es un pseudónimo utilizado por Carmen Conde.

que el romanticismo es un movimiento de límites imprecisos. Las fechas de iniciación y de conclusión del periodo romántico han planteado numerosas dificultades. Así, Guillermo Díaz-Plaja (1980) reunía en su estudio del romanticismo español las fechas propuestas por el Marqués de Valmar, que situaba el “límite moral” del siglo XVIII en la invasión napoleónica de 1808, también la de Menéndez Pelayo, que consideraba que el siglo XIX no había comenzado para la literatura y la ciencia española antes de 1834, así como la opinión del padre Blanco García, que encontraba ambas fechas demasiado retrasadas. Marina Mayoral, en cambio, (1990) considera que las fechas aproximadas que comprenden el periodo romántico son 1830–1870.

Por otra parte, Susan Kirkpatrick comenzaba su estudio sobre las autoras románticas españolas entre 1835-1850 con la afirmación de Rosa Chacel: “En España no hubo romanticismo”. La autora americana la tomaba como punto de partida para inmediatamente aclarar que sus conclusiones eran “contrarias a la convicción de Chacel de que la expresión femenina de la sensibilidad romántica no apareció en España antes del siglo XX” (Kirkpatrick, 1991: 11). No obstante, hemos reservado para finalizar las conclusiones de Díaz-Plaja por parecernos las más acertadas:

He aquí lo que únicamente puede afirmarse a las luz de nuestros conocimientos actuales: o el Romanticismo es una constante de la historia de la cultura, y en este caso debemos buscar su influencia, visible o subterránea, a lo largo de todos los siglos, o bien es un fenómeno específico de determinado periodo; entonces deberemos advertir en él una larga época de preparación que, sin exagerar, podemos señalar por todo el siglo XVIII, una época de florecimiento mucho más breve de lo que se cree en general, y un período de liquidación, que se inicia a mediados del siglo XIX y que dura -con el fin de siglo- hasta 1914 (Díaz-Plaja, 1980: 31-32).

En cuanto al liberalismo debemos recordar que la teoría liberal consideró al yo como sujeto racional neutro en cuanto al sexo, sin estar sometido por la naturaleza a ninguna autoridad. Esta nueva consideración del yo dio lugar a nuevos modos de representación. De aquellas transformaciones culturales y económicas surgió una reestructuración de los modos de vida y la diferenciación drástica entre dos ámbitos: el privado y el público; esto podía apreciarse en una importante institución social: la familia. Los cambios en el modelo familiar y la teoría liberal no tuvieron un correlato ni en la consecución de la igualdad ni para el feminismo, que había surgido con la Ilustración y la Revolución francesa. La nueva interpretación de la mujer y particularmente del cuerpo femenino propuesta por la Ilustración y por Rousseau contribuyó a desarrollar una ideología típicamente burguesa sobre la mujer y las prácticas sociales correspondientes. Esta imagen estaba limitada a los deberes familiares y sobre todo a la maternidad y fue el ideal aceptado.

Esta diferenciación sexual era real en la práctica y circunscribía a la mujer burguesa en un círculo cerrado y pequeño en el que la dominación política masculina era un hecho, además esto tuvo consecuencias contradictorias en el discurso de la subjetividad. El movimiento romántico tenía un carácter introspectivo, dado el compromiso de los románticos con el sujeto individual y con su intención de convertirlo en un punto de vista y consecuencia de esto fue que descubrieron y describieron el mundo y la intimidad con su reescritura. La literatura romántica prestó atención a los procesos psicológicos, a los estados del yo y a sus impulsos, incluidos los libidinosos, y consiguió sacar a la luz las complejidades de la intimidad con la convicción de que éstas eran un reflejo de las complejidades del universo.

El yo que representaban los románticos era un sujeto en el proceso de construirse a sí mismo, en constante búsqueda, independiente y ordenador que relaciona arte y experiencia y se identifica con tres arquetipos fundamentales: el transgresor prometeico, el individuo superior y alienado y la conciencia autodividida. Cada uno de ellos da lugar a visiones distintas: la irónica, la sublimación de la frustración del deseo, la separación radical entre subjetividad íntima y mundo exterior, la identificación de un sujeto alienado con la naturaleza, etc. Todas estas reacciones implicaban un escapismo hacia el interior para buscar un punto de partida desde el que comprender y dominar la realidad. Las formas de representación románticas suponían un conflicto para las mujeres escritoras que no podían asumir la oportunidad que les ofrecían para desvelar la experiencia personal y el lenguaje cotidiano, por tanto no podían identificarse con el sujeto creador masculino y tampoco con el objeto femenino que éstos reproducían. Las soluciones que las autoras aportaron pasaban por el cuestionamiento del yo romántico paradigmático y por la rebeldía hacia el modelo del ángel doméstico. La tradición romántica identifica a la mujer con la otridad, con la naturaleza vista alternativamente de forma positiva o negativa, es decir, como la fuente de la vida o el fin de la misma. La subjetividad femenina podía identificarse con la naturaleza o presentarse como una naturaleza afeminada, pero que nunca le pertenecía; la diferenciación sexual dotaba a las mujeres de una subjetividad propia, se les concedía este poder pero a cambio de que redujeran sus deseos:

Como encarnación de los ideales puros de las clases medias en el siglo XIX se admiraba a las mujeres por su superioridad a todos los deseos mundanos. El ángel de la casa victoriano, descrito como absolutamente carente de deseo sexual, tan sumamente delicado como para ser débil, deseoso no solo de ser dependiente sino de cultivar y demostrar esa dependencia, tenía que estar absolutamente liberado de todo conocimiento corruptor del mundo material –y materialista. Por supuesto, en su propia esfera la mujer era la reina (Poovey, 1984: 35).

En otra cita tomada del colaborador del periódico liberal *El Español*, Juan López Pelegrín hablaba de la conquista de las libertades por parte de las mujeres y hacía

hincapié en las limitaciones “La mujer ha conquistado su independencia hasta donde lo han permitido las leyes del pudor y del decoro” (López Pelegrín, 1836: 3). Ana Navarro señalaba en su *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*: “El pundonor exigido por la sociedad a la mujer española la obligaba al fingimiento de una exagerada virtud, que, sin duda, no siempre tenía” (Navarro, 1989: 51).

En la literatura de la época escrita por hombres se presentaba a las mujeres como sujetos que no tenían pasiones, puesto que en las mujeres los amores no eran pasiones sino devaneos, es decir, se invalidaban sus emociones, sus deseos y su imaginación, y se acentuaba la reproducción como la única función propia y apropiada. La mujer no tenía por tanto variedad de afectos, puesto que el deseo le estaba vedado, y solo podía identificarse con un arquetipo prefijado del ángel del hogar, que por supuesto entre sus cualidades no poseía ninguna de carácter intelectual.

Las autoras románticas en cualquiera de los géneros debían subvertir la imagen que de ellas como mujeres se había codificado, debían recurrir a la autoridad de su propia subjetividad y crear sus propias formas de representación, teniendo en cuenta que estas formas debían contenerlas a ellas mismas, es decir, tenían que crear tipos con los que ellas se identificaran y que a la vez erosionaran los existentes eligiendo entre atentar o no contra ellas mismas como sujetos sociales reales. El caso concreto de Carolina Coronado ilustra perfectamente esto que acabamos de explicar, puesto que sufrió la censura por sus ideas políticas y la autocensura, durante unos años de una parte de su producción. Nos referimos a un grupo de poemas amorosos que analizaremos más adelante, aunque podemos suponer que esta decisión se debía al coste social que la publicación de sus poemas le habría acarreado, un coste que ella no estuvo dispuesta a pagar en ese momento.

3. CAROLINA CORONADO. VIDA Y OBRA

A este género pertenecen los cantos que el público conoce, de una de las poquísimas poetisas que por su ingenio y su inspiración han llegado a hacerse un lugar tan distinguido como justo en la literatura española contemporánea. La popularidad de que goza en la península y en América el nombre de la señorita Carolina Coronado, nos ha movido a trazar una ligera noticia biográfica que no podrá menos de ser leída con interés por cuantos hayan tenido ocasión de admirar las excelentes producciones de la señorita Coronado (Coronado, 1852:1).³

Estas palabras de Ángel Fernández de los Ríos, nos indican que para cuando este libro se publicó su obra era ya ampliamente conocida y a estas reflexiones añadía

³ La edición manejada para la realización de este artículo es la de 1852, fecha tomada del texto que cierra el libro, puesto que el último poema aparece fechado en Madrid en 1852. Del libro *Poesías de la señorita Carolina Coronado* existen tres ediciones que ella fue aumentando: 1843, 1852 y 1876.

interesantes datos biográficos. Nació en 1823⁴ en Almendralejo, en el seno de una familia distinguida, acomodada y de ideas liberales. Sus padres fueron D. Nicolás Coronado y Dña. María Antonia Romero. Falleció en 1911. Cuatro años después su familia se trasladó a Badajoz, debido a las vicisitudes políticas que atravesaron, su abuelo murió a manos de sus adversarios y su padre fue encarcelado y amnistiado en 1829. Recibió la formación que se daba en la época a las mujeres: bordado, música y dibujo. Lectora ávida, completó su educación con la lectura de poesía, historia, geografía y literatura.

Sus primeros textos los escribió a la edad de diez años, un año después⁵ dio a conocer una de sus composiciones la titulada “La palma” que le valió diversos elogios publicados en periódicos como *El Piloto* y el conocido soneto escrito por José de Espronceda titulado “A la Palma”. Cuando en 1843 publicó su poemario precedido de una introducción de Eugenio Hartzenbusch, ya era bien conocida para los lectores por su participación con numerosos poemas en diversas publicaciones de la época, tanto de Madrid como de provincias y habían sido reproducidos en Cuba y Estados Unidos. Todo esto le había valido para ser admitida en el Instituto Español, en casi todos los Liceos de España, incluido el de Madrid, y en el de La Habana. En 1844 varios periódicos publicaron la noticia de su muerte, sin que hubiese una causa que lo justificara. La escritora estaba descansando en una casa de campo de su familia y hasta allí le llegaron la noticia y los poemas que varios autores se apresuraron a dedicarle para su corona poética. Fue en este momento cuando ideó una obra en prosa que habría de publicarse tras su muerte, que llevaría por título *Dos muertes en media vida*. En 1847 enfermó de una grave dolencia teniendo que marcharse a Cádiz donde escribió su despedida titulada “Al mar”, composición que se publicó en diversos periódicos. En 1850 se traslada a Madrid donde esperaba curarse de una enfermedad nerviosa grave.

Este traslado le dio la oportunidad de participar de la vida en la corte, en la que destacó; como señalan sus biógrafos, por su inteligencia y su belleza pero también por sus ideas liberales. En su casa no solo se reunieron los escritores de la época sino también las personalidades progresistas. El Liceo de Madrid le dedicó una velada en la que ella leyó el poema “Se va mi sombra, pero yo me quedo” en aquella sesión fue premiada con una corona de laurel y oro. En la sesión regia que el Liceo celebró después para obsequiar á SS.MM. se representó su *Cuadro de la Esperanza*, obra dramática que tuvo gran éxito. Por estos años escribió varias novelas: *Jarilla* (1850), *Paquita* y *La luz*

⁴ La fecha de nacimiento que emplean tanto Ángel Fernández de los Ríos como Pilar Sinúes, en su biografía publicada en *El correo de la moda*, es 1823. Sin embargo, otros autores prefieren la fecha de 1820. Es el caso de Andrea Gallo en la página web *Escritoras y pensadoras europeas* y de Noël Valis en su edición de *Poesías*; en cambio Susan Kirkpatrick fecha su nacimiento en 1821 en su libro *Antología poética de escritoras del siglo XIX*.

⁵ Si tomamos como fecha de nacimiento 1820 Carolina habría tenido catorce años en lugar de once, esta fecha de nacimiento resulta más acertada si tenemos en cuenta la favorable acogida que tuvo el poema compuesto en 1834.

del Tajo (1850), *La Sigea* (1851), *Luz* (1851). También publicó ensayos como: “Los genios gemelos. Primer paralelo: Safo y Santa Teresa de Jesús” (1850) y la colección de cartas titulada *Un paseo desde el Tajo al Rhin, descansando en el Palacio de Cristal* (1851).

En 1852 se publicó la segunda edición de su poemario *Poesías de la señorita Carolina Coronado* en el que ampliaba con numerosos poemas la anterior edición, dado que después de 1843 había dado a los periódicos de “diez a doce mil versos”, como resaltaba su biógrafo, siendo algunas de estas publicaciones de la capital y otras del extranjero. Este fue un año trascendente en la vida y la obra de C. Coronado, puesto que conoció a Horacio Justo Perry, diplomático americano con el que se casó y tuvo tres hijos, dos de los cuales, Horacio y Carolina, murieron en 1854 y 1873 respectivamente. Estos dos hechos marcaron trágicamente su vida, al igual que sucedió en 1891 con la muerte de su marido, al que mandó embalsamar como hizo años antes con su hija. Carolina padecía catalepsia y la idea de la muerte le causaba pavor. Después de su matrimonio la autora abandonó prácticamente la poesía para dedicarse a la prosa, aunque en 1876 volvió a reeditarse su obra poética y tanto su casa de Madrid como posteriormente la de Lisboa fueron lugar de encuentro para escritores y también refugio para los perseguidos por cuestiones políticas.

4. INSPIRACIONES DE LA SOLEDAD

La incorporación de las autoras españolas al panorama literario coincidió con el apogeo del movimiento romántico unido a las ideas liberales. Nos referimos a la década de los 40. Estas autoras desearon afirmarse como sujetos a través de la escritura y la realización de este deseo coincide con años en los que los ataques contra ellas fueron menos virulentos en un principio pero con el tiempo solo significó un cambio de estrategia, puesto que el argumento que se esgrimió fue la inmoralidad de las mujeres que se dedicaban a escribir; la literatura y la virtud femenina eran a todas luces incompatibles. Sin embargo en esta década numerosas poetisas, entre ellas Carolina Coronado, tuvieron la oportunidad de ver sus poemas publicados, esto se debió entre otros factores al desarrollo de la prensa periódica en la que sus colaboraciones fueron bien acogidas.

Si pensamos en España la situación no era mucho mejor, la construcción cultural de género restringía el ámbito de acción y la función social de la mujer. La sociedad española ejerció un poder represivo que delimitaba los estrechos márgenes de su actuación. El discurso de la domesticidad fue decisivo en el asentamiento de las bases ideológicas de género en la sociedad, esta construcción ideológica configuraba un prototipo de mujer modelo –la “Perfecta Casada”– basada en el ideario de la domesticidad y el culto a la maternidad como máximo horizonte de realización de la mujer. Desde esta perspectiva, la trayectoria social de las mujeres se limitaba por completo a un proyecto

de vida cuyo eje era la familia, en el que su identidad personal propia se desarrollaba a partir del matrimonio y de la maternidad sin que fuera posible crear un proyecto social, cultural o laboral independiente (Nash, 2000: 614).

En estos estrechos márgenes se inserta la producción poética de Carolina Coronado la obra *Poesías de la señorita Carolina Coronado* se publicó en 1843 por primera vez y en 1852 se reeditó ampliada con ciento ochenta y dos poemas nuevos, algunos de ellos se habían publicado nunca. Nos referimos al grupo titulado “A Alberto”, la autora censuró esos poemas hasta que el hombre que los inspiró hubo fallecido consciente de las graves consecuencias que su aparición pudo haberle acarreado. Los poemas contaban la historia de amor linealmente, es decir desde el momento en el que conoció a Alberto, sus amores, la despedida puesto que él se embarca rumbo a América, la noticia del naufragio y los poemas posteriores en los que ella recreaba sus recuerdos y su dolor. Ángel Fernández de los Ríos en su introducción al poemario recorre la obra y describe aquellos aspectos que le resultan más interesantes, caracterizando su forma de escribir y haciendo mención expresa de estos poemas y de los siguientes el grupo titulado “Inspiraciones de la soledad” que son los textos que nos ocupan:

... ha ido marcando los adelantos de la escritora sin que la corrección de la forma haya despojado a los versos de una de las cualidades que la distinguen desde luego, y que es tanto más apreciable cuanto que es bien rara en estos tiempos; de su carácter propio y especial; de la dulzura, la gracia y la modestia que les son peculiares; cuando recuerda a la persona amada que halló en el mar su sepultura, lo hace con una reserva delicada que interesa y encanta; cuando la exalta la melancolía y no ve más que lo presente, sin esperanza y sin porvenir, busca consuelo en el recuerdo de dichas y de alegrías desvanecidas... (Coronado, 1852: 3).

Nacida en el primer tercio del siglo XIX, Carolina Coronado sabía que sus poemas no serían comprendidos por sus contemporáneos, no solo por el juicio al que la sometería sociedad de la época por ser “poetisa”, sino también, y mucho más probablemente, porque sabía que la expresión sincera y abierta de sus sentimientos amorosos no se encontraba dentro de las estrictas fórmulas que la sociedad marcaba para una mujer. De hecho en las cartas que la autora intercambiaba con el autor teatral J. E. Hartzenbusch dejó constancia de la frustración y el desánimo que ella, al igual que otras escritoras, sentía. Debemos tener en cuenta que la familia de la poeta no vio con buenos ojos su dedicación a las letras pero tampoco la sociedad provinciana en la que ella se movía. Los poemas añadidos después de 1852 llevaban una dedicatoria al dramaturgo al que agradecía su aliento.⁶

⁶ Reproducimos aquí la nota de la autora en la que dedicaba los nuevos poemas al dramaturgo.

Al señor don Juan Eugenio Hartzenbusch.

Sin la indulgencia con que fue juzgada por V. mi primera colección de ensayos, yo no me hubiera atrevido a escribir la segunda. Los hombres, con más confianza en sus talentos o más fortaleza para arrostrar las censuras pueden, sin desalentarse, sufrir un fallo desfavorable y atreverse a conquistar



Este aliento fue real no solo privado sino que fue demostrado públicamente con la introducción que precedía a la obra tanto en la edición de 1843, como en la de 1852 en la que aparecía a continuación de los apuntes biográficos de Ángel Fernández de los Ríos, en ella describía tanto a la autora como a su obra: "...y he aquí precisamente las tres prendas características de la poesía de nuestra joven autora: novedad, concisión y belleza: sus versos pintan su corazón, su gusto, su edad, su estado, su posición social y hasta la noble postura de su semblante: sus versos son ella misma..." (Coronado, 1852: 6).

En su introducción subrayaba las características principales de la poesía de esta autora: novedad, sencillez, dulzura,... son algunas de las cualidades que se repiten al hablar de sus versos. Susan Kirkpatrick pone de manifiesto que Carolina no intentó identificarse con los poetas de la época sino que se remontó a Horacio y a los poetas renacentistas para hablar en sus poemas, no de temas filosóficos sino de la contemplación de la armonía de la naturaleza que enlaza con la postura romántica de identificarse con ella, pero lo hace buscando aquellos rasgos que son apropiados a su condición femenina. Así la autora no teme la identificación con las flores y con aquellos elementos delicados y pequeños (nubes, insectos...), elementos que como decimos no entran en conflicto con la feminidad normativa: "Simplicidad, delicadeza, pureza: estas son las cualidades asociadas con la virtud femenina y no con el atractivo erótico; como valores, corresponden al deseo que tiene el sujeto lírico de construir una imagen de sí misma positiva, es decir, acorde con los códigos de la feminidad" (Kirkpatrick, 1991:204).

La situación en la que quedaban las escritoras que por su inteligencia o sus cualidades especiales destacaban en un mundo en el que las mujeres tenían claramente delimitadas sus funciones en la sociedad fue puesta de manifiesto por numerosas escritoras, más aún cuando estas cualidades se aplicaban a la literatura, esto colocaba a las mujeres que se rebelaban en una delicada situación casi al margen de una sociedad, en la que no les quedaba más opción que soportar el escarnio. Algunos versos de Carolina Coronado ilustran estas afirmaciones: "Que las cantoras primeras / que a nuestra España venimos / por solo cantar sufrimos, / penamos por solo amar". La autora extremeña ejemplificaba perfectamente la compleja situación de las autoras románticas, puesto

otro más lisonjero; pero en las de mi sexo, a lo que entiendo, la primera alabanza o desaprobación que el crítico da a sus obras influyen en sus resoluciones de un modo decisivo; o se retroceden con presteza y confusión los pocos pasos andados en un camino que se emprendió con miedo, o se continua por él con la fe y seguridad que faltaban al emprenderlo. Tal a lo menos me acontece a mí, que hubiera abandonado la poesía si en vez del censor rígido no hallara al crítico tolerante que me infundiese ánimo para seguir, aunque poco a poco, mi marcha dificultosa.

A V., pues debo esta segunda colección de ensayos; permítame que al consagrársela me escude con su nombre para que pueda defender ante el público mi pertinacia en seguir escribiendo. (Coronado, 1852: 23).

que en sus poemas alternaba la rebeldía por el simple hecho de ser escritora y la aceptación de las normas de la feminidad, atrincherándose unas veces en la modestia y otras devolviendo agravios e insultos, por ejemplo en el poema dedicado a Antonio Neira con el que respondía a los ataques que éste publicó en un libro titulado *Las ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria*⁷. Por tanto la publicación de los poemas amorosos a los que nos hemos referido habría dado a sus detractores un motivo para atacarla más virulentamente.

En esta delicada situación a la que nos venimos refiriendo los textos de asunto amoroso planteaban una cuestión espinosa a las escritoras románticas, tanto en verso o como en prosa. La expresión del sentimiento amoroso y de la pasión, emociones que le habían sido negadas a la mujer en la codificación genérica vigente en esos años, suponía un reto para ellas. Para estas autoras las ideas románticas y liberales de independencia personal suponían un amargo desengaño, puesto que, incluso en las más avanzadas, se negaban a las mujeres la condición de individuos independientes y con acceso a la esfera pública. Por estos motivos y también por las cualidades personales de Carolina Coronado, la poeta no dudó en asumir el papel del ángel del hogar y una vez aceptada la terrible circunstancia de la muerte del hombre del que estaba enamorada dedicó sus poemas más profundos al amor divino, como señalaba Carmen Conde en la cita con la que comenzábamos este trabajo: "Su amor acabó con la humana posibilidad y fue derecho al que nunca muere...".

Los poemas incluidos bajo el epígrafe "Inspiraciones de la soledad" fueron compuestos en las mismas fechas y lugares que los dedicados a Alberto, podemos además suponer que los textos amorosos fueron escritos mucho tiempo después de ocurridos los hechos que los inspiraron y la historia que se cuenta, además de no ajustarse a la realidad, puesto que el hombre al que amaba probablemente no se llamaba Alberto y además no murió un naufragio sino de una enfermedad, como ella reconocía en una carta enviada a J. E. Hartzenbusch. Por tanto esos poemas responden más que a un suceso ocurrido hacía poco tiempo a una evocación y a su reelaboración poética, no debemos olvidar que los textos poéticos no son factuales sino ficcionales. De lo que no cabe duda es de la profunda tristeza que le causaron a la autora ni de que ella supo trascender estos hechos, así lo explica Noël Valis:

El episodio de Alberto, tan discutido por los biógrafos de Coronado, demuestra cómo lo sencillamente biográfico se trasciende en la obra coronadiana al transportarse a otro reino de significación; a nivel histórico también, la "biografía global" del año 1848 –uno de los apartados más interesantes de las *Poesías*– asume una transcendencia simbólica de proporciones casi apocalípticas en que se ponen en

⁷ Todos estos datos son aportados por Noël Valis (1991) en su artículo "La autobiografía como insulto".

juego los dos motivos de la muerte y resurrección del mundo entero (Coronado, 1991: 40).

El poema con el que se inicia este apartado del libro es “No muera de tus ojos apartada” este poema cumple la función de justificar los poemas que le siguen, por ello la autora se dirige a Dios apesadumbrada por no haberle cantado todavía, declara su amor y emplea última octava real en rogar a Dios vehementemente que la mire, que le hable, que la ciña, etc., en cada uno de ellos se repite la misma estructura sintáctica apoyando con esta figura retórica el énfasis que la voz lírica como amante quiere demostrar.

...Mírame con tu vista penetrante,
háblame con tu lengua deliciosa,
cíñeme con tu mano cariñosa,
guárdame con tu escudo rutilante;
inúndame con tu luz vivificante,
absórbeme en tu esencia misteriosa,
y pura y a tu gloria consagrada
¡no muera de tus ojos apartada! (Coronado, 1852: 45)

En los siguientes poemas la autora continua el diálogo que había comenzado en el primer poema, así son frecuentes las interrogaciones y las exclamaciones como por ejemplo en el poema titulado “Tú me pides querer y te he querido” en el que alternan las octavas reales en las que el sujeto es yo con aquellas en las que el sujeto es tú; de nuevo el recurso más empleado son el paralelismo y la anáfora que contribuyen a crear la ficción de un ruego reiterado y por tanto de la vehemencia con la que se solicita la respuesta de Dios. En “Gloria del sentimiento” se desarrolla el tema de la pasión, en todo poemario amoroso la pasión es un tema de obligado tratamiento, si en los poemas dedicados a Alberto había un poema que llevaba por título “Pasión” en este apartado el motivo se trata bajo otro nombre pero igualmente volvemos a ver el ansia con la que se reclama al amado

El siguiente poema se titula “A la invención del globo” en este poema podemos ver como incluso lo que en principio era un poema de circunstancias que acaba convirtiéndose en excusa para dirigirse a Dios y acaba diciendo que esto es una osadía por parte de los hombres, al acercarse a la altura que solo a él está consagrada. Esto mismo podemos advertirlo en el texto titulado “Sobre la guerra” otro poema de circunstancias en el que se repasa todo lo bueno que Dios ha dado a los hombres para acabar pidiendo al mar que inunde el mundo y acaba con ellos casi como en un nuevo diluvio para que resurja una tierra mejor.

El siguiente bloque está formado por dos poemas dedicados a la luna. El primero de ellos es el titulado “¿Cuál es tu grandeza? ¿Cuál es tu ciencia?” en este poema busca a la luna para contarle sus sentimientos y sus sufrimientos, sin embargo en un gesto de humildad que se pregunta si no es ella la más dichosa de las criaturas que le piden

consuelo aunque esté “descansando de fiebre dolorosa” esta puede ser una referencia directa a su situación real puesto que en 1846 Carolina trataba de recuperarse de la enfermedad que padeció en 1844 y que hizo que en la época la dieran por muerta, de la que no se repuso completamente puesto que en 1847 tuvo una nueva crisis o también por la forma en la que acabó su amor con el hombre del que estaba enamorada. Sin embargo hay al final del poema un aliento de esperanza puesto que se refiere a Dios a que espera que alguno de sus cantos le llegue a él. El segundo poema referido a la luna es “Amistad de la luna” en el que la autora de nuevo la busca como confidente de sus penas, debemos señalar que la luna era un tema por excelencia del romanticismo, son numerosos los ejemplos de obras de la época en las que la luna es protagonista.

El reconocimiento de Dios en la naturaleza y su identificación, así como la viva expresión del amor que siente por este dios creador de todo cuanto la rodea es el motivo central de este conjunto de poemas y es posible verlo diseminado por todo el poemario. Uno de estos poemas es el titulado “Bondad de Dios” en el que la autora va dedicando una lira a cada elemento y a su desarrollo: el sol, las estrellas, la luna, el aire, el mar... y como cada uno de ellos incluso el insecto o la flor son atendidos por Dios que los sustenta y gobierna como al agua y a las almas. El poema termina con una pregunta dirigida a Dios que es un ruego, dado que si cuida de todas sus criaturas debe tener un cielo donde reunir las almas puras.

“Un encuentro en el valle” trata sobre este tema aunque es un poema mucho más complejo ya que de nuevo aparece la tórtola que aparecía en los poemas del conjunto dedicado a Alberto. La autora entabla un diálogo con ella y vuelven a repasar aquellos elementos de la naturaleza que formaban su locus amoenus. Sin embargo todo está perdido y solo Dios puede intervenir dándole a la tórtola, que también ha perdido a su compañero, uno nuevo; para ella en cambio no habrá solución porque es mujer y eso hace que tanto por cuestiones sentimentales como morales no pueda encontrar otro amor, la rotundidad del último verso hace que el poema cobre una gran intensidad y pone de manifiesto la preocupación que la autora sentía por su propia condición:

...Más el alma que ha perdido
su compañero querido,
que le llore noche y día
porque aquel solo sería
para su amor el nacido.
Y ese Dios que tanto sabe,
en un arrullo suave
te dará un nuevo querer;
pero tú has nacido ave
y yo he nacido mujer. (Coronado, 1852: 49)

Los siguientes poemas a los que nos referiremos son los que tratan el deseo de unión de la autora con el amado que es Dios, nos encontramos con poemas que pueden considerarse como pertenecientes a la mística, puesto que en ellos a diferencia de los

anteriores, el alma de la voz lírica ya no aspira solo a cantar o a reconocer la presencia de Dios sino que pide su unión. En cuanto a su poesía religiosa. La escritora de Almendralejo se acerca a los parámetros de una lírica ascética, si no mística, que desde la contemplación de la naturaleza, como vía abierta y segura para tener testimonio de su Creador, desea abandonar (su locus amoenus extremeño) y sumirse en lo eterno.

A través de la naturaleza subjetivamente entrevista y sentida, se logra también – en sus diferentes y variados registros- una poesía comprometida, a saber: una poesía feminista, que aboga por una posición a favor de la mujer no marginada, ni en lo material ni en lo intelectual, en razón de su sexo; y otra de marcada preocupación cívica, social y política que constituye una fuerte crítica de su época (Rolle-Rissetto, 1998: 104). Esta cercanía a la mística podemos observarla en el poema que lleva por título “Y llévame contigo a tu morada” en el que el sujeto lírico repite al final de numerosas octavas reales “llévame contigo”, dado que solo así tendrá descanso y consuelo y solo así lo comprenderá todo, de nuevo en este texto se insiste en su condición de mujer y en este caso de mujer poeta demostrando aceptación de su debilidad como se repite en varias estrofas:

...Tal vez, Señor, el porvenir me inquieta
 porque nació mujer y soy cobarde,
 y tal vez en las brisas de la tarde
 me anuncia el porvenir mi ángel profeta.
 Triste será el de la mujer poeta... (Coronado, 1852: 51)
 ...Allá sabré también por qué nacimos
 débiles y sencillas mujeres,
 y si el premio de tantos padeceres
 habremos de lograr cuando morimos.
 Allá sabré si destinadas fuimos
 al duro yugo de los otros seres,
 y si has dispuesto tú la leyes graves
 que no puedo decir y que tú sabes... (Coronado, 1852: 52)

Sorprende ver la rotundidad con la que C. Coronado pide a Dios explicaciones, la situación de las mujeres le resulta tan injusta y dolorosa que no puede evitar ni siquiera en poemas como estos pedir consuelo al cielo. Sin embargo su tono feminista se va suavizando para finalizar diciendo que no podrá encontrar amor más dulce y tranquilo que el del cielo. Solo hay otro ejemplo dentro de este apartado en el que la autora se dirige a Dios con esta dureza, nos referimos al poema titulado “¡Cómo, Señor no he de tenerte miedo!”. Se trata de un texto en el que no se recrea el don del Espíritu Santo del temor de Dios sino que se trata de un poema en el que la autora expresa su miedo. Nos encontramos de nuevo ante un largo poema escrito en octavas reales en el que Carolina demuestra el miedo que tiene de que le llegue la muerte y Dios no haga nada, son interesantes los versos en los que recuerda que ha perdido a seres queridos y él no lo ha remediado.

El siguiente poema del libro también pertenece a este núcleo temático cercano a la mística “Porque quiero vivir siempre contigo” en él la voz lírica afirma haber visto la mirada de Dios, no sabe si ha sido dormida o despierta pero está convencida de haber visto parte de su rostro y eso le causa gran inquietud, como demuestra en una estrofa en la que menciona a Santa Teresa:

...¡Ay lo que siento yo, lo que me inquieta,
 Señor, quién lo comprende, quién lo canta;
 ¡pobre santa Teresa, pobre santa,
 que a tal agitación vivió sujeta!
 Y más pobre mujer, alma incompleta esta,
 que no teniendo gracia tanta,
 con la misma pasión que la devora
 sin poderte mirar, Señor, te adora... (Coronado, 1852: 52)

Se trata de un largo poema escrito en octavas reales que se refiere a sucesos históricos, en él se pide la ayuda de Dios en desgracias y catástrofes para terminar diciendo que comprende la dicha de estar en presencia de él y de nuevo reitera su amor y su pasión con términos que son propios del amor humano como ocurría en los textos de Santa Teresa:

...Por eso ardiente sed tiene mi boca
 y en tus labios, Señor, templarla quiero,
 y por eso en tus brazos solo espero
 la fiebre mitigar que me sofoca;
 y por eso te busco ciega, loca,... (Coronado, 1852: 54).

En el poema titulado “La esperanza en ti” vuelve a pedir la unión con Dios, sabe que el responderá porque como dice en el primer verso “Nunca se clama en vano”, del mismo modo que sabe que al contemplarlo encontrará el camino, ese el tema central la esperanza de ser escuchada y de que Dios le muestre el camino para llegar hasta él.

El siguiente texto, que trata este asunto, es el titulado “Porque es tu amor amor de los amores”, tanto en el título como en el último verso de las siete estrofas finales se utiliza como recurso este superlativo hebreo. En él se pide de nuevo que Dios la mire, debemos tener en cuenta la importancia de la mirada en la poesía del dulce stil nuovo, que también está presente en la obra de otro poeta místico, San Juan de la Cruz. El poema que cierra el libro y con el que también finalizamos este apartado es “El amor de los amores” en él se vuelve a llamar a Dios para que acuda y encontramos de nuevo el panteísmo que habíamos señalado en otros poemas, puesto que es el último y la autora pretende compendiar todos los asuntos que se han ido desgranando en los poemas de este conjunto que se titulaba “Inspiraciones de la soledad”. En él se vuelve a recurrir al superlativo hebreo para indicar la idea de superioridad y de unicidad, este texto está dividido en seis fragmentos al igual que sucedía en el texto bíblico el Cantar de los cantares como así lo ha señalado Silvia Rolle-Rissetto en su trabajo sobre la obra de Carolina Coronado. En el texto se hace un recorrido por todos los temas tratados en sus poemas, hay una búsqueda incesante por distintos lugares para encontrarse con el amado del que desea ser esposa:

...Pero cansada de penar la vida,
cuando se apague el fuego del sentido,
por el amor tan puro que he tenido
tú me darás la gloria prometida.
Y entonces al ceñir la eterna palma,
que ciñen tus esposas en el cielo,
el beso celestial, que darte anhelo,
llena de gloria te dará mi alma (Coronado, 1852: 67).

4.1. Otros poemas

Dentro de este conjunto de poemas que lleva por título “Inspiraciones de la soledad” podemos encontrar otros poemas en los que sin dejar de aparecer invocaciones a Dios, la autora se aleja de la temática religiosa para dedicarse sobre todo a la poesía de circunstancias, como veremos seguidamente. Son muy interesantes dos poemas que aparecen diseminados entre el resto y que tratan de tema político. El primero es el titulado “La desgracia de ser hijos de España” en el que la autora comienza con la contemplación de la naturaleza, sin embargo la belleza del paisaje no serena su espíritu y hace una referencia indirecta a Horacio y su “Beatus ille”, él es el filósofo que nos engaña, puesto que para la autora para los españoles la no será posible encontrar la paz y la felicidad sino todo lo contrario el contraste es muy grande y al mirar los campos solo se puede recordar a los caídos, la falta de libertad y la vergüenza que se siente. El segundo poema es “Las tormentas de 1848” la autora se refiere a las revoluciones de 1848 e implora a Dios para que no se olvide de sus criaturas. Sin embargo hacia la mitad del poema hay un ligero cambio porque asustada y horrorizada de cuanto ve en el mundo, la poeta decide refugiarse en sus amores pero se da cuenta de que su corazón también ha sido arrasado por la tormenta, la suya propia, que como el lector bien sabe ya es la muerte de Alberto. El poema concluye con la reiteración de sus ruegos para que cuide de Europa.

Conectados con este último hay varios poemas que tratan sobre el tiempo, la entrada del año 1848 y la incertidumbre que la autora siente. Debemos tener en cuenta que desde 1844 la salud de Carolina se había resentido y que en 1847 enfermó de una grave dolencia y que se marchó a Cádiz. Sin embargo la mejoría no debió ser duradera puesto en 1850 se marchó a Madrid para curarse de una enfermedad nerviosa grave. Por lo tanto 1848 la autora estaba aún recuperándose muchos de estos textos están fechados y van acompañados del lugar de composición algunos de ellos se localizan en la Ermita de Botoa, Botoa es una pequeña aldea cercana a Badajoz.

El primero de estos textos es el titulado “El último día del año y el primero”, en dialoga con un tú encarnado por su hermano Pedro, al que estaba dedicado el poema, en el habla del paso del año, del transcurso de las estaciones, de los cambios en la naturaleza y de la inquietud que ella siente ante el paso del tiempo. El mismo tema se

trata en el que lleva por título “El tiempo”, en él habla de su condición de poeta “...Yo sé que hay un incendio en mi cabeza, / que solo en armonías exhalado, / puede aliviar al cabo mi tristeza...” (Coronado, 1852: 57). En él hay referencias a Irlanda o Francia devastadas por las revoluciones, estos sucesos, que ya hemos mencionado antes, causaban una profunda inquietud a la poeta. El poema está fechado en la Ermita de Botoa en 1847. De nuevo este es el tema central en “El año de la guerra y el nublado” en esta ocasión en el poema se menciona a Emilio, otro de los hermanos de la autora, aunque también incluye referencias personales puesto que dice que sus esperanzas también murieron como las flores.

En el poema “La aurora de 1848” se insiste de nuevo en el miedo que siente ante paso del tiempo. Además recuerda su viaje a Andalucía y concretamente en Sevilla, donde estuvo recorriendo lugares típicos, resaltando las cosas buenas, los personajes celebres, pero también recuerda su visita a la Catedral y eso despierta su temor ante el porvenir y la muerte. La causa de esto, es que en el grupo de poemas anteriores había un poema dedicado a la Catedral de Sevilla en el que se narraba que estando allí Carolina recibió la noticia de la muerte de Alberto y fue a rezar al templo. Por lo tanto estos poemas están conectados por sus recuerdos. Finalmente podemos encontrar una referencia de nuevo a las condiciones de vida de las mujeres que se ven irremediamente abocadas al sufrimiento. Hay otros poemas en el conjunto en los que hay también referencias a las mujeres y concretamente a las poetisas. El primero de ellos es “La clavellina” en el que la contemplación de su belleza sirve de excusa para invitar a las escritoras a cantar la belleza de esta flor que se convierte en un símbolo que representa a todo lo hermoso. El segundo es el titulado “En la muerte de una amiga”, se trata de un poema de circunstancias en el que no se indica el nombre de la joven y en él se exalta la convicción de que ella está en el cielo.

Para finalizar este recorrido hemos dejado el antepenúltimo de los poemas, según el orden que le dio la autora. Se trata del texto que lleva por título “En el castillo de Salvatierra”, al final del mismo se señala como lugar de composición el castillo y se da la fecha 1849. Se trata de un enclave real que se localiza en Castilla la Mancha y que fue un lugar estratégico durante la reconquista. La fortaleza sirve para que la autora se compare con ella y si bien en principio se muestra orgullosa termina reconociendo su derrota de no contar con la ayuda de Dios.

¡Ay! ¡sálvame, señor, porque ya creo
que le falta a mi orgullo fortaleza!
¡Bájame con tus brazos de la altura
que yo las nubes resistir no puedo!
¡Sácame de esta torre tan oscura
porque estoy aquí sola y... tengo miedo! (Coronado, 1852: 64).

5. CONCLUSIÓN

Los poemas recogidos en la sección “Inspiraciones de la soledad” forman un grupo bastante complejo en el que se mezclan distintos temas, pero en el que prevalece la extrema religiosidad de la autora que busca a Dios con vehemencia, puesto que la decepción y el miedo que siente se han hecho fuertes en su interior. La decepción del amor frustrado debido a la muerte del amado, del mundo por sus guerras y revoluciones que no han conseguido alcanzar la libertad y que solo han traído la devastación de Europa y también la infinita frustración por su condición de mujer y de poeta hacen que la autora no dude en escribir. En cuanto al miedo la muerte del amado por una enfermedad grave y sus propias dolencias, entre las que no debemos olvidar la catalepsia, hacen que la autora sienta una terrible incertidumbre ante la vida y el paso del tiempo.

Todos estos aspectos deberían ser suficientes para encontrarnos con poemas terribles, sin embargo las férreas convicciones de Carolina Coronado hacen que estos poemas se acerquen a la mística y que ella misma encuentre consuelo ante una realidad dura y amarga, de la que sale victoriosa con la ayuda de Dios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Coronado, C., *Poesías de la señorita Carolina Coronado*. Madrid, 1852.
- Del Mar, F., *Dios en la poesía*, Madrid, Alhambra, 1944.
- Díaz Plaja, G., *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A. Austral, 1980.
- Gallo, A., “Carolina Coronado” en www.escriptorasypensadoras.com, I+D del Ministerio de Educación y Ciencia. Ref. HUM 2005-06658/FILO. ISBN: 978-84-96980-64-8. Consultado 12/08/09.
- Kirkpatrick, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, Feminismos, 1991.
- , *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, Biblioteca de escritoras, 1992.
- López Pelegrín, J., “De las mujeres. Primer artículo” en *El Español*, 14 de junio de 1836, pp. 3-4.
- Mayoral, M., (Coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1900.
- Nash, M., “El discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres” en Duby, G. y Perrot, M., *Historia de las mujeres*. 4. El siglo XIX, Madrid, Taurus, 2000.
- Navarro, A., *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1989.
- Poovey, M., *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Rolle-Rissetto, S., “Fases evolutivas y vertientes temáticas en la poesía de Carolina Coronado” *Monteagudo*, 3^a época, n.º 3, págs., 103-114, 1998.

Valis N. M., “La autobiografía como insulto”, en *La autobiografía en la España contemporánea*, en *Anthropos*, n. 125, Barcelona, Anthropos, 1991.

---, Carolina Coronado, Madrid, Poesías, Castalia, 1991.

Walkowitz, J. R., “Sexualidades peligrosas” en Duby, G. y Perrot, M., (2000): *Historia de las mujeres*. 4, Madrid, El siglo XIX, Taurus, 2000.

UNA AUSENCIA: LA TRISTE HISTORIA DE ISOLINA CANUTI

AN ABSENCE: THE SAD STORY OF ISOLINA CANUTI

Paulino Matas Gil

Universidad de Salamanca

RESUMEN:

En el mes de enero de 1900 en Verona, dos lavanderas encuentran un cuerpo descuartizado e incompleto. Se trata de Isolina Canuti. Una joven de 20 años, de familia humilde, poco agraciada físicamente y de dudosa moralidad. Todas las culpas recaen en el que había sido su amante y que era quien la había dejado embarazada: el teniente del ejército Carlo Trivulzio que pretendía que Isolina abortase.

Isolina. La donna tagliata a pezzi es una obra realista que concede gran importancia a la documentación hasta tal punto de que la propia autora en 1983 se traslada a Verona para recopilar toda la documentación. Excepto en los periódicos, sólo encuentra el silencio porque estaba en juego el honor del ejército y, ¿qué valía la vida de una joven como Isolina ante el honor del ejército?

PALABRAS CLAVE:

Honor, ejército, vida, tribunal, periódicos.

ABSTRACT:

In the month of January 1900, in Verona, two washerwomen find a dismembered and incomplete body. It is Isolina Canuti, a young 20-year-old woman from a humble family, not very attractive physically, and of dubious morality. All the blame fell on the man who had been her lover and had got her pregnant: army lieutenant Carlo Trivulzio, who wanted Isolina to have an abortion.

Isolina. La donna tagliata a pezzi is a realist work that grants great importance to documentation, up to the point that the author herself moved to Verona in 1983 to gather together all the necessary documents. Apart from the newspapers, she could only find silence, because the honour of the army was at stake and, what was the life of a young woman like Isolina worth against the honour of the army?

KEYWORDS:

Honour, army, life, court, newspapers.

Verona. Enero de 1900. ¿Qué importancia tiene la vida de una joven de apenas 20 años, de escasos recursos económicos, poco agraciada físicamente, de aparente moral descuidada ante la salvaguardia del honor del ejército, siendo la ciudad una guarnición del ejército?

La respuesta a esta pregunta, que es lo que realmente nos plantea Dacia Maraini en su novela *Isolina. La donna tagliata a pezzi* (1)¹, parece evidente desde la introducción de Rossana Rossanda: contra el honor de una joven, triunfará el honor del ejército. Pero lo importante, en mi opinión, es ver el cómo y el porqué se llega a esta conclusión.

La obra desarrolla los temas que caracterizan su producción literaria: la situación social de la mujer y su alienación, el chantaje político y todo ello con un estilo realista que concede gran importancia a la documentación, como veremos cuando analicemos el viaje que la misma Dacia Maraini realiza a Verona en 1983 para buscar y analizar toda la información disponible sobre Isolina.

En este sentido tenemos la búsqueda de la figura de una joven que ha existido realmente, pero que se ha perdido en el tiempo o como dice Rossanda en la citada introducción después de referirse a una no humilde protagonista como es Marianna Ucrìa: “Quando il profilo che è stato intravisto è così esile, e così massacrato e non solo dal tempo, che resta inafferrabile, fa segno da lontano, come dolendosi di non poter rivivere neanche nel gioco della memoria. Così è Isolina”.

Ahora bien, la diferencia entre Marianna Ucrìa e Isolina es abismal pues mientras la primera es sordomuda y a su manera literata en cuanto intenta que la escritura sea el vehículo que le permita hacer comprender a los demás sus inquietudes y sus sentimientos; la segunda se caracteriza por una existencia simple.

Las novelas de Dacia Maraini se caracterizan porque suelen empezar in media res, de manera trepidante que hacen que el lector se sienta tan atraído que no pueda abandonar su lectura hasta el final e *Isolina. La donna tagliata a pezzi* ciertamente no es una excepción en cuanto que la obra empieza diciendo que el 16 de enero de 1900 en el río Adige a su paso por Verona dos lavanderas encuentran un saco que contenía restos del cuerpo de una mujer: “Quattro mani curiose scartarono la tela. E si trovarono davanti: ‘sei pezzi di carne umana por il peso di kg 13,400’ come scrisse il giorno dopo L’Adige” (p.8).

Isolina. La donna tagliata a pezzi no es una novela de ficción, pertenece a la denominada narrativa de “non finzione” que tantos buenos libros ha producido en Italia. No podemos olvidar que mientras Dacia Maraini llega a Verona en septiembre de 1983 con la intención de obtener datos para reconstruir la vida y la muerte de Isolina, Leonardo

1 D. Maraini, *Isolina. La donna tagliata a pezzi*, Milano, Rizzoli, 1992. La primera edición apareció en Mondadori en 1985.

Sciascia ya había decidido sumergirse en la narración de acontecimientos más o menos cercanos en el tiempo que hablaban de muertes sin esclarecer, de procesos judiciales, etc., y había sido el ideólogo para la editorial Sellerio de la colección “La memoria”.

Dacia Maraini nunca ha aclarado cómo tuvo noticias del caso de Isolina Canuti. Lo cierto es que dedica dos de los cuatro capítulos en los que está dividido el libro al proceso judicial que tuvo lugar como consecuencia de la muerte de Isolina. Los otros dos están dedicados a la narración de los hechos ocurridos y a la investigación de los mismos que hace la propia Maraini, respectivamente.

Isolina, amante de un oficial del 6º regimiento “degli alpini”, se quedó embarazada. Su amante, el teniente Carlo Trivulzio, la convence para que aborte y mientras se está llevando a cabo la intervención en un restaurante muy frecuentado por los oficiales del ejército, la joven muere. Su cuerpo es descuartizado por un profesional que con toda probabilidad sería un oficial médico del ejército; posteriormente es tirada al río y poco después su cadáver incompleto aparece.

Después de que el padre denuncia su desaparición, interrogan a Maria Policante, amiga de Isolina; más aún confirma las palabras de Clelia, hermana de Isolina en el sentido de que está embarazada de Trivulzio pero no quería abortar. No obstante, lo cierto es que de los interrogatorios no quedará el más mínimo rastro.

Entre los primeros sospechosos rápidamente aparece el teniente de los “Alpini” que había alquilado una habitación en casa de la familia Canuti y había tenido una relación con Isolina.

El 22 de enero son arrestados el teniente Trivulzio y la comadroma Friedman. El primero admite que había sido el amante de Isolina, acepta que sabía que estaba embarazada, pero niega que la incitara a abortar; por su parte, Friedman niega todo.

“Il Corriere della Sera” de la manera que sigue presenta a ambos:

Ha 25 anni, appartiene al 6º Reggimento degli Alpini. È stato arrestato alle 3,30 nella casa di via Cavour 25 dove abitava anche la Isolina Canuti. Il tenente conduce una vita allegra, e quella sera stessa era stato fuori in borghese sino alle due con altri amici... La Friedman viene descritta così dal “Corriere della Sera”: Originaria di Milano, ha la faccia deturpata da una orrenda cicatrice che le deforma la parte inferiore del viso lasciando scoperti i denti sporgenti (p. 13).

Y aquí, como veremos más adelante, surge una guerra entre periódicos entre los que defienden la inocencia de Isolina y los que consideran su culpabilidad.

Excepto “L’Adige” y algún otro periódico local que aseguran que los oficiales están disfrutando de ciertos privilegios, el “Corriere della Sera” y el “Gazzettino” inician investigaciones paralelas a favor del ejército y “degli alpini”. En el periódico “Arena”

se publica la carta que Trivulzio escribió a su coronel y que provoca conmoción en la ciudad y, posteriormente, gritos a favor del ejército y de los “alpini”. De esta manera Isolina se convierte en un caso nacional e Italia se divide en dos: entre los que consideran que es una maquinación contra el ejército y los que piensan que se está llevando a cabo una terrible injusticia.

El 7 de febrero los dos son puestos en libertad. No obstante, considero que el hilo que conduce la narración de los hechos quiere poner de relieve no tanto las dimensiones políticas del caso judicial, cuanto la vida sumergida y que se esconde detrás del proceso judicial.

El periódico “Verona del Popolo”, de clara tendencia socialista, informa que el delito se llevó a cabo en el restaurante “Chiodo” durante una cena de los oficiales y que la comadrona Friedman no tuvo nada que ver.

“L’Adige” cita las noticias del “Gazzettino” referentes a los testimonios de varias personas que afirman haber visto entrar a Isolina en el restaurante “Chiodo” la tarde del 5 enero.

Por su parte, el “Corriere della Sera”, quizá para no perder lectores durante esos días se apresura a resaltar las noticias más importantes sobre la muerte de Isolina. Es así como nace la guerra entre los periódicos y el inicio de los juicios paralelos al proceso que llevarán a cabo los magistrados.

El 24 de febrero muere Emma Poli, amiga de Isolina y que había estado con ella en “Il Chiodo”. Muere a causa de un parto, pero antes de morir le dice a su padre que había sido envenenada. El padre intenta denunciar el hecho pero nadie le presta la más mínima atención, por lo que el asunto Poli será “sepolto sotto il silenzio” (p.27).

El caso Isolina también será “sepolto sotto il silenzio” en cuanto desde el mes de marzo hasta octubre los periódicos no dedicarán ni una palabra a Isolina o lo que es lo mismo se convertirá en...una ausencia

El 16 de octubre el “Gazzettino di Venezia” saca un nombre nuevo que hasta este momento era desconocido y es el de la comadrona De Mori, quien sostiene que una mujer, en nombre del teniente Trivulzio, fue a su casa para que hiciera abortar a una chica joven.

Como no podía ser de otra manera, un día después, el 19 de octubre, se vuelve a abrir el caso Canuti. Este día el diputado socialista Mario Todeschini pregunta a varios ministros por el delito de la mujer “tagliata a pezzi”. Poco después se puede leer en el “Corriere della Sera” que el Procurador del Rey declara que: “È impossibile riaprire il processo contro il tenente Trivulzio in base alle nuove rivelazioni raccolte

dal 'Gazzettino di Venezia' in quanto quei fatti erano già noti fin dall'aprile scorso all'autorità e manca quindi il fatto nuovo per poter aprire il caso" (p. 32).

Los únicos que no se dan por vencidos e insisten una y otra vez son los socialistas del periódico 'Verona del Popolo' que quieren reabrir el proceso judicial y por esta razón asumen el papel de provocadores. Las preguntas hechas por Todeschini no reciben ninguna respuesta y por esto dice a su periódico: "Ci pare opportuno iniziare, o meglio continuare il processo a vostro carico su questo giornale" (p. 38).

Desde el periódico, como si estuviera en un juicio, aunque no haya ningún tipo de respuestas, sigue interrogándolo. Continúa la reconstrucción en "Verona del Popolo" con un artículo del mismo Todeschini de lo sucedido en el restaurante "Chiodo".

Llega al periódico una carta anónima a la que en principio Todeschini no le presta ninguna atención, pero poco a poco cada vez se va haciendo más verosímil y, como veremos, será presentada al "processo Todeschini" en cuanto que lo que la carta refiere es la presencia de Isolina en "Chiodo" y como le hicieron abortar. Todeschini defiende que lo que dice la carta está confirmado por el testimonio "dell'oste Gobbi".

Hasta aquí la narración de parte de los hechos del caso Isolina que, sin lugar a dudas, tendrán su continuación, Pero de repente el narrador omnisciente que hasta este momento nos había guiado, nos dice que está "sulle tracce di Isolina" y deja al lector perplejo cuando cambia a la primera persona.

La autora se mete en su propio texto, se convierte en personaje del mismo con el fin de investigar de forma directa y en primera persona lo sucedido con Isolina Canuti: "Verona. Inseguendo Isolina. Arrivo il 19 settembre, un giovedì, col treno da Roma. Scendo all'albergo Cavour in vicolo del Chiodo (...) Sono nel cuore di Verona. Scendo a esplorare la strada. Chiedo del ristorante Il Chiodo. Ma non ne è rimasto traccia" (p. 49).

En Verona, un amigo abogado acompaña a Dacia Maraini al presidente del Tribunal, pero la instrucción del caso Isolina no aparece. Lo intenta también en el Archivo de Estado y en la Biblioteca de la ciudad, pero tampoco encuentra nada, todas las posibles pruebas habían desaparecido Lo único que encuentra la autora personaje es "il niente". Quiere esto decir que a Isolina le impusieron una cancelación anagnáfica, en cuanto no tenía que vivir, pero tampoco podía ser inscrita en el registro de los difuntos. Como se podrá apreciar el Tribunal condenará a Isolina a "non essere". De tal manera que lo que Maraini reconstruye:

è la storia dell'insabbiarsi d'una vicenda tremenda, nella quale sempre qualcos'altro si sostituisce prepotentemente a quell'impredibile figurina di donna (...) Così, partita per ridare spessore a un'immagine femminile perduta, Dacia Maraini non

trova che se stessa – occhio su una realtà sfuggente, occhio riflettente il vuoto, l'angoscia per troppi versi eccessiva (p.VII).

De Carlo Trivulzio. Maraini consigue a través de un amigo una serie de fotografías suyas. Son las fotos de un Trivulzio ya mayor cuando había sobrepasado los sesenta años hasta su muerte en 1949 cuando tenía 73 años.

Sabemos que después del caso Isolina, Trivulzio se convirtió en un hombre solitario sin ningún tipo de afecto, no se casó, ni tan siquiera intentó curarse el cáncer que padecía; en definitiva, sin nada y su carrera militar fue silenciosa, apartada.

Quizá él no la mató directamente, en todo caso sí alguien muy cercano a él, pero si hubiera dicho el nombre de esa persona experta que la descuartizó, el ejército se hubiera visto seriamente comprometido.

En mi opinión esto se debe a su “sentido del honor” que le lleva a no atacar a nadie para salvaguardar al ejército.

Paradójicamente, ambos mueren a causa del vientre. El de ella, que esperaba un niño fue profanado y destruido. El del teniente, responsable aunque fuera indirectamente de esa muerte, con un cáncer de estómago que poco a poco le fue minando. El vientre, “luogo simbolico della procreazione e del nutrimento” (p. 84).

Casi dos años después de la muerte de Isolina, en noviembre de 1901 empieza el proceso judicial pero no contra el teniente Trivulzio, sino contra el diputado socialista Mario Todeschini, quien a través de las páginas del periódico “Verona del Popolo” no ha dejado de fustigar y provocar intencionadamente al militar con el único fin de que se querellara contra él y de esta manera llevarlo ante al tribunal de la opinión pública, será el llamado “Processo Todeschini”. Finalmente, y como no podía ser de otra manera, Carlo Trivulzio se querella.

Por su parte los periódicos aparecen divididos en dos posiciones: los que están a favor de Isolina (“Il Gazzettino” y “Verona del Popolo”) y los que apoyan lo contrario (“Arena”, “L’Adige”, “Verona fedele”, “Il Resto del Carlino” o “La Stampa”).

El “Corriere della Sera” adopta una posición intermedia, a veces se preocupa por esclarecer la verdad de lo sucedido y a veces se enfrenta a todos aquellos que presentan manifestaciones anti-Trivulzio. Con esto resulta evidente que los periódicos hicieron la competencia al Tribunal con sus investigaciones paralelas.

En la línea de salida del proceso, “Verona del Popolo” se presenta como el gran triunfador cuando habla de “Processo al militarismo”, pero esto se demostrará que es un error porque hará que el resto de los periódicos consideren el debate como algo político y no como un hecho penal. De manera que Isolina Canuti: “verrà ancora una volta dimenticata per una zuffa di proporzioni nazionali pro e contro l’esercito” (p. 88).

No obstante, al diputado Todeschini no le irá bien pues será condenado por difamación en la sentencia emitida el 31 de diciembre de 1901.

Ciertamente Isolina era hija de un empleado, un pobre hombre que para salir adelante alquila habitaciones a los militares que se encuentran de paso. Por el contrario, Trivulzio pertenece a una familia noble y rica de Udine y es apoyado por su condición social y su posición militar, a pesar de que el antiguo comisario declara en el juicio que Trivulzio no era un extraño al proceso que se estaba llevando a cabo y que directamente le acusara.

En esta abismal distancia que separa a los dos protagonistas y, en consecuencia, en la derrota de Isolina, encontramos la tesis, aparentemente obvia: el Estado ha adoptado la postura de defender su propia imagen y al final contra el honor de una joven, triunfa el honor del ejército.

A principios del siglo XX, y en el mundo de Isolina, a menudo sucede que las jóvenes tienen vidas mediocres y muchas ganas de salir de este tipo de vida. Apenas han frecuentado el colegio, casi ignorantes. Por el contrario, al del guapo Trivulzio, lector de D'Annunzio, aceptado y admitido socialmente en todos los lugares, no le importa abrazar a la poco agraciada joven que tiene en casa.

En *Isolina* Dacia Maraini dedica a la narración sobre ésta y al sentido subjetivo de la investigación un único capítulo y toma la postura de una voz impersonal, construyendo la novela mediante un conjunto de citas. Así pone en pie un libro que lleva a cabo la reconstrucción histórica fundamentalmente sirviéndose de lenguajes ajenos, hablados y escritos, a través de la intervención de las únicas fuentes posibles: los periódicos. Éstos desarrollan la función de llevar a cabo investigaciones paralelas a las del Tribunal, buscan la división entre quienes consideran al militar culpable y los que piensan que es inocente e incluso presentan “posibles” testigos de segundo orden que con frecuencia han sido pagados: “Il fatto è che i giornali si sono messi in concorrenza per fare indagini parallele e sia l’Arena che il “Gazzettino” che il “Verona del Popolo” hanno seguito tracce diverse, spesso nascondendole l’uno all’altro”. (p. 130).

En una primera aproximación la novela nos narra la crónica de este entramado periodístico y judicial, durante unos años complejos políticamente y en una ciudad fronteriza, una antigua guarnición militar que se desarrolló en una sociedad tradicional.

Dacia Maraini, lectora de los maestros del realismo, une personajes y ambientes en una trama de correspondencias. Dibuja una estructura urbana que tiene espacios contrapuestos: por una parte el diseño de las arquitecturas resaltando las fortalezas elegantes y solemnes en las que la autoridad resulta evidente; por otra parte, el agua, la anarquía del río del color del fango. Poco a poco va haciendo que surja a través del

montaje de la narración un cuadro nocturno y la escena del aborto, en el restaurante Chiodo, lugar de encuentro de oficiales donde el dueño mira y calla.

El lector se queda cautivado por los irónicos contrastes que Maraini nos pone delante de nuestros ojos: muestra con abundantes fotografías y con distintos uniformes como la carrera militar de Trivulzio era la de un triunfador y esas mismas fotografías muestran su cara asustada de la vejez; para Isolina, por su cuerpo poco agraciado físicamente, un corpiño que a escondidas encargó que se lo hicieran y que estaba destinado sólo para los encuentros con Trivulzio.

Dacia Maraini decide actuar con la racionalidad investigadora de quien cree por encima de todo que siempre vale la pena distinguir los culpables de las víctimas e intentar sacar a la luz desde la nada una historia de justicia que en su momento se negó.

En la sentencia del juicio, además de condenar al diputado Todeschini, los jueces atacan la vida llevada por Isolina y llegan a negar que Trivulzio fuera la persona que la dejó embarazada, de tal manera que a Isolina Canuti nunca se le rindió justicia, sino que además el Tribunal la pintó con una perspectiva absolutamente negativa.

En la sentencia entre líneas se puede leer:

se l'è "voluto. La sua leggerezza l'ha perduta, peggio per lei. D'altronde un giornale l'ha pure scritto: il tenente Trivulzio ha lungamente sofferto ed espiato per una "leggerezza" che i socialisti non dovrebbero certo condannare, essi che praticano "l'amore libero". (p. 182).

En definitiva: "cosa conta la vita di una ragazzina di famiglia oscura, povera e di scarsa moralità di fronte all'onore dell'esercito?" (p.182).

HUELLAS DE AUTOBIOGRAFÍA EN LAS NOVELAS DE MERCÈ RODOREDA

TRACES OF AUTOBIOGRAPHY IN THE NOVELS BY MERCÈ RODOREDA

Laura Veglia
Istituto "Bonelli", Cuneo

RESEUMEN:

Mercè Rodoreda expresa en su obra una fuerte identidad catalana y una identidad femenina contra corriente. La autora, desde su exilio en Ginebra, donde se establece en 1954 y donde vivirá veinte años, sigue escribiendo en su lengua: el catalán. Esta elección es el resultado de una defensa identitaria y cultural que Rodoreda lleva a cabo a lo largo de toda su vida. En este informe quiero analizar las huellas autobiográficas que se encuentran en sus novelas del exilio: las protagonistas de sus obras huyen de toda definición identitaria, como lo hizo ella durante su vida. Sus obras están ambientadas en los lugares donde ella ha vivido: Barcelona, Ginebra, Romanyá de la Selva, y el exilio mismo atraviesa toda la obra rodorediana, hasta el punto que, más de treinta años después de su primera publicación, vuelve a escribir una de sus novelas de la época anterior al exilio: *Aloma*.

PALABRAS CLAVE:

femicide, domestic violence, short stories, Care Santos.

ABSTRACT:

Mercè Rodoreda expresses in her works a strong Catalan identity and a countercurrent feminism. From her exile in Geneva, where she settles in 1954 and where she will reside during twenty years, Rodoreda continued writing in Catalan. This choice is the result of an identitary and cultural defense that she leads during her whole life. In this article I'm going to analyze the biographical traces that appear in her exile works: the main characters avoid every kind of definition, as she did during her life; the setting she chooses are the places where she spent her life -Barcelona, Geneva, Romanyá de la Selva- and the same exile appears in each of her novels, to the point that, more than thirty years after the first publication, she writes again one of her oldest novels, that she first wrote before the exile: *Aloma*.

KEY WORD:

femicide, domestic violence, short stories, Care Santos.

La obra de Mercè Rodoreda puede ser definida toda como autobiográfica, aunque ella, a lo largo de su vida, se ha dedicado a la escritura de cuentos y novelas -o sea obras de ficción- y de artículos de periódico. Sin embargo, ya desde su primer éxito, la novela *Aloma*, escrita en 1936 y que al año siguiente ganó el premio *Crexelles*, uno de los premios literarios más prestigioso de la época, los acontecimientos contados en la novela nos desvelan mucho de la vida y de la sensibilidad de la autora.

La protagonista de esta novela es una chica -Aloma, de hecho- y el tema es su ingreso en el mundo de los adultos, con toda la desilusión que éste puede provocarle a un ser sensible y soñador.

La autora volvió a escribir esta novela durante su exilio suizo, en los años 60, y la despojó de muchos detalles hasta dejarla lo más impersonal posible. Así desaparecieron descripciones de personajes que ella conoció y con los que se llevó durante su juventud en los años 30. Aún así, en la versión definitiva que hoy se publica, es posible reconocer en *Aloma* la misma Rodoreda, gracias a tópicos que volverán a repetirse a lo largo de toda su obra:

- La ambientación de la historia en el barrio de Barcelona donde ella vivió su infancia y su juventud, el barrio de Sant Gervasi;
- El amor por las flores y el conocimiento que tiene de ellas en todo detalle;
- La relación sentimental con un hombre muy mayor, perteneciente a su familia, y que vuelve de América, con la subsiguiente desilusión que este romance le provoca;
- Una relación conflictiva con la maternidad.

También la elección de escribir en catalán durante los largos años del exilio es una precisa declaración de identidad y de pertenencia al lugar donde le ha tocado nacer: en una entrevista pocos años antes de su muerte afirmó "mi lengua la llevo conmigo ...y en realidad yo soy Cataluña" (Vilaret, 1983) a propósito de su desarraigo debido a la guerra.

Mercè Rodoreda pertenece a una generación marcada por dos guerras: la Guerra Civil, y en seguida la Segunda Guerra Mundial. Tal vez por esta razón escribir era para ella una huida. De hecho en sus raras entrevistas utiliza a menudo el verbo "huir" para definir su carácter. Su estilo de vida siempre fue reservado.

Hija sola de una pareja de la pequeña burguesía, pasó su infancia en una casa con jardín, de su abuelo: anticuario y seguidor de la *Renaixensa*, que había acercado la joven a la lengua y a la cultura catalana. Rodoreda tuvo que dejar muy temprano la escuela, por los problemas económicos a los que tuvo que enfrentarse su familia, pero siempre sufrió de no haber podido estudiar, y siguió cultivándose como autodidacta. Antes

de los veinte años empezó a escribir cuentos que publicó en periódicos y revistas de la época, en el momento de máximo esplendor de la vida política y cultural catalana.

En el mismo entonces, al principio de su carrera como escritora e intelectual, siempre por problemas económicos, tiene que casarse con un hermano de su madre, muy mayor que ella, que acababa de volver de Argentina; de este matrimonio nació un hijo, pero la relación fracasó. Este acontecimiento es otra de las posibles causas de su deseo de huida, para alejarse de una situación familiar difícil. De esta forma la escritura se vuelve la vía de escape de una realidad agobiante. Escribir fue desde entonces sinónimo de huir.

Antes de los veintisiete años, poco antes del golpe de los generales rebeldes, ya había publicado cuatro novelas, además de un sinnúmero de artículos de periódico. Al estallar la Guerra Civil Rodoreda empezó a colaborar con la 'Commissariat de Propaganda Antifeixista', organismo de la *Generalitat* que difundía información acerca de la situación política y cultural de la lucha antifascista.

Con la derrota del Ebro, Rodoreda, como muchos catalanes, huyó a Francia y se refugió en Roissy en Brie, cerca de París. Allí nace su relación con Armand Obiols (alias Joan Prat), a la que los otros exilados se opusieron, por ser una pareja "ilegal", ya que ambos dejaron en España sus respectivas familias. La pareja tiene que volver a mudarse a diferentes ciudades francesas, y en todo este peregrinar "dedicarse a la literatura era un ocupación demasiado frívola, y pensar en escribir le daba náusea" (Rodoreda, 1985), según sus palabras en la carta a una amiga.

Por fin, en 1954, se estableció, siempre con su pareja, en Ginebra donde encontró trabajo para la ONU. Su refugio suizo la ayudó a mantener su idioma intacto y seguir en su huida hacia la liberación, que le permitió volverse en una verdadera escritora. Empieza otra vez a escribir, después de veinte años de silencio, lo hace en catalán, su lengua materna, no obstante, como ella misma declara, "escribir en catalán en el extranjero es como querer que florezcan flores en el Polo norte". (Vilaret, 1983)

En 1958, después de veinte años de silencio, publica *Vint-i-dois contes*, que en seguida gana el premio Víctor Català. En 1962 aparece *La Plaça del Diamant*, su novela más conocida y apreciada por los lectores. De ahí empezó a publicar otras novelas y cuentos, hasta su muerte en 1983.

Si su primera novela *Aloma* representa la pérdida de la infancia y de la adolescencia, *La Plaça del Diamant* equivale a la juventud. En las demás novelas se cumple el arco completo de la existencia, hasta *Mirall trençat* (1974) donde la protagonista, en una estructura narrativa compleja, vive desde la juventud hasta la vejez una meditación acerca de su propia muerte. Con esta novela se cierra un ciclo en el que Rodoreda ha contado la vida entera de una mujer.

Vamos ahora a analizar en detalle los tópicos de su obra.

LA AMBIENTACIÓN

Barcelona vuelve siempre en sus obras, es casi la protagonista junto con los demás personajes; y los lugares de la ciudad que se repiten son los mismos lugares donde la escritora ha pasado su infancia y su juventud, antes del exilio. Aparecen a menudo las calles del barrio de Gràcia y del barrio de San Gervasi; las calles que ella ha recorrido a diario durante más de veinte años, y que de repente han desaparecido de su horizonte. Cuando escribe *La Plaça del Diamant* ya la plaza no es la misma de la que ella ha conocido, y sigue existiendo solo en su memoria. Sin embargo su memoria es tan tenaz que consigue que sus recuerdos se vuelvan inmortales. También *El Carrer de las Camèlies* ya no es la misma calle. Nadie se acordaría de estos lugares si no fuera por dos de los títulos más exitosos de Rodoreda. Y estas calles, estos lugares son los mismos donde vive Aloma, donde han crecido Eugeni y Rosamaria: los protagonistas de *Jardí vora el mar*.

Pero Barcelona aparece en todo su esplendor, desde el recuerdo de una época en la que Barcelona era el centro cultural de España, la ciudad donde primero han llegado las vanguardias, donde se sentía ganas de progreso y de libertad: la Barcelona de la República, con sus lugares más característicos: el *Liceu*, teatro de ópera, uno de los lugares más a la moda de la época, un sueño casi inalcanzable para las chicas pobres que animan las novelas de Rodoreda, como Cecilia Ce; o el Parc Güell, que le gusta tanto a Colometa-Nàtalia, protagonista de *La plaça del Diamant*.

También desde la lejanía, en el espacio y en el tiempo, de su exilio al extranjero, en otra ciudad y en otra lengua, Barcelona sigue viva y esplendorosa en medio de sus descripciones.

LOS JARDINES Y LAS FLORES

Mercè Rodoreda utilizó las flores como símbolo a lo largo de toda su obra: las *roses de color carn* de *Mirall Trençat*, las guirnaldas de flores del *envelat* de *La plaça del diamant* o el cambiante jardín de *Jardí vora el mar*, son buen ejemplo de ello.

La infancia de Rodoreda transcurre en el jardín de su abuelo: un jardín de vegetación exuberante donde crecían árboles, arbustos y, sobre todo, flores de especies distintas y extrañas que su abuelo cuidaba y ella observaba con atención admirada. De ahí su pasión por las flores, cuya naturaleza asocia a la de la mujer, Por esta razón las flores y en general los jardines aparecen en cada novela: sus obras están llenas de descripciones minuciosas de flores y plantas, asociadas a los estados de ánimo de los protagonistas. Las flores viven al lado de las personas y, en la producción tardía de Rodoreda toman

el lugar de los protagonistas: en *Jardí vora el mar* el mismo título subraya la centralidad del jardín, cuyo alrededor viven y se mueven, las personas como simples comparsas. Y los cuentos de *Viatges y flors*, que otra vez tiene las flores en el título, para enfatizar su importancia.

RELACIONES SENTIMENTALES DESIGUALES

Como en su vida real Rodoreda a los veinte años se casó con un hermano de su madre recién llegado de Buenos Aires, 14 años mayor que ella, para ayudar la economía de la familia, así en varias de sus novelas se repite una relación entre una mujer joven y humilde y un hombre maduro y rico, donde la mujer es víctima pasiva y las relaciones son insatisfactorias entre ambos.

En *Aloma* la relación es entre la chica, joven y sin experiencia de la vida, y el hermano de su cuñada: mayor que ella, recién llegado de Argentina, que la seduce, se aprovecha de su inocencia e inexperiencia y la abandona después, dejándole un hijo y una amarga resignación.

Cecilia Ce, en *El Carrer de las Camèlies*, pasa su vida de una relación a otra, abusada por sus amantes, hasta que llega a lo más hondo de la miseria, donde por fin la encuentra y la salva un hombre mayor y muy rico que le permite volver a subir de nivel social.

Teresa Goday, de *Mirall Trençat*, comienza su vida adulta y el cuento de su historia al casarse con un hombre anciano y muy rico que literalmente la compra; al poco tiempo él muere y la deja libre de vivir su vida.

Cuando la diferencia no es de edad, es una diferencia en la escala social y económica la que está a la base de los matrimonios o de las relaciones: en *El jardí vora el mar* la pareja de protagonistas está formada por una chica de origen humilde y un hombre joven, muy rico, que se enamora de ella y la desarraiga de su mundo y de sus sueños de infancia, cambiándoselos por un sueño de riqueza y de diversión.

Todas estas relaciones fracasan: Roberto abandona Aloma. Cecilia Ce abandona a su rico salvador para volver al Carrer de las Camèlies donde había transcurrido su infancia; la relación entre Francesc y Rosamaría se deteriora cuando vuelve a aparecer el primer novio de ella que, rechazado por segunda vez, se suicida.

También *la Plaça del Diamant* es la historia de una relación insatisfactoria entre hombre y mujer, pero tal vez en esta novela los equilibrios son un poco distintos: Natàlia-Colometa al principio es víctima de su novio-marido, que realmente la trata como un objeto sin que ella consiga rebelarse o hacer sentir su voz. Pero al final, cuando ya Natàlia piensa en el homicidio-suicidio como única solución a sus problemas, aparece la figura de un hombre que la salva de su destino.

Estrictamente relacionado con el tema de las relaciones sentimentales está siempre presente también el tema de la maternidad y de las relaciones padres-hijos.

Las protagonistas de sus novelas son casi todas huérfanas, por lo menos de uno de los padres.

Aloma ha perdido a ambos y le toca vivir con su hermano y la esposa de éste; Natàlia ha perdido a su madre, su padre se ha vuelto a casar con otra mujer y ella se siente abandonada; Cecilia Ce ha sido abandonada recién nacida y pasará toda su vida buscando sus raíces; Teresa Goday se queda huérfana muy temprano y la única familia que tiene es una tía; Rosamaría vive con unos tíos antes de casarse. Quizás este desarraigo refleja el sentimiento que tuvo que experimentar la autora misma al pasar su infancia en la casa de su abuelo.

Estas mismas mujeres también demuestran una actitud ambigua hacia la maternidad: no quieren, no pueden, no saben... Son las mismas vivencias de Rodoreda, que tuvo un solo hijo, recién casada, y que terminó por abandonarlo después del fracaso de su matrimonio y de los trágicos acontecimientos que siguieron la guerra civil.

Así Aloma, por su inexperiencia, se queda embarazada y decide huir con su bebé; Cecilia Ce tiene que abortar en más de una ocasión; Natàlia llega hasta el punto de querer matar a sus propios hijos; Teresa Godoy abandona a su primer hijo para poderse casar con su Pigmalión; Rosamaría no puede llevar a cabo el embarazo, y la frustración de la maternidad compromete también su relación con el marido.

En relación con este tema hay también que citar *La mort i la primavera*: última de sus novelas, inacabada, sin duda la más onírica y visionaria, donde el tema padres-hijos aparece en todos sus matices: el protagonista, huérfano, vive *more uxorio* con su madrastra que todavía es una niña; de la relación entre los dos nace una hija que la madre no quiere y no consigue amar. Así aparece la relación entre hombre mayor y mujer joven (el padre con la segunda esposa), la ausencia de los padres (el protagonista se queda huérfano), el incesto y el rechazo de la maternidad.

En último hay que mencionar la guerra. Éste también es un tema muy presente en su obra de la época del exilio. Parece como si el silencio de veinte años le sirviera a Rodoreda para asumir sus vivencias: las dos guerras, la huida, el destierro, la pobreza, el hambre, el cansancio de sobrevivir. Cuando por fin vuelve a publicar, todos estos acontecimientos han entrado a formar parte de su ser. Y su experiencia de vida aparece a través de sus palabras, se percibe detrás de sus páginas.

Así la guerra aparece como telón de fondo en *La Plaça del Diamant*. Natàlia vive esta época tan desgarradora sin casi entender, sufriendo por la pérdida de sus seres queridos y por las precarias condiciones de vida. *La Plaça* es la novela sobre la guerra, donde la autora nos cuenta la guerra en toda su dramaticidad sin añadir juicios.

Otra novela acerca de la guerra, como ya declara el título, es *Quanta, Quanta guerra...* Publicada en 1980. Aquí la guerra, sujeto y protagonista del relato, nunca aparece en su violencia: no hay batallas o trincheras, y sin embargo está presente en cada página, en cada imagen. También en el final de *Mirall trencat* se asoma la guerra: marca el epílogo de la historia, después de la muerte de Teresa. Aquí tampoco hay batallas pero sí milicianos y confiscas de bienes. La guerra siempre vista del lado de “los rojos”: los personajes que van a la guerra están siempre del bando de la república, del bando de Rodoreda.

Me atrevería aquí a añadir que en toda la obra de Rodoreda se puede leer una metáfora de la guerra y del exilio: si es cierto que todos sus personajes tienen que enfrentarse con un ‘descenso al infierno’, como Dante lo hizo acompañado por Virgilio, como lo hizo Ulises, bueno, en el siglo XX este descenso al infierno es la guerra, que Rodoreda experimentó en su juventud y que la marcó tanto que justamente vuelve a aparecer en cada historia que inventa, bajo la metáfora del viaje al infierno.

Para Natàlia el descenso al infierno es la posguerra, hasta peor que la guerra misma para la viuda de un rojo que decide quedarse; para Cecilia Ce el infierno son los abusos por parte de un amante psicópata; el protagonista de *La mort i la primavera* hace su personal viaje al infierno cuando tiene que superar la prueba del río subterráneo.

Todos estos personajes ven de cerca a la muerte, y sin embargo sobreviven: regresan del viaje al infierno, vuelven al mundo de los vivos, más fuertes, tal vez desilusionados, a veces marcados en sus propios cuerpos además que en las almas, pero sobreviven. Como sobrevivió Rodoreda.

CONCLUSIONES

Gabriel García Márquez en mayo de 1983 escribe que “la vida privada de Rodoreda es uno de los misterios mejor guardados de la muy misteriosa Barcelona” (García Márquez, 1983). Rodoreda nunca escribió notas o textos autobiográficos, se concedió muy poco a los periodistas y a la televisión, transcurrió su vida aislada, escondida en su mundo. Y sin embargo nos ha dejado una visible producción literaria en la que afloran huellas de autobiografía.

Como Flaubert, cuando afirma “Mme Bovary c’est moi”, Rodoreda es Aloma, Natàlia, Cecilia Ce, Elady Farriols y muchos otros. En cada una de sus historias, en cada uno de sus personajes nos ha dejado algo suyo: una anécdota, un detalle, un objeto, para que pudiéramos, después de tantos años, conocerla y reconocerla. Aún sin hablar de sí misma o de sus vivencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- García Márquez, G., *¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?*, en El País, del 18 mayo 1983.
- Rodoreda, M., *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor, 1962.
- , *El Carrer de les Camèlies*. Premi Sant Jordi 1966. Barcelona: Club Editor, 1966.
- , *Cartes a l’Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, La Sal, Edicions de les Dones, 1985.
- , *Mirall Trencat*. Barcelona, GE, 1994.
- , *Aloma*. Barcelona, Edicions 62, 1996.
- , *La mort i la primavera*, Barcelona, Ed. Carme Arnau, Fundació Mercè Rodoreda, Institut d’Estudis Catalans, 1997.
- , *Quanta, quanta guerra*, Barcelona, Club Editor, 2000.
- , *Jardí vora el mar*, Barcelona, Club Editor, 2000a.
- Vilaret, M., *Ésta es mi tierra* [grabación en vídeo para TVE], 1983.

CUENTOS CITRICOS: DOMESTICITY AND VIOLENCE IN THE SHORT STORIES OF CARE SANTOS

Parissa Tadrissi
Sonoma State University

ABSTRACT:

This article assesses the representation of femicide and gender violence in a series of short stories by Care Santos taking into consideration the changing political and social climate of Spain during the 1990s. This analysis reveals that violent domestic relationships in Spain are an important site for the examination of power effects, both socially and artistically, as they highlight the internal contradictions of normative operations of power and the mechanisms that sustain them.

KEY WORD:

femicide, domestic violence, short stories, Care Santos.

The cultural renaissance that took place in Spain following the political transition from dictatorship to democracy manifested itself in a variety of forms. In the 1990s diversity continued to burgeon as a result of the *movida* in the 80s. In many ways, Spain approached cultural and economic development with increased speed and fashioned its way into an era of globalization. People of diverse interests, backgrounds and sexualities sought new opportunities and relationships which highlighted the countries newfound flexibility in the post-dictatorship. Women in particular acquired the ability to participate in social and economic life in ways never before accepted. As Spaniards continued to shed their socially constructed, francoist modus, a new interest emerged regarding identity issues marked by gender, class and ethnicity. At the same time, mass media technologies multiplied and the commodification of cultural production reached new heights. Many scholars have noted that 1992 was a paradigmatic year in Spain's recent history as it marked the country's official transformation into a fast paced, postmodern society. The Olympic Games were held in Barcelona, the country celebrated renewed ties with Latin America for the Quincentennial of Columbus's voyage to the Americas, Sevilla hosted the World Fair and Madrid was designated as the "European City of Culture." These events produced high-profile media coverage and introduced Spain as a cosmopolitan democracy, no longer in political transition.

This context of rapid cultural change, and the complex social consequences these changes had for women, provides a rich space for literary and cultural analysis. In particular, the broad social retraction or backlash to this fast-paced progress that occurred in Spain is critical to understanding the time period and the literature produced therein. Care Santos's short stories interact in a unique way within this evolving cultural framework as they depict both the advances and the recoil—the progress and retrogress of the time period. It is this interaction with cultural norms and the prefiguring of social movements surrounding domesticity and violence that is at the crux of Care Santos' *Cuentos cítricos* (1995).¹

An analysis of these short stories offers a better understanding of home life for women in Spain and a wide spread social ill—domestic violence. Santos succeeds at creating characters that represent both the typical abuser and what we might consider the unusual suspect. Her stories document a problem that would take years to find legal and cultural support in Spain. This is in part due to negligence by part of the Spanish State and the overarching mechanisms of continued patriarchy. Through a reading that sheds light on the obscurity of power relations, the notion of femicide and the myths surrounding domestic violence, we are able to better understand the cultural milieu of gender relations in 1990s Spain, how gender and culture can change

¹ Author (b.1970) of over fifty works, Santos began her career as a journalist for the El Mundo newspaper. Most of her literary works include an important social component—presenting issues surrounding women, youth and minorities in contemporary Spain.

simultaneously but at different rates, and more universally how gender, society and culture interact while maintaining independence.

In order to do so, it is important to take into account the political landscape of the early 1990s when Spain, both at the national level and within the parameters of the European Union was reforming laws and becoming committed to social equality. In 1992 the Convention on the Elimination of All forms of Discrimination Against Women of the European Union made a recommendation to recognize gender violence as a fundamental violation of human rights and requested governments to implement preventative and educational policies on the roles and unequal treatment of women. In addition, associations of Spanish women had been calling for a comprehensive law against gender violence beginning in 1993.²

Three years later, in 1995, Spain concentrated on securing equality in the workplace by participating in the European Union's "Cuarto programa para la igualdad de oportunidades (1996 – 2000)." This plan sought to foster more female participation in the job market and workplace as well as to contribute to economic and social life. The following year, in 1996, the Spanish Socialist "reforma de la ley orgánica del régimen electoral" (18 September 1996) proposed an equal participation of men and women in the Spanish government. This equality appeared to have been achieved, in terms of political power, in 2004 and in the government led by Prime Minister José Luís Rodríguez Zapatero who appointed a woman Deputy Prime Minister, María Teresa Fernández de la Vega,³ the most prominent of the eight female cabinet members. For the first time in Spain's history, eight of the sixteen cabinet members were women.

It is apparent that in the 1990s gender and power issues in Spain took center stage, but despite women's more vocal and active participation in social and political spheres, a widespread social acceptance of these advances was lacking. According to the *Comisión de derechos humanos*, in 1995 over 16,000 domestic violence complaints were filed by women and 85 women killed on the same basis. Hence, while women became culturally relevant during this decade, a counterattack occurred against this forward movement. The Instituto de la mujer, the Minister of Culture (Carmen Alborch) and a number of contemporary women authors since then have documented this backlash.⁴

2 A number of campaigns were carried out until 1998 when the Socialist Party invited women's associations to prepare the first drafted law against gender violence, filed at Parliament by the Socialist Parliamentary group in 2001. A vote was taken to accept the proposal, but was ultimately rejected due to the votes of the ruling Popular Party. See the "Act on Integrated Protection" on <http://www.redfeminista.org/nueva/uploads/THE-ACT-ON-INTEGRATED-PROTECTION.pdf>

3 Former President José María Aznar also appointed three women to his cabinet; Esperanza Aguirre Gil de Biedma as Minister of Education, Culture and Sports, Margarita Mariscal de Gante Mirón as Minister of Justice and Isabel Tocino Biscarolasaga as Minister of the Environment.

4 See for example works by Dulce Chacón *Algún amor que no me mate* (1996), Lucía Etxebarria *La Eva futura/La letra futura* (2000), Anglea Vallvey *No lo llames amor* (2003) and others including various articles by Rosa Montero for her weekly column in *El País*. For statistics: <http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/>

Care Santos, as a journalist and a successful author, is one of the few who draws attention to domestic violence in the 1990s, a topic largely overlooked by Spanish writers in general. Three short stories in particular tackle the issues of sexual and domestic violence in Spain: "De la distancia y el tiempo," "Debería darte vergüenza" and "La muerte invita." In "De la distancia y el tiempo," Santos portrays femicide—a woman being killed by their male partner. Femicide was first discussed internationally in the mid 1980s at the "Regional Seminar on Femicide in the Pacific Asian Countries" and later fully theorized by Jill Radford and Diana Russell beginning in 1990. Santos' keen literary eye addresses, in as early as 1995, a social problem that would not be legally and politically adopted in Spain until almost a decade later. The "Ley Integral Contra la Violencia de Género"⁵ went into effect in 2005, exactly ten years after Santos first writes about the topic in *Cuentos cítricos*. According to Montserrat Comas d'Argemir Cendra, spokesperson for the Consejo General del Poder Judicial:

Esta es una ley necesaria porque pretende alcanzar la igualdad real entre hombres y mujeres y reducir las insoportables cifras de violencia contra éstas: cuarenta y una mujeres asesinadas en los primeros siete meses de este año (2004) a manos de sus parejas o ex parejas; ochenta y una el año pasado. En mi opinión el problema es tan grave y las soluciones tan complejas que las nuevas formas de solución que se proponen merecen el máximo consenso social y político. Es un esfuerzo que nos corresponde hacer a todos. El Parlamento tiene la última palabra. (2004: 43)

It is surprising then, considering the sheer magnitude of the problem that so few writers have chosen to approach the subject matter. As Pilar Rahola observes: "El famoso 'la maté porque era mía' ha impregnado durante siglos toda nuestra mítica literaria, musical, teatral, poética...Nunca el arte ha puesto en evidencia que lo que conducía a la muerte de una amante no era la pasión, sino la dominación" (2000: 117). In this sense, Santos' depiction of violence against women in *Cuentos cítricos* is particularly unique because it is a pioneer in representing how gendered socialization and gendered practices of domination of women in Spain are at the root of the violence against them.

Although intimate partner abuse had been the object of public policy initiatives in Spain since the mid-1980s, it was only after the shocking death of Ana Orantes in 1997, at the hands of her husband, that Spanish society at large was moved to consider the situation of battered women. On December 18, 1997 the headline in *El Mundo* reads: "Mata a su ex esposa prendiéndole fuego por denunciar malos tratos." The article describes how Ana Orantes Ruiz, age 60, died calcinated:

[gob.es/estadisticas/](http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/)

5 Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-21760>

Su ex marido, José P. A., la prendió fuego después de rociarla con gasolina en el chalet que compartían, la mujer arriba y el marido abajo, desde la separación. El hombre se entregó a la Guardia Civil después de perpetrar su venganza por las declaraciones de la víctima a un popular programa de la televisión regional. Allí narró los malos tratos a los que estuvo sometida por el agresor durante los largos años que duró el matrimonio.

In 2003 we find similarly disturbing echos of Orantes's case in Barcelona. Ana María Fabregas filed eleven complaints of domestic abuse before she was hammered to death by her husband. Only after her death was the judge in her case investigated for neglect. Santos's story "De la distancia y el tiempo" foreshadows what in 2003 was still a brutal reality—the similarities between story and history are undeniable, as we will see below. Despite the laws and national plan that were in place, women still lacked the appropriate protection of the government.

"De la distancia y el tiempo" narrates the ruthless murder of a woman by her husband. Santos dedicates this story: "A Don Joaquín Ortiz, que me dio lecciones de Derecho Administrativo y de Literatura" (49). Before becoming a reputable author Santos earned a law degree and her formal education has highly influenced her work—this first story condemns the inadequacies of men in power, the lack of proper law enforcement and the political and legal negligence of women in 1990s Spain. "De la distancia" reflects this lack of protection in the main character's repeated claims to the police: "mi marido me amenaza de muerte a diario y vengo a solicitar que me protejan" (57), but she is ignored by authorities. As exemplified by Ana María Fábregas' case described previously, Santos pinpoints a gross disregard for this blatant social problem. The protagonist's last words ring in the ear of the judge that turned her away: "el día que venga a levantar mi cadáver se arrepentirá de cuanto me ha dicho, pero no se preocupe que no le voy a hacer perder más tiempo" (57). The judge himself admits his negligence: "Muchos años después, Don Felipe pensaría de vez en cuando en aquellas palabras que, cuando fueron pronunciadas desde la semioscuridad de la enorme sala de primera instancia, le produjeron un vago escalofrío" (58). The title of the story points to his "distance" in the matter since "De la distancia" refers both to the figurative and physical distance that the narrator, the judge, must travel to realize that he has made a mistake in dismissing this woman. "El tiempo" refers to the fact that time is running out, that this woman is going to be killed by her husband, and that the numerous visits she has made to the police are futile.

Circularity is crucial here, both as a broad metaphor and as a concrete symbol. The circular structure of the story is underpinned by the unbreakable cycle of violence and by the image of a wedding ring—described at the very beginning and end of the story:

Un anillo de boda sobre la barra de un bar de carretera." The judge finds the inscribed wedding ring of "Olga y Rafael" at a road-side café as he is making his way to a town where he will be the new judge. The broken marriage is foreshadowed immediately: "Qué curioso, que alguien se deje olvidada en un antro semejante su alianza matrimonial (49).

The judge pieces together the puzzle months later, after coming to know "El chivo" the butcher, and hearing his complaints about a wife who does not love him enough. "El chivo" and his wife come from a small town in the province of Cáceres. They left their hometown, according to the husband, because "en el pueblo tenía demasios gachós locos por ella y por verme muerto a mí" (56). "El chivo" is in fact Rafael, and he regularly frequents this same roadside café where he leaves his ring on the bar while he sleeps with a prostitute. He justifies his behavior by arguing that his wife is a "provocadora." It is already too late when the judge realizes that this butcher, Rafael "El chivo", has killed his wife Olga, the very same woman who repeatedly claimed that her husband was threatening her. The story comes full-circle, closing with the memory of the Judge seeing the ring at the bar, suggesting the perpetual nature of domestic violence.

In this story the government and police, represented by men, disregard the wife's grievances. Just days after her last visit to the local judge she is found slain: "Tanta sangre había por el suelo que resultaba difícil mantener el equilibrio. Sobre las baldosas, desnuda y espléndida, la rubia platino, degollada" (68). Santos does not mince words when describing the sadistic killing of this woman. Even after being slaughtered her beauty is still apparent and the author suggests that her looks provoked condescension from the police officers: "Vuelva a casa que ya verá como no sucede nada. El agente le acompañará y tranquilícese, por favor" (57). This simple but fatal dismissal represents the lack of government involvement in the mistreatment, violation and murder of women in Spain.

Santos' also aligns the abuse of power by representing how Rafael equates his wife to an animal. Her death is paralleled to that of the animals in his "carnicería." Santos highlights the idea that for this man, his wife was nothing more than another piece of meat and that the art of killing her is comparable to the art of his profession. He kills her as he would a cow or a bull:

Aquí todavía lo hacemos nosotros, artesanía pura, oiga. Todos esos sistemas nuevos son una mierda. Meten a la vaca por una cinta de esas eléctricas y la sacan cuarteá, sin su cuero sin nada...Hay que saber matá señor jué. Acabaremos todos mirando cómo lo hacen las máquinas, van a destrozá el oficio.... Hacen falta huevos para matar a un toro de quinientos kilos, señor jué. Muchos huevos, y no todo el mundo tié los que debería. (59)

This passage, when compared to the description of the wife's death by a "cuchillo de carnicero de más de sesenta centímetros de longitud," exemplifies the savage and grotesque nature of her murder. In this description, Santos also indicates that the wife was only a possession, easily disposable, like the remains of an animal from the "matadero." Her good looks challenge her husband's manhood and he imposes his power by having the "huevos" necessary to kill her. Since she undermines his power and authority by being a "provocadora" she would have to be killed. "El asesino había rebanado el gaznate a su mujer. La víctima tenía una soga al cuello. En la cocina, dos cubos de color azul llenos de sangre. Nadie lo entendía, pero el juez sí" (60).

In representing this woman's sheer reduction to animalization, the wife in this story is never addressed by her name and the only reference to her as person with supposed rights is the inscription of her name Olga on the wedding band that her husband leaves on the bar. The action of the story begins and ends with this gold wedding band—symbolizing the eternal cycle of violence against women. The government officials in this story represent the static culture that is responsible for the mistreatment of women—a culture that perpetuates the idea that domestic violence is a private affair and that women should stay put, at home, like "los ángeles del hogar."

This disjunction between legal equality and authentic, quotidian rights can be better understood through masculinity theories and theories of power. British pro-feminist and masculinity theorist Jeff Hearn acknowledges that his book, *The Violences of Men*, is framed by an understanding that 'men's violence toward women is clearly a form of exercising power—personal and political. It arises from and is underwritten by men's domination of women as a social group and it persists as a form of power in individual situations. Hearn also points to further factors complicating this equation. For example, women's agency and capacity for resistance and men's responsibility are not accounted for adequately in this theoretical orientation. Hearn calls for a theory of power that adequately and fully deals with the complexity of men's violence toward women, a theory which recognizes the "societal realities of men's structural power over women; the power relations embedded in family ideology and family forms, heterosexuality and marriage; the specification of interpersonal relations; and intrapersonal/intrapsychic relations of those involved" (1998: 214).

It is difficult then, to pinpoint a theory that would fully convey the complexities of domestic power relations. However, Foucault's theories of power provide an architectural framework for understanding aforementioned power relations. Specifically, Foucault states that power acts upon the actions of others, whereas: "a relationship of violence acts upon a body or upon things" (1995: 220). Domination then requires violence, but violence does not necessarily result in domination. He adds that "one should try to locate power at the extreme points of its exercise, where it is always

less legal in character" (1995: 97). For Foucault violence occurs on the social margins, whilst the exercise of power is an everyday occurrence. Violence does not necessarily result in powerfulness, nor is it available only to the powerful. In Foucault's terms this extreme point of the exercise of power is where it is least evident or visible, that is, where it has most successfully hidden its own mechanisms. This would suggest that romantic love, heterosexual interaction and family relationships might be some of the most operative spaces in which to seek the micro-dynamics of power which enable domestic violence. Care Santos' readers would find this to be true in the short stories analyzed here.

For example, in the story "Debería darte vergüenza," Santos portrays the rape of a woman by her long-term partner. Anastasia acts as a dutiful wife, though she is not legally married to her abusive partner. She cooks for him and dotes on his daughters who wickedly remind her that she is not his "official" spouse. "Pero tú no eres la mujer de mi padre" (81) says the eldest. Anastasia's role is that of the trophy partner, the beautiful woman that stands beside the businessman. She is nothing other than an object and this is made clear by her partner Martín when he says: "Tengo mucho interés en quedar bien con este cliente. ¿No lo estropearás, verdad?" (78). Anastasia and Martín appear to be a regular couple, but the first line of Santos' story indicates that Martín's temper controls their lives: "De puro cabreo, se ha ido hoy Martín sin tomarse el café que ella le ha preparado y sin besarla en la frente a modo de despedida, como cada mañana" (77).

One of the merits of this story is Santos' ability to portray Martín as an apparently "normal" but ultimately controlling man. He is aggressive—although only with Anastasia, but "normal" in the sense that he is a good provider for his family, he does not consume drugs or alcohol, nor does he seem to have psychological problems. He is a man of stature and class and Santos depicts a man who on the outside appears to be an ideal partner. Abusers have been characterized as outwardly obsessive, dependent, emotionally isolated and angry, yet many aggressors do not publicly manifest any cruel behavior. Carmen Magallón Portoles calls this "normalidad patológica," and describes it in the following terms. "La norma molde de normalidad se asienta sobre una base patológica...y esta normalidad patológica desemboca a veces en patologías individuales (asesinos, violadores) o institucionales (recurso a la guerra, al terrorismo) agudas" (1998: 103-4). At home, Martín is anything but normal. He does not share a room with Anastasia, and he leaves the dinner table every night "para proceder a la cotidiana higiene de su immaculada dentadura postiza" (78). His temper tantrums cause Anastasia to live in a constant state of fear, making her ashamed of any happiness she feels:

La felicidad se desvaneció como una nube de humo cuando el espejo le devolvió el reflejo de Martín, que la contemplaba desde el umbral de la puerta. Sus ojos se cruzaron a través de la falsa distancia de la superficie cristalina y ella comprendió que aquello era el principio de algo terrible, pero no sabía aún qué (88).

Anastasia lives subordinate to his anger, reproaches and belittlement and while she appears to live the life of a liberated woman she is in fact a slave to the whims of Martín.

At the turn of the twenty-first century, Spanish feminists would have hoped to achieve what critic Bárbara Zecchi calls *la posdomesticidad*. In regards to the contradicting roles of women in 1990s Spain, Zecchi outlines three problems:

A finales del milenio la mujer se encuentra delante de unas aporías que la narrativa contemporánea ilustra emblemáticamente. En primer lugar resulta evidente que la mujer tiene que buscar su propia realización fuera de las paredes del hogar....En segundo lugar, a pesar de tener un trabajo fuera del hogar que la satisfaga, la mujer no consigue alejarse de las ataduras domésticas....En tercer lugar, se ha hecho a la mujer responsable de que la vida doméstica y la familia sufran a causa de su nuevo papel....La aporía de nuestra generación de mujeres *posdomésticas* es, por lo tanto, la de tener todavía que luchar en contra del estigma de la ventanera. (2000: 456)

In “De la distancia y el tiempo” and “Debería darte vergüenza” neither woman works outside of the home. They represent the women that chose not to continue their education, and who were taught to be wives and mothers.

The notion of work has an added twist in “Debería” since before meeting Martín, Anastasia worked as a cabaret dancer. Martín essentially “domesticates” her by making her leave her work and her belongings—forgetting her past life, and molding her to an identity that is more “suitable” to him:

Un día, poco después de cruzar el umbral de la puerta cargada con sus cosas, Martín la tomó de la mano y la acompañó a aquella salita. Buscó el estante de más incómodo acceso, el que quedara más escondido, y lo desnudó de todo contenido. <<Ordena aquí todo aquello que quieras retener, pero no vuelvas a mirarlo nunca más>>, le dijo antes de besarla de aquel modo que nunca conoció antes, con ternura. (82)

As Martín’s partner Anastasia is no longer the wild entertainer. She entertains guests in their home, and knows how to behave as a “proper” and obedient woman. Her day consists of creating new menus for lunch and overseeing the housekeeper, cook, and Martín’s daughters when they visit. Nevertheless, Martín continues to neglect, disrespect and objectify her, as if she were still a lowly cabaret dancer. Anastasia considers herself “saved” by Martín because he took her away from a grueling job and a bitter lifestyle. Her friends envy the fact that she has been “rescued:” “La carcajada histórica de Maritere el día en que ella le anunció que dejaba el escenario por Martín. Qué suerte tienes, hija de puta. Nunca más tendrás que dejarte sobar el culo por el

viejo famélico de la primera fila (91).” Martín masks as Anastasia’s knight in shining armor who liberates her from a loathsome profession entertaining depraved old men.

In a fit of boredom and nostalgia Anastasia decides to try on her old cabaret clothes and pretend for a few moments that she is a dancer again. When Martín encounters her in costume, his only words before he tears her clothes off are “debería darte vergüenza,” as he subsequently rapes her. This small instance of “empowerment” expressed in Anastasia’s breaking the rules and trying on the clothes that allowed her to dance, drives Martín into a rage. For Anastasia, dancing can be equated with agency and power. When she was a dancer she was not physically abused, as she is now. Power, for a dancer, it would seem, is a shifting property, but it would be false to suggest that erotic dancers merely re-inscribe traditional power imbalances. Rather, it would make more sense to assert that dancers, like other workers in general, exhibit a sense of personal agency and power that is at times confounded by structural inequalities.⁶ The concept of “empowerment” which is critical to the argument against domestic violence, is one which seeks to bring the victim an awareness of self as powerful, or at least potentially powerful. Martín destroys any sense of power that Anastasia may have gained by putting on her old cabaret clothes when he rapes her. In representing this type of violence Santos’ story shatters the image of the needy woman being “rescued” by her “prince charming.”

Anastasia shares no meaningful communication or moments of joy with Martín. Her entire sense of self is derived from her functions as “wife” and she defines herself through her husband’s satisfaction and happiness: “Silencio como de páginas en blanco, vacío y aburrido. Ella se había acostumbrado a ellos de tal modo que sabía con qué llenarlos. Y durante los constantes mutismos de él, diseñaba la jornada del día siguiente, o decidía lo que iban a cenar o dónde quería ir de vacaciones” (83).

Her days are spent alone and filled with silence—she lacks any positive interaction with others and receives no affection. The couple’s sexual relationship consists of encounters in which he violates her: “Duró poco. Ella aguardó en silencio, con los ojos cerrados, las manos agarrotadas sobre el suelo, los labios apretados, a que terminara. El llanto a punto de explotar, el dolor de las palabras hirientes clavado en el alma...puta, puta, puta (89).” Martín not only physically violates Anastasia but he also verbally abuses her. His language reinforces his behavior both in private and in public, as he calls her “puta” at home and “estúpida” in front of his client. The flagrant

⁶ We should not forget that strippers and sex workers have argued that they are in control of her bodies and should not be considered mere “sex objects.” Debi Sundahl in “Stripper,” describes her experiences with dancing and sex work as feminist and liberating. She counters the notion that female sex workers perpetuate the sexual oppression of women, stating: “In fact, to any enlightened observer, our very existence provides a distinction and a choice as to when a woman should be treated like a sex object and when she should not be” (Sex Work, 176).

language in this story emphasizes the emotional wounds caused by Martín's insults. Santos also articulates Martín's ominous physical power: "Fue directo al culo, apartó mecánicamente la estrecha franja de tela que se introducía entre nalga y nalga y la penetró con su dedo índice con la fuerza que ni él mismo recordaba haber tenido jamás (88)." The language that she uses is reflective of the raw violence and emotional rage that Martín inflicts on Anastasia.

After Martín reaches a climax Anastasia kisses his forehead and whispers "te quiero" while she cries silently. Her response is indicative of the fact that she does not believe Martín's behavior to be criminal. She, like many women who are in sexually abusive relationships, is unsure about her victimization. Santos invokes the age-old image of the violent man and the subjugated woman— it is Anastasia's willingness to be brutalized and ability to internalize violence that makes her the perfect partner for Martín. According to Medina-Ariza and Barbaret in their article "Intimate Partner Violence in Spain," women who suffer sexual abuse seem less likely to perceive themselves as victims of abuse:

We suspect that this is related to the public construction of this social problem and perhaps to the social construction of the duties of Spanish wives. By not emphasizing sexual abuse as an important dimension of the problem of domestic violence, the government and the media may be helping to keep this dimension hidden in a way that denies women a voice and an opportunity to seek assistance. (2003: 318)

Anastasia represents the numerous and sometimes voiceless women who are abused by their partners in Spain. According to Spain's Ministry of Interior, in 1995 (the year *Cuentos cítricos* was published) there were 16,000 complaints of violence against women. However only 7,600 of those complaints became official charges of sexual assault against women.⁷ Many of these women, like Anastasia, are afraid or unwilling to file official charges against their partner.

A common misconception in society in general is that sexual violation is perpetrated by strangers. In this story, Santos deals precisely with this myth and shows that often times abuse begins at home. The author depicts the brutal treatment of Anastasia by her "family," and the physical, verbal and emotional abuse she endures as she is continuously reminded by her partner and his daughters that she is unworthy. Thus, "Debería darte vergüenza" exemplifies the precarious situation of some women in Spain, who live with legal freedom and protection in the 1990s, but whose surroundings do not render equality or respect for women. Ángela Alemany Rojo, of the Spanish Lawyers Association believes that the persistence of such cases proves that in the 90s (and today) it is imperative to raise awareness, particularly in the legal profession.

⁷ See statistics gathered by the Centro de Reina Sofia para el estudio de la violencia.

Even when courts have the tools against gender violence, they are often used in a minimal fashion or not at all. She notes other recent rulings in which a 13-year-old girl's sexual experience was a mitigating factor in the conviction of the rapist, who was a police officer. Another ruling by the all-male Supreme Court cited drunkenness by a sexual assailant as a reason for leniency. "The judges are a reflection of the society we live in," she said. "And we are still faced with a society that considers this a private problem, and not a crime to be dealt with by society."

In the last story that depicts violence against women, "La muerte invita," death is presented both physically and metaphorically. The young man who narrates the story is a soldier in World War II who rapes a nurse. Here, the sexual perpetrator is in fact a stranger. Unable to assimilate the atrocities of war, the wounded and bedridden soldier physically dominates his young nurse and rapes her while his fellow soldiers cheer him on:

Chilló, La empujé. Las bragas, de algodón y de adolescente. Mi experiencia de hombre a lo largo de los años me ha enseñado que las bragas de mujer están hechas para no resistir los embites de un hombre. En aquella ocasión tampoco resistieron un ligero tirón. Sonrió un sexo con tirabuzones, recreándose en ser descubierto. Los viejos de la sala dejaron un momento de agonizar y se formaron dos grupos: el que babeaba y aplaudía y el que simplemente animaba, eufórico, a grandes gritos. (111)

The rape scene is narrated by the soldier in retrospect and maintains an unremorseful perspective. The nurse's body is a scapegoat for the soldier. He is physically and psychologically hurt and he dumps his misery onto her: "Duro poco, el tiempo de *descargar* dentro de ella tanta mierda (112 emphasis mine)." The soldier repeats "nadie vio lo que yo ví" insinuating that witnessing brutal deaths should be considered a justification for his act of violence. This comment makes it abundantly clear that rape is not about sex, but about power. By insisting that he was "descargando mierda" the narrator exposes how his act was about overpowering and dominating her.

The title "La muerte invita" suggests that death provokes silence and pain, and in turn, the need to perpetuate violence. In raping the nurse the soldier is using sexuality in an attempt to express power and anger: "Era la primera vez que veíamos un hombre muerto y la muerte invita, sobre todo, al silencio. También a la complicidad de deshacerse de ella como de algo tan feo como la vida misma (109)." Santos does not outwardly reprove the act of rape making her description of it secondary in light of the violence of war. While the text does not condemn the rapist outright, the reader intuits that rape victims should be read like war victims. The reader is situated within the mind of the rapist instead of the victim—and his story is essentially about the war, the repercussions of war as we see him perpetuate violence. Nevertheless, the story

describes the brutal nature of the soldier and the pain and suffering he inflicted on the nurse, counteracting any type of mislead sympathy toward the soldier. In portraying a condemnation of rape in "Debería," and the violation of the nurse in "La muerte," it is apparent to readers that the sexual violation of women is a significant topic for Santos. Each of these three stories highlights the fact that violence against women needs to be examined socially, politically and artistically.

Beyond the works mentioned previously, the depiction of femicide and domestic violence has not been prevalent among contemporary Spanish women authors. While many have dodged domestic violence as a literary topic, Santos' sharply drawn stories like "De la distancia y el tiempo," "Debería darte vergüenza," and "La muerte invita" challenge the belief that domestic violence is a problem of class, color or culture, which confines it and promises immunity to those outside of its mysterious boundaries. Santos makes domestic violence visible, depicting the often unspoken abuse of women in contemporary Spain. She focuses on the power mechanisms at work in the normative aspects of domestic and romantic relationships. An analysis of these stories in conjunction with the social and political realities at the time reveals that violent domestic relationships in Spain were and are an important site for the examination of power norms in general. These stories highlight the internal contradictions characteristic of Spain's speedy progress in the 90s and offer an understanding of the standard operations of power and the mechanisms that sustain(ed) them.

BIBLIOGRAPHY

- Almany Rojo, A., "Spain's Domestic Violence Fatalities Rising", October 31, 2003. Internet. <http://www.feminist.com/news/vaw7.html>
- Comas d'Argemir Cendra, M., "La ley integral contra la violencia de género: una ley necesaria", *Revista jurídica de Castilla y León*, 4 (2004), pp. 43-78.
- El Khattat, M., "Un hombre mata a su ex mujer prendiéndole fuego tras atarla", *El Mundo*, 18 de Noviembre, 1997. Internet. <http://www.elmundo.es/elmundo/1997/diciembre/18/nacional/malostratos.html>
- Foucault, M., *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, Trans. Alan Sheridan, New York, Random House, 1995.
- Hearn, J., *The Violences of Men. How Men Talk About and How Agencies Respond to Men's Violence to Women*, London, Sage, 1998.
- Magallón Portoles, C., "Sostener la vida, producir la muerte: Estereotipos de género y violencia." En *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*. Ed. Vicenç Fisas, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 93-116.

Medina-Ariza, J. and Rosemary B., "Intimate Partner Violence in Spain", *Violence Against Women*, 9.3 (2003), pp. 302-22.

Rahola, P., *Mujer liberada, hombre cabreado*, Barcelona, Planeta, 2000.

Santos, C., *Cuentos cítricos*, Madrid, Libertarias, 1995.

Zecchi Monleón, B., "Domesticidad, feminismo doméstico y ¿posibles alternativas?" En *Autoras y protagonistas*. Eds. Pérez Cantó, Pilar and Elena Postigo Castellanos, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2000, pp. 440-61.

“LE DIFETTOSE”: COME NASCE UN CLASSICO

“LE DIFETTOSE”: HOW A CLASSIC WAS BORN

Luca De Feo
Universidad de Trento

RIASSUNTO:

Una professoressa vuole restare incinta senza successo. Infine si rende conto che è possibile anche avere figli ideali. Il romanzo è sviluppato partendo da innumerabili differenze culturali. Il lettore può interpretarla da molte prospettive giungendo a chiedersi: “Le difettose” è un classico? Forse dovremmo cambiare la definizione.

PAROLE CHIAVE:

egemonia culturale, maternità, classici.

ABSTRACT:

A teacher tries to get pregnant, without success. Finally, she will realize that is possible to have ideal kids. The novel has many cultural references. The reader can approach it following many perspectives. Therefore, is *Le difettose* a classical? Maybe it's time to change the definition.

KEY WORD:

cultural hegemony, classics, maternity.

Nelle sue *Lezioni americane* Calvino elenca le caratteristiche che un libro deve avere per essere annoverato tra i classici. L'ottavo di tali requisiti è, secondo l'autore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che l'opera “provochi incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso” (Calvino, 1995: 9).

Contribuiremo, con quest'articolo, pertanto, *si parva licet*, ad avvicinare *Le difettose*, di Eleonora Mazzone, al novero dei classici. Perché, a proposito del “pulviscolo”, il libro si presta ad essere letto da varie prospettive. La più immediata è quella legata alla questione della fecondazione artificiale. La normativa in materia in Italia anni fa è stata sottoposta a referendum. Il dibattito sulla libertà di avere dei figli e sul pericolo di derive eugenetiche lasciò i cittadini indifferenti. A recarsi ai seggi furono uno su quattro. Il tema, tuttavia, torna saltuariamente d'attualità: per un monito delle autorità religiose, per qualche riforma di quelle giuridiche.

Ci sarebbe, insomma, spazio commerciale per un pamphlet sull'argomento. *Le difettose*, però, si sottrae a questa riduzione e, salvo qualche sfogo, non polemizza sulle restrizioni vigenti. Resta, però, uno dei pochi, se non l'unico, libro che ne esplora l'indotto. Quel traffico di analisi, test, e cellule praticato dalle cliniche. Ce ne sarebbe abbastanza per una commedia di Dario Fo, alla *Mistero buffo*, tanto il commercio di vite in vitro sfiora il grottesco. La Camilla Cederna di Pinelli, *Una finestra sulla strage*, che squadernò le indagini sulla morte dell'anarchico Pinelli forse avrebbe avuto materiale, partendo da un caso singolo, per raccontare il calvario di un utero da un ambulatorio all'altro.

Proprio all'utero avrebbe fatto riferimento qualche scrittrice femminista. Shulamith Firestone e tante altre, dalle reazioni chimiche interne alla protagonista avrebbero tratto insegnamenti che avrebbero trasceso il caso singolo e denunciato una normativa scritta da uomini. Non che il libro non registri i mutamenti veri o auspicati del corpo, le cure e i rimedi sperimentati, l'estraneità ed il pudore tra l'aspirante puerpera ed il rosario di specialisti a cui via via si affida. Ma, anche a questo riguardo, il libro, per così dire, va oltre. Il Sessantotto è passato da quasi mezzo secolo ed il privato, che all'epoca era anche politico, oggi al massimo finisce su qualche forum, nella rete. È dalla comunità virtuale di donne come lei alla ricerca di un modo per procreare che la protagonista a volte trova consolazione.

Anche qui, però, potrebbe aprirsi il varco per un libro diverso. Un romanzo su come, in fondo, la conoscenza della natura, oggi, scienziati a parte, sia minore di quella che era un paio di secoli fa, di quanto il distacco dal mondo contadino ci ha tolto sicurezza, ora che, il volto illuminato da pixel invece che dalle fiamme di un camino, senza nessuno accanto ad attizzare il fuoco e le nostre certezze, neanche la religione ci conforta. Pasolini, tra i tanti, vi avrebbe probabilmente tratto spunto per un articolo nostalgico del suo Friuli. Fu Pasolini, per inciso, ad associare l'aborto al consumismo.

E in effetti Carla, la protagonista, trova proprio nella saggezza della nonna una delle sue ancore.

Ma neanche attorno a questo punto, o almeno non solo attorno a questo, verte il libro. L'attualità è diversa dall'aria in campagna di una volta e la protagonista è comunque radicata nel suo tempo; quello che non le offre nessuna persona in carne ed ossa con cui parlare del suo desiderio frustrato. Tranne coloro che la ascoltano, ma a pagamento. *Le difettose* sarebbe allora potuto essere un libro sui nostri contatti virtuali, o su quelli superficiali con le persone che sfioriamo ogni giorno. Oppure questo rosario di camici bianche in cui s'imbatta l'aspirante madre avrebbe potuto rappresentare l'archetipo della medicalizzazione di tanti aspetti della nostra vita cui anche Zygmunt Bauman ha accennato. Ma non è neanche questo; o, meglio, ancora una volta, non è solo questo, *Le difettose*.

Come non è solo una storia d'amore. Anche se il marito della protagonista sfiora la perfezione, e forse proprio per questo ne viene tradito. Non è il primo caso di bisogno d'evasione femminile cui dà voce la letteratura ed, anzi, il problema dell'erede che non arriva si presterebbe a delineare la nostra mamma in cerca di prole in una madame Bovary aggiornata. Stavolta tuttavia il tradimento avviene pressoché casualmente e non lascia strascichi. La vita della protagonista poggia su binari in cui la realizzazione non dipende solo dall'affiatamento della coppia. Ma non è un chick lit, *Le difettose*. Carla non ondeggia verso una casa di Manhattan reduce da un giro per boutique. *Sex and the city*, col suo edonismo, è lontano. La scena dell'amplesso, del resto, non gronda passione. Anche a questo riguardo i precedenti letterari abbondano, il sesso raccontato da una donna non è un inedito, da quello trasgressivo alla Simon de Beauvoir a quello ironico alla Erika Jong, ma, ancora una volta, il libro di Mazzoni trascende i modelli. Lo stesso vale per il dialogo con un'opera d'arte, per esempio. Esercizio in cui di recente si cimenta il personaggio principale del romanzo di Matías Néspolo, il Gringo, con *Moby Dick* di Melville sfogliato in mezzo ad una sparatoria, nelle *favelas* argentine. Mazzoni il suo interlocutore lo trova nelle *Lettere* di Seneca, approdando a vedere i discepoli come eredi ideali: "Si scelgono i figli che non vengono, si scelgono le madri che non si hanno" (Mazzoni, 2012; 141).

D'altra parte, Mazzoni pare estranea anche a tante italiane contemporanee. Il suo modo di raccontare la malattia sta a *L'ultima estate* di Cesarina Vighy come un lieto fine alla fine. Non ha la problematicità appartata di Fausta Garavini con le sue *Storie di Donne*, né l'anticonformismo a la page di *Mio marito* di Dacia Maraini. Mazzoni è attrice, ma senza l'istrionico che aveva Franca Rame, il corrosivo di Franca Valeri, il melenso di Margaret Mazzantini. Le donne di Anna Banti lottavano per emanciparsi e raggiungere la realizzazione professionale. *Artemisia* (1953), è una pittrice che rivendica la propria vocazione artistica, più forte della riproduttiva.

Poveri uomini, anche loro: travagliati di arroganza e di autorità, costretti da millenni a comandare e a cogliere funghi velenosi, queste donne che fingono di dormire al loro fianco e stringono fra le ciglie seriche al sommo della guancia vellutata, recriminazioni, voglie nascoste, segreti progetti. (...) "Ma io dipingo" scopre Artemisia, risvegliandosi: ed è salvata (Banti, 1974; 64).

Al personaggio di Mazzoni è invece proprio la maternità, a mancare. Ne soffre con un'ironia mai mordace quanto la campionessa d'incassi Tiziana Litizzetto.

Nel pulviscolo di critiche che secondo Calvino connoterebbero un classico troverebbe posto, allora, anche un saggio sul ruolo dello stoico nella condotta della protagonista, sull'interpretazione che essa ne dà, sui brani che sceglie nei suoi immaginari dialoghi. Ma oltre a Seneca Carla cita anche Orazio e la *Bibbia*, e il discorso, ancora una volta si allarga. Del resto è un'insegnante, erede di una serie che parte dalla maestra dalla penna rossa del *Cuore* di De Amicis. Potrebbe venire in mente la *Lolita* di Nabokov, quando all'uscita di scuola, la professoressa ha un debole per un ragazzo, se, anche a questo riguardo, l'aspetto non fosse che una tessera di un mosaico.

Nel tentativo di collocare l'opera qualcuno forse si avventurerebbe nel affermare che questa madre mancata segue la scia della grande, la dea che l'intero mediterraneo, un tempo, a quanto pare, venerava e di cui, forse, c'è traccia, a rovescio in quella sparuta, che Pasolini pose ai piedi della croce nel suo film *La passione secondo Matteo*, dove per interpretare la madre di Cristo scelse la propria. Il libro d'altra parte, sfiora anche la coazione più o meno subliminale a procreare. Dal *Secondo sesso* in cui Simone de Beauvoir denunciava una definizione dell'essere donna legata alla funzione riproduttiva però sono passati sessantaquattro anni. Nel frattempo il neofemminismo proprio nella maternità ha individuato l'occasione per esaltare una specificità femminile ed Elisabeth Batinder vi ha colto un modo per ricadere nella trappola millenaria della donna ridotta ad un utero. Intanto negli Stati Uniti il tasso di natalità è al minimo storico. In gran Bretagna il numero di quarantenni senza figli nell'ultimo ventennio è raddoppiato.

Le difettose avrebbe potuto insomma somigliare a tanti libri, sposare altrettante cause, e invece non è catalogabile né riducibile a generi o battaglie. Rispondendo, in tal modo, alla definizione di classico che abbiamo riportato in apertura.

A meno che, certo, un classico sia un'altra cosa. Che il termine "incessantemente" presente nella definizione calviniana sia fuori luogo, visto i classici che, col tempo, hanno cessato di esserlo. E che ciò che abbiano in comune *L'Odissea* e *Peppone* e *Don Camillo* sia qualcosa di diverso da un "pulviscolo", di cui parla Calvino. Il fungere, per esempio, da status symbol, l'essere strumento, in altre parole, dell'egemonia culturale di un ceto sociale. Quello, nel caso del libro di Mazzoni, delle donne borghesi, ultraquarantenni, cittadine del centro nord con una professione impiegatizia intellettuale. Il profilo,

secondo gli studi di statistica, del lettore tipico in Italia, oltre che delle madri. Mazzoni ha già preso parte ad un convegno con Luisa Muraro, nota autrice femminista il cui ultimo libro, *Dio è violent*, è stato pubblicato da Nottetempo, casa editrice di proprietà di due donne che di cognome fanno Bompiani ed Einaudi. È grazie a benemenrenze come queste, non certo al "pulviscolo" che *Le difettose* potrebbe presto diventare un classico. Perché è in determinati circoli che si etichettano i classici, e ci vuole davvero un candore alla *Marcovaldo*, per dare dei classici la definizione di Calvino.

INTERVISTA A ELEONORA MAZZONI, AUTRICE DELLE DIFETTOSE

Ha qualche scrittrice/scrittore come modello?

Più che di modello posso parlare di appassionate frequentazioni per alcuni libri e scrittori: *I promessi sposi*, incontrati nell'adolescenza, riletti e amati in ogni stagione della mia vita, la letteratura francese dell'800, con una preferenza per Maupassant, Flaubert e Balzac, Cechov, il teatro anglosassone di metà del 900, Genet, Isherwood.

Ritiene che la scrittura femminile sia diversa da quella degli uomini?

Quando si parla di scrittura femminile sento sempre nel fondo qualcosa di svalutante. Come se fosse troppo lirica, troppo ricca di emozioni e sentimenti, troppo ombelicale. La Duras diceva che la donna ha una tendenza naturale alla conoscenza e all'ascolto di sé e questo porta la sua scrittura a un'autenticità che invece manca agli scrittori, spesso più ideologici e teorici. In realtà a me sembra che i bei romanzi non abbiano sesso.

Nella promozione del suo libro sta usando circoli femministi o comunque di donne?

A parte la presentazione alla Libreria delle Donne di Roma, direi di no.

Raccoglie reazioni diverse dai lettori e dalle lettrici?

Sicuramente ho un numero maggiore di lettrici che di lettori (ma questo pare valga sempre, nel senso che il 75% di chi legge è donna). E le lettrici sono più disposte a raccontare e raccontarsi, i maschi sono più avari di dettagli, più concisi.

L'editing è stato fatto da un uomo o da una donna?

Una donna, Angela Rastelli, molto brava.

Nell'ultimo film di Virzì una coppia tenta e fallisce la fecondazione assistita: secondo lei del tema si parla poco per motivi politici o molto perché riguarda una fetta benestante della popolazione?

Del tema fecondazione secondo me si parla molto ma molto male. In genere giornali e mass-media preferiscono i casi eclatanti (la mamma-nonna, magari famosa, la coppia gay che affitta l'utero). Delle coppie "normali", con lavori "normali", con

storie "normali", non frega niente a nessuno. E sono il 99% di chi si rivolge alla procreazione medicalmente assistita. Nel mio romanzo ho dato voce a questo mondo sommerso e poco conosciuto, disperato, ansioso ma vitale, trasversale culturalmente e socialmente (solo pochi fanno parte della fetta benestante della popolazione), che a causa del desiderio "fuori misura" di un figlio sono disposti a sacrifici (economici e psicologici) impensabili. Con il rischio di perdersi. Ho voluto raccontare come un desiderio (qualsiasi, non solo quello di maternità) si possa trasformare piano piano, senza che neppure ce ne accorgiamo, in ossessione. In Italia ancora oggi la cultura religiosa imperante ci spinge a vedere la natura come una realtà buona e da assecondare, l'artificio e la scienza come "cattive" e pericolose. Ho voluto sfatare queste categorie.

Nella scrittura le è stata utile la sua esperienza di attrice? Immagina una riduzione cinematografica o teatrale del testo?

Credo che per scrivere mi siano serviti, più che la laurea in Lettere, gli incontri con i miei maestri di recitazione. Mi hanno insegnato l'ascolto, la capacità di mettermi in contatto con la mia parte creativa, la costruzione dei personaggi, il ritmo del racconto. E soprattutto a dare vita alle parole. Del romanzo sono stati opzionati i diritti cinematografici e nella prossima stagione verrà rappresentato in teatro (io parteciperò alla sceneggiatura e alla drammaturgia, ho deciso che non reciterò).

Ha altri libri in cantiere? Cosa cambierebbe delle "difettose"?

Sto scrivendo il secondo romanzo. Pur essendo una storia totalmente diversa rispetto "*Le difettose*", ci trovo la stessa urgenza e la stessa eccitazione quando mi metto al computer. A teatro e al cinema ho la tendenza a lavorare fino all'ultimo, a migliorare, cambiare finché si può, anche solo con piccoli particolari, che però mi sembra possano arricchire il personaggio o la scena. Così ho cercato di fare nel mio primo romanzo. Una volta uscito, però, non ci ho più voluto pensare. L'ho partorito, me ne sono staccata, non è più in mio potere.

Immagina che le donne possano avere un'altra funzione a parte quella di essere madri (anche solo "pedagogiche", come le professoresse)?

Non parlerei di funzione. Le donne possono essere molto altro, non sono solo madri. O meglio, possono essere madri in tanti modi, non solo facendo figli. Anna Maria Ortese diceva che "creare è una forma di maternità". Tante mie scrittrici del cuore (dalla Dickynson alla Morante, dalla Cristina Campo a Simone Weil e a Flannery O' Connor) non hanno partorito figli ma progetti, pensieri, libri.

REFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. *La Bibbia*, Milano, Ed. Paoline, 1991.
Banti, A., *Artemisia*, Milano, Mondadori, 1974.

- Bauman, Z., *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Calvino, I., *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1963.
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 1988.
- Candace B., *Sex and the city*, Milano, Mondadori, 2001.
- Cederna, C., *Pinelli, una finestra sulla strage*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- De Amicis, E., *Cuore*, Milano, Mondadori, 2010.
- De Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Fo, D., *Il mistero buffo*, Torino, Einaudi, 2005.
- Firestone, S., *La dialettica dei sessi*, Rimini, Guaraldi, 1976
- Flaubert, G., *Madame Bovary*, Milano, Mondadori, 1997.
- Garavini F., *Storie di donne*, Milano, Bompiani, 2012.
- Maraini D., *Mio Marito*, Milano, Bompiani, 1968.
- Melville H., *Moby Dick*, Milano, Mondadori, 1995.
- Milani L., *L'obbedienza non è più una virtù*, Milano, Chiarelettere, 2012.
- Nabokov V., *Lolita*, Milano, Mondadori, 2007.
- Nespolo M., *Sette modi di ammazzare un gatto*, Roma, Socrates, 2012.
- Orazio Q.F., *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 2007.
- Jong E., *Paura di volare*, Milano, Bompiani, 2000.
- Rame, F., *Una vita all'improvvisa*, Milano, Guanda, 2007.
- Sciascia L., *La scomparsa di Majorana*, Milano, Adelphi, 1997.
- Seneca L.A., *Lettere a Lucilio*, Milano, Garzanti, 2008.
- Vighy C., *L'ultima estate*, Roma, Fazi, 2009.

ATTUALITÀ FEMMINILE PREVISTA IN NOSTRA DEA, DI MASSIMO BONTEMPELLI

FEMALE NEWS FORESEEN IN NOSTRA DEA, BY MASSIMO BONTEMPELLI

Loreta de Stasio
Università del País Vasco

RIASSUNTO:

Nell'articolo si considera come il ritratto della donna manichino di *Nostra Dea*, l'opera teatrale più nota di Massimo Bontempelli, sia precursore del modo di rappresentare la figura femminile negli attuali mezzi di comunicazione di massa: e, in particolare nello spettacolo televisivo, nei video-clip e nella pubblicità. In *Nostra Dea* l'identità della protagonista è determinata dall'apparenza e dalla funzione del costume o dell'abbigliamento che indossa. Poiché ogni volta che cambia abito, Dea cambia personalità, il protagonista maschile, Vulcano, rimane spiazzato e confuso. L'opera qui viene esaminata come allegoria tragicomica della figura maschile e del suo impegno camuffato di controllo-dominio femminile — che si perpetra fino ai giorni nostri —, nonostante l'apparente apertura femminista del suo autore.

PAROLE CHIAVE:

Donna-manichino, donna-oggetto, donna-spettacolo, donna-crisi, retorica della virilità.

ABSTRACT:

The article considers how the portrait of the dummy-women in *Our Goddess* (*Nostra Dea*), the best known Bontempelli's play, is the forerunner of how to represent the female figure in the current means of mass communication: in particular, in the television show, in video clips and advertising. In *Our Goddess* the identity of the protagonist is determined by the appearance and function of the costume or clothing she wears. Because every time she changes dress, Goddess' personality changes too, the male protagonist, Volcano, remains puzzled and confused. The work is examined here as a tragicomic allegory of the male figure and his disguised commitment to control-domain the woman — a commitment perpetrated up to our times — despite the apparent feminist aperture of the author Bontempelli.

KEYWORDS:

Dummy-woman, woman as an object, woman as a show, woman-crisis, rhetoric of manhood.

1. ASSENZA / DISSOLUZIONE DELLA SOGGETTIVITÀ FEMMINILE (E UMANA)

Le opere teatrali più famose di Bontempelli — come *Guardia alla luna* (1920), *Minnie la candida* (1927) e il melodramma di cui ci occuperemo in questo studio, *Nostra Dea* (1925) —, per non parlare della sua produzione narrativa, sono costruite sulla figura femminile, di cui rappresentano la fragilità, l'inconsistenza, il vuoto, la frivolezza, per indurre alla riflessione sulla crescente crisi che si produceva nell'assetto dei valori umani durante i primi decenni del XX secolo.

In teatro, la pratica di usare la donna come protagonista era già frequente nel secolo precedente; tuttavia, nel nuovo secolo la donna diventa il centro, piuttosto che l'origine, di un problema, e si trasforma in uno spettacolo da mostrare, un costruito visivo, un essere che è solo superficie. Come materializzazione del modernismo *Nostra Dea* esteriorizza e porta il concetto alle estreme conseguenze, ponendo al centro dell'attenzione la questione estetica.

Ma per quanto possa sembrare sciocco il dubbio, viene naturale chiedersi perché il teatro di quegli anni gira sempre intorno alla donna come essere che incarna valori negativi o non positivi. Nel caso di Bontempelli, nonostante buona parte della critica abbia risolto in modo semplicistico l'interpretazione di lettura delle opere teatrali di un autore così brillante, avanguardista e provocatore — in termini anche ambigui, attribuendola ora all'adesione ideologica del futurismo marinettiano che sosteneva il fascismo, ora alla sua inclinazione verso una forma di surrealismo ironico —, la questione della discriminazione di genere rimane aperta.¹

Una questione aperta a maggior ragione nel caso di Bontempelli che viene considerato il teorico dell'avanguardia e del novecentismo: la sua lungimiranza nei confronti di tutti gli stimoli percepiti nel mondo della scrittura, delle arti, dello spettacolo, e la sua naturale apertura al futuro, lo rendono quasi profetico, e non cessano di stimolare riflessioni presso gli studiosi.

2. FORMA VS SPIRITUALITÀ

All'inizio del 1900, nel teatro italiano più innovativo come quello di Bontempelli, la rappresentazione della donna come essere semplice o ingenua, "candida" — come il titolo di una sua famosa pièce, *Minnie la Candida*, trasposta perfino in opera lirica —, serve per segnalare una svolta importante dal punto di vista artistico oltre che sociale. Bontempelli ricorre alle protagoniste femminili "candide", pure, ingenua, "verginali" — nel senso di vuote, libere, prive di sovrastrutture raziocinanti e razionali — per denunciare il pericolo dei problemi sociali conseguenti all'industrializzazione,

¹ Così come avviene con gli altri intellettuali innovatori italiani di quegli anni.

e per criticare la modernità tanto osannata nei primi decenni del Novecento; tratta così l'altra faccia della medaglia che è lo sfruttamento e lo svuotamento, conseguente alla superficialità, presente in diverse pratiche culturali decadenti del suo tempo e soprattutto del dannunzianesimo.

Nel caso di Bontempelli, l'avanguardismo comporta prendere a modello la donna per esporre un problema sociale equiparandola al genere maschile, in modo provocatorio. Allo stesso tempo il suo atteggiamento è ambiguo, perché nella maggior parte della sua opera narrativa e drammatica attribuisce alle donne i caratteri problematici. Ad ogni modo, la scelta del genere dei soggetti prevalenti delle sue opere è coerente con le simpatie politiche di Bontempelli di quegli anni, per le concessioni al regime fascista ai tempi in cui compose *Nostra Dea*. Un regime che tuttavia criticò dall'interno del sistema, una volta nominato Accademico d'Italia nel 1930.²

In realtà, l'apparente incostanza ideologica di Bontempelli si deve alla sua incessante ricerca di uno spirito che potesse iniettare nuova vitalità al secolo. Come intellettuale compromesso con la politica del suo tempo, cercava una soluzione artistico-sociale all'esteticismo decadente di D'Annunzio e al futurismo di Marinetti, che considerava espressioni della crisi della modernità del fine secolo precedente. Generate dalla rivoluzione industriale e impregnate del capitalismo borghese, queste correnti decadentiste e futuriste insistevano sulle forme e la bellezza, con una visione del mondo e della prassi sociale che distruggeva la spiritualità, la soggettività, l'autocontrollo e il governo delle cose.

Come alternativa a queste correnti, Bontempelli, nel programma di *Movimento'900*, la rivista da lui fondata — pubblicata in italiano nel '38 come *L'Avventura Novecentista* (Bontempelli, 1974) —, proponeva un progetto letterario che, attraverso l'uso del realismo magico — espressione che Bontempelli coniò in quella occasione —, avrebbe creato nuovi miti per l'era moderna. La poetica innovatrice del realismo magico invita l'artista moderno a scoprire lo stupore, l'incanto dell'inconscio e delle avventure imprevedibili, però senza rinunciare alla funzione di controllo della sua ragione umana. Come mitografo l'artista deve rivelare il «senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose» semplificando la realtà problematica e complessa della società di massa, traducendola in favole e miti nuovi.

Al centro della nozione di magico Bontempelli pone lo “stupore” e il “senso del mistero” che attira il lettore/spettatore nella sua ambiguità dubitativa per l'accettazione di un “paradigma della realtà” così come si presenta. La sua idea dell'arte è l'oggettivazione, ricreazione e trasfigurazione della realtà quotidiana nella verità poetica della favola (Bianchi, 1994: 92), sebbene la binarietà fantastico/realtà per il nostro autore si tradurrà spesso in ambiguità di interpretazione della sua arte.

² Benché, in seguito, nel '38 sarà espulso dal PNF.

3. IL CONCETTO DI “DONNA” IN NOSTRA DEA

Il modernismo nel teatro avviato da Pirandello insiste sulla dissoluzione e la frammentazione del personaggio, ma viene portato alle estreme conseguenze surreali da Bontempelli proprio in *Nostra Dea*, dove l'identità del personaggio si deve all'apparenza e funzione di un costume o di un abbigliamento. Uno degli aspetti più originali di questa pièce è il suo gioco con tutte le possibilità dell'ambiguità formale, e perfino del genere sessuale tramite il travestimento.³ L'analogia con il pensiero filosofico di Pirandello ha fatto incasellare e diffondere la definizione di quest'opera come pirandelliana, ma *Nostra Dea* non esaurisce affatto la sua portata semiotica in quest'ottica.

Alcuni critici contemporanei dell'autore hanno sostenuto che Bontempelli rivelasse una concezione fascista della donna del tempo, la cui natura si “doveva” risolvere in una assenza di soggettivismo (Inglese, 1925). Secondo Barbara Spackman (1997), quest'ultimo è un punto forte della “retorica della virilità” caratteristica del fascismo, ed è parte di una strategia per circoscrivere il valore e la forza femminile, dato che la donna è considerata una minaccia per l'assetto sociale costruito dal regime mussoliniano.

Nostra Dea infatti, ritrae l'assenza, la perdita della soggettività emersa nel contesto dell'industrializzazione capitalistica, su uno sfondo futurista borghese di formalismo e materialismo decadente. Dea è una donna sopraffatta da preoccupazioni borghesi e i suoi abbigliamenti determinano il suo comportamento. Poiché ogni volta che cambia abito, Dea cambia personalità, il protagonista maschile, Vulcano, rimane spiazzato e confuso. Dopo un po', nel corso dell'opera, Vulcano apprende il trucco per controllare Dea, e il resto della trama si concentra sui suoi tentativi complicati per farla agire secondo la volontà di lui.

Nella commedia di Bontempelli, le identità della protagonista sono create dalla sua sarta e si attivano quando la sua cameriera la veste. Queste caratterizzazioni servono all'autore per prendersi gioco di alcuni cliché letterari come quello della sarta che, da figura sfruttata e vittimizzata dell'800, diventa un essere fanatico, una figura quasi demoniaca, una «grande fabbricatrice di divinità» come la definisce Vulcano (Bontempelli, 1989: 148); mentre la relazione con la domestica viene addirittura invertita quando la cameriera Anna afferma: « (...) la signora Dea, la faccio io, due o tre volte al giorno» (Bontempelli, 1989: 99).

Ogni cambio d'abito causa un cambio di identità, di personalità e di comportamento. Senza abiti, Dea è un automa, una bambola inerte incapace di pensare e di muoversi;

³ Non è da escludere che il trattamento di questo tema in termini surrealistici abbia perfino influenzato Virginia Woolf la quale tre anni dopo tratterà la questione del travestimento che determina l'identità di genere nell'*Orlando* (1928) dove l'eroe-eroina scopre che il suo genere e personalità mutano in funzione degli abiti indossati.

solo quando la cameriera la veste, Dea, da manichino inerte, si anima e prende vita. Se indossa un abito color tortora, è docile e mite, e con quest'abito promette all'amica, contessa Orsa, di scrivere una lettera per il suo amante; tale promessa viene rinnegata brutalmente quando, subito dopo, con indosso di un tailleur color rosso fiamma, diviene impertinente e aggressiva. L'amico Vulcano riesce a farle cambiar abito con quello color tortora, ed ecco Dea disposta ad aiutare l'amica che finalmente potrà incontrare il suo uomo ad una festa da ballo. A questa festa, Dea si presenta con un costume da serpente e, perfidamente, con un crescendo di sibili e colpi di scena diabolici, prova a impedire l'incontro dei due amanti, agendo in modo che il marito tradito possa scoprire la tresca. Ma qui interviene provvidenzialmente Vulcano, che impone a Dea un saio da frate: la donna si scrolla di dosso il personaggio maligno per assumere le sembianze della persona caritatevole e pietosa. La giornata di Dea termina nella sua stanza dove, spogliata degli abiti, ritorna ad essere inerte, impotente e insignificante, cioè priva di soggettività.

Alla luce delle questioni espresse prima a proposito dell'ambiguità di genere attraverso il travestimento e la retorica della virilità, la volubilità di Dea denunciata da Bontempelli nel discorso dell'opera, secondo i critici a lui contemporanei costituisce un monito del pericolo della *donna crisi* quale tendenza sociologica femminile che si prefigura nella post-industrializzazione. Una tale minaccia motiva la necessità del controllo maschile delle donne del suo *entourage*, e giustifica il trattamento delle donne nel fascismo. La figura della *donna crisi* viene rappresentata teatralmente da Dea, che in panni di foggia maschile, diventa sicura di sé e prepotente, mentre è docile e timida in abiti di donna di casa, o cortigiana, se vestita in abito da sera, da festa mondana. Il concetto di *donna crisi* «cosmopolita, cittadina, magra, isterica, decadente e sterile», così come descritto dalla storica Victoria de Grazia (1992), è un'elaborazione dell'epoca fascista che impone un ideale femminile di donna autentica, dalle forme floride e madre: in questo modo si delimita nettamente la sfera maschile da quella femminile; la *donna-crisi* invece, confonde questa delimitazione e minaccia la gerarchia fascista, non solo perché smette di procreare — e quindi di procurare materia prima alle pretensioni militari del sistema dittatoriale —, ma soprattutto perché diventa la manifestazione dei sospetti e delle minacce dell'evoluzione avvenuta attraverso una rapida ed eccessiva modernizzazione.

4. LA MARIONETTA METAFISICA

La commedia di Bontempelli si rapporta tutta ad una visualizzazione materiale del guardaroba mettendo in scena il concetto modernista che riguarda la dissoluzione o frammentazione del personaggio e lo fa prendendosi gioco e denunciandolo. Allo stesso tempo, omaggia la poetica ed estetica metafisica surrealista europea di

Apollinaire e di Savinio — assimilata da Bontempelli durante il soggiorno francese —, e la metafisica di De Chirico. Dea, infatti, non solo è incapace di soggettività, ma è anche senza passato né futuro: è solo un manichino vivente, atemporale.

Già il nome Dea, scelto da Bontempelli per la protagonista di quest'opera, rapporta questo "manichino" ad una realtà metafisica. Il manichino è un altro punto basilare di questa pièce. Come sostituto del corpo umano, il manichino può essere vestito in modi diversi, e può, dunque, essere oggetto di qualsiasi interpretazione. Nei quadri di De Chirico, il manichino è sempre presente come alter ego incompleto, frammentato, smembrato di un essere umano, un prodotto della memoria e un costrutto culturale enigmatico. Un tale approccio contiene una critica implicita della disumanizzazione cui l'uomo è soggetto agli inizi del secolo; e pone in primo piano le questioni epistemologiche che sono al centro della letteratura modernista. Nel teatro e nella narrativa di Bontempelli, il reale non è più il luogo dove la differenza tra l'umano e il meccanico possono essere stabilite in modo netto e inequivocabile, o il luogo in cui il soggetto può stabilire una relazione autentica con il mondo e con se stessi. Il manichino di Bontempelli è il luogo in cui si espone questa lacerazione: Dea evidenzia l'ironica funzione metaforica di questo imulacro dell'incompletezza. Il manichino Dea è un enigma cognitivo e allo stesso tempo l'affermazione della natura finzionale della verità e della realtà (Braun, 2000: 73-74).

Tra l'altro, il manichino — apparso inizialmente nei dipinti di De Chirico nel 1914, sotto forma di simulacro-modello per sarta —, inizialmente concepito come simbolo positivo di creazione, anche se ermetico, personifica la figura dell'artista come profeta ed essere divino che, in assenza di una voce e una visione normale, è dotato di una visione superiore e rivelatrice.

Luigi Fontanella invece, assimila la suggestione del personaggio di Dea al primo surrealismo (Fontanella, 1997: 51), sostenendo che la donna-automa funziona come uno specchio riflettente, riferimento e punto di attrazione di ogni altro personaggio che, accostandosi a lei, rivela la propria inautenticità, il proprio vuoto, il "non essere" personaggio. In questo senso l'opera di Bontempelli, pur essendo innovativa, non rompe con la tradizione italiana ma la carica di un altro significato: le figure che ruotano intorno a Dea, infatti, sono caratterizzate dalle loro tipologie dell'antica Commedia dell'Arte. Ognuna di loro è priva di interiorità e di profondità e si anima solo come per meccanismo scenico, come una marionetta manovrata da un autore divertito. Anche l'azione e gli eventi umani sono svuotati di senso perché non si tratta di uomini veri, soggetti in grado di esprimersi e di autodeterminarsi proprio come nel teatro delle marionette. Quasi tutte le figure sono stereotipate e messe in ridicolo per i loro discorsi e per i loro comportamenti, come la sarta Donna Fiora; le cameriere-serve, una scema (Nina) e l'altra furba (Anna); e il dottore, erede del dott. Balanzone, che utilizza un

linguaggio fiorito, bizzarro, strambotico, e si vanta del suo metodo nuovo basato sulla “semeiotica ambientale”, ausculta i cuscini, il bracciuolo di una poltrona, e riscontra «leggeri residuali emicranici» (p. 104), è convinto che l'uomo sia una creazione dell'ambiente, e le diagnosi le fa quando l'ammalato non è in casa:

[...] quando lui è presente, ah, il di lui flusso vitale tende sempre a riassorbire dall'ambiente un po' di quei residuali fisiopsichici, che sarebbero i sintomi più preziosi, e a mescolarli con pseudoresiduali cinetici, con influenze plasmatiche dell'ente vivo, etcetera. In tal modo la presenza del malato turba la diagnosi esofisica –esofisica, badi non infrapsichica- dei residuali (Bontempelli, 1989: 103).

5. VUOTO FEMMINILE VS VUOTO MASCHILE

Le diverse identità femminili rappresentate da Dea non hanno un nome proprio. L'unico essere che raccorda i vari caratteri rappresentati dagli abiti è un non-personaggio: ciò che hanno in comune tutte queste identità è solo il genere femminile. In assenza di dichiarazioni su chi sono, le identità delle varie figure femminili che protagonizzano questa pièce si costruiscono sugli abiti che indossano. Implicitamente, la donna è solo superficie, è vuota. L'apparenza sostituisce la psicologia, e poiché gli eventi non dipendono dal volere della protagonista né dalle sue azioni, l'opera comunica un senso di vuoto, di assenza di scopo e di speranza.

Una lettura di *Nostra Dea* in chiave fascista però, tradisce anche la paura del vuoto maschile e dell'assenza di controllo dell'uomo sulla donna. Alla fine della pièce, Dea diventa vittima di una forma di violenza maschile. A causa dell'atmosfera comica dell'opera e dell'interesse spostato sulle trasformazioni di Dea attraverso il suo guardaroba, il nichilismo, l'annientamento di Dea, viene mascherato fino alla fine. Eppure, i tentativi maschili, soprattutto di Vulcano, per controllarla, dipendono da una violenza fisica che, invece di ricostruire l'identità, finiscono col decretare la perdita del controllo fisico, mentale e spirituale di Dea.

Infatti la scena di ballo al Poliedric SuperBal, rivela l'intrinseca disposizione violenta di Vulcano che, per evitare ulteriori sviluppi del comportamento di Dea vestita con un abito da sera a foggia di serpente, le strappa l'abito e la copre con un povero saio da frate, per imporle umiltà e sottomissione; non solo metaforicamente, ma in modo letterale, facendola cadere a terra e lasciandola in quello stato, lacerata e umiliata. Una studiosa come Patricia Gaborick ribadisce, a questo proposito, la tragicità di *Nostra Dea* (Gaborick, 2007). L'opera è effettivamente una tragedia mascherata da commedia: a parte l'opinione comunemente sostenuta dai critici che *Nostra Dea* sia un'opera pirandelliana per la denuncia dell'assenza di soggettivismo in senso generale, la pièce si arricchisce aprendosi a diverse altre questioni, tra cui una è capire se si tratta della

tragedia di un uomo nel suo sforzo di controllare Dea, o di una donna che cerca la sua identità.

Nonostante l'abbia “domata” e ridotta ad uno stato di soggezione fisica, alla fine dell'opera Vulcano ammette di essere attratto dalla Dea volubile e dalle sue foggie mutevoli, attratto dagli abiti vistosi che determinano il suo stato d'animo e la sua identità di donna forte e propositiva: davanti all'armadio di Dea infatti, Vulcano si lascia andare ad un lungo monologo ambiguo che permette diverse interpretazioni:

[...] In mezzo a questo vostro profumo che mi dà alla testa. Il profumo, ecco la vostra unità. (...) sebbene, sì, io lo so, chi sei tu (al tortora), chi è lei (al tailleur), chi sei tu (a un vestito giallo) (...) Come faccio ora? Senza di te? Di te, di te, di te.. (In varie direzioni, sempre verso l'armadio) Aprimi! (*Spinge con le palme febbrilmente l'armadio: lo pigia e brancica come una porta chiusa che si voglia forzare*) Vieni: torna, torna a me. Perché mi hai lasciato? Son io. Non è vero, non è vero, torna, ti farò giocare con i miei pensieri, vuoi? Col mio cuore, prendilo, ma torna, schiava prodigiosa, Dea, torna, non posso vivere senza di te. (*Si abbatte disperatamente, mezzo gettato in avanti, con le braccia e le palme alte e il petto appoggiato all'armadio, quasi inanimato. Aza d'un tratto la testa mostrando d'aver udito rumore dalla parte dell'entrata. Poi rapidamente si erge, si ricompone, dà un tocco al vestito, si prepara sulla faccia un sorriso, e si volta all'uscio*). (Bontempelli, 1989: 147-149)

A noi sembra che Vulcano sia attratto dalla “donna crisi”, cui sociologicamente e razionalmente si oppone: non può fare a meno di sentirne l'attrazione sensuale. È il dilemma dell'uomo del ventennio fascista: e, temiamo, dell'uomo di ogni tempo. Per lo spettatore e lettore implicito la divinizzazione di Dea viene rappresentata in modo straniante nell'atteggiamento adorante di Vulcano; straniante perché è eccessivo, messo in questione e ridicolizzato già dall'autore implicito, come risulta già dal passaggio citato prima. Rivolgendosi a tutte le identità rappresentate da Dea Vulcano cita:

[...] io lo adoro tutto, quell'Olimpo, ma in fondo in fondo l'unica con cui mi senta tranquillo sei tu: la meno lontana da me, sei, e per questo, davanti a te mi voglio inginocchiare, così (*s'inginocchia*) e alzare ellenicamente le braccia (*le alza*) [...] (Bontempelli, 1989: 148)

D'altronde, è evidente che tutta l'opera è grottescamente costruita sui livelli della logica e dell'irrazionale, dell'essere —o non essere— e del sembrare, della psicologia e dell'assurdo, oltre ai piani letterale e simbolico-allegorico che si alternano e si scontrano, da cui scaturisce la fine ironia. Dunque, l'ambiguità, in tutte le sue forme, è il vero filo conduttore di questa commedia. È giustamente l'ambiguità sottesa di tutta l'opera che, seguendo Lotman, fa di essa un'opera d'arte: in quest'ottica, l'ambiguità politica e di genere contribuisce ad accentuare il successo estetico di questa pièce.

6. NOSTRA DEA MODELLO DEL MARKETING CONTEMPORANEO

L'altro punto è l'attualità atemporale di *Nostra Dea*: se infatti il personaggio viene trasferito all'abito, e se l'apparenza è il vero significato delle cose, il personaggio di *Nostra Dea* diventa l'emblema del nostro oggi. L'opera di Bontempelli, scritta negli anni '20, diventa di estrema attualità perché racconta il nostro tempo contemporaneo fortemente influenzato, se non determinato, dal marketing e dalla pubblicità. E ciò vale non soltanto per l'insistenza sull'esteriorità e sul possedere a dispetto dell'essere, che continua a riprodurre una società consumistica.

In termini sociologici, la posizione in cui viene lasciata *Dea* alla fine della commedia, nella sala da ballo, è rappresentativa di tanta pubblicità odierna che continua a raffigurare la donna in posizione sottomessa. Nella mia tesi dottorale (de Stasio, 1997) svolta negli anni '90, avevo notato che una percentuale elevata di annunci pubblicitari raffigurava donne e bambini stesi sui pavimenti molto più frequentemente degli uomini, e si sa che i pavimenti sono associati alle parti meno pulite di una stanza. Ovviamente queste posizioni oltre ad essere un'espressione convenzionale di disponibilità sessuale, connotano situazioni svantaggiose per la difesa personale, e suggeriscono la necessità di dipendenza da altri. In alcuni annunci del periodo considerato, le donne sono spesso mostrate mentalmente "perse" quando sono sotto la "protezione" fisica di un uomo, rannicchiate e in atteggiamenti infantili, come se la sua forza e prontezza di spirito fossero sufficienti per compensare una presunta mancanza genetica dell'altro sesso.

Riprendendo questo studio di annunci degli anni '93-'96 e comparandolo con annunci pubblicitari recenti dello stesso tipo, non si riscontra una "liberazione" da questi schemi rappresentativi della donna. Per rimanere in termini lotmaniani, anche Bontempelli ha contribuito ad una memoria culturale della donna (Lotman e Uspenskij, 1971: 43) come essere soggiogabile e dal comportamento predeterminato i cui codici interpretativi si sono trasformati in luoghi comuni. Questi cliché "ritualizzano" — secondo la definizione di Goffman —, la figura femminile che viene tuttora spessissimo rappresentata sul pavimento o adagiata su divani, abbigliata in modo più o meno provocante.⁴ Anzi, da un campione di annunci scelti in riviste femminili del 2012, l'impressione è che questo tipo di rappresentazione femminile abbia perfino aumentato la sua esposizione rispetto agli anni '90.⁵

Sono, questi annunci, uno specchio della crisi anche dei valori pubblicitari, o solo dei valori umani in tempi di crisi economica, politica e sociale? Si tratta di una reazione, di

4 Tra l'altro il confronto svolto per questo studio è reso ancora più inquietante per essere stato effettuato su riviste dirette prevalentemente ad un lettorato femminile.

5 Si tratta di annunci pubblicati sul settimanale *Vanity Fair*, del 18 luglio 2012 e del 29 agosto 2012.

un ritorno a vecchie e sicure forme di codificazione delle persone e dei loro ruoli per assicurare la vendita secondo schemi tradizionali? Oppure si tratta di una regressione anche nella presa di coscienza dei ruoli femminili, così come la pubblicità contribuisce a costituire nell'immaginario collettivo?

Come si evidenzia dal campione di annunci citati prima, la componente sessuale costituisce tuttora uno dei tratti dominanti della figura femminile in pubblicità, perché il sesso continua ad essere utilizzato, e in modo sempre più aggressivo. D'altro canto, la pubblicità si popola anche di annunci rivolti ad un "target" femminile man mano aumenta il potere d'acquisto delle donne. Il paradosso è che, nei pubblicitari, l'idea di l'oggettificazione femminile convive serenamente con l'ammissione dei "valori" del potere culturale del femminismo, come istanza che placa la critica di sessismo imperante. Accade dunque, che la pubblicità da un lato presenta la donna indipendente, libera, capace di prendere autonomamente le proprie decisioni, e dall'altro, continua a strumentalizzarla come oggetto sessuale: in questa simultanea elevazione e degrado della donna, la pubblicità conferma la tendenza all'ambiguità ed è, senza dubbio, coerente con una delle principali tendenze della nostra forma culturale.

7. AMBIGUITÀ, ARTE E PREVEGGENZA DEL REALE FUTURO NEL REALISMO MAGICO

L'arte usa l'ambiguità, la metafora, le allusioni, l'allegoria, le emozioni, e tantissimi altri ricorsi discorsivi per ottenere efficacia pragmatica. A volte, l'arte ci prepara al futuro, ce lo fa sognare e comprendere, ci fornisce gli strumenti per affrontarlo socialmente e personalmente. Grazie alla sua ironia, *Nostra Dea* di Bontempelli ci ammonisce, divertendoci.

Il contraddittorio e l'ambiguo nei saggi e nelle realizzazioni artistiche, sono la base del realismo magico di Bontempelli. Il realismo magico è definito da Glielmo, «come "umorismo metafisico" (*iperrealistico*) nel senso che utilizza ironia e/o comicità (*umorismo*) per ottenere rovesciamento di prospettive, sorprese inaspettate, effetto di straniamento e distanziamento» (Glielmo, 1994: 14). Cosicché l'ambiguità e il binarismo come costituente dell'ironia sono l'atteggiamento di Bontempelli come scrittore e come uomo di oggi, la cifra costante della sua produzione e di *Nostra Dea*.

L'ambiguità in *Nostra Dea* non è solo il tratto costitutivo dell'artisticità dell'opera, dunque, ma la profezia sulla condizione del femminile con cui la donna italiana del XXI secolo continua a fare i conti. La letteratura è un'arte, ma è anche, secondo Aristotele, una conoscenza che ha per oggetto ciò che è generale, probabile o verosimile. Sono la doxa, le sentenze e le massime che permettono di comprendere e di regolare il comportamento umano e la vita sociale. Come rilevava György Lukács nella sua *Estetica* (1970), la notevole maggioranza delle opere d'arte rispecchia, immediatamente,

quei rapporti e quei caratteri degli uomini che, nelle società di volta in volta presenti, influenzano direttamente il loro destino. Per cui, uno dei grandi meriti dell'arte è quello di esprimere chiaramente i rapporti sociali come relazioni degli uomini tra loro. Anche se ciò era anche più vero quando non esistevano né l'antropologia, né la sociologia, né la psicologia, né la psicoanalisi, ecc.

Alcuni grandi scrittori vedono, prima dei filosofi, dove va il mondo. La letteratura è quindi anche veggenza. Se è vero che l'arte e, quindi la letteratura, può riflettere i mutamenti sociali in atto e anticipare quelli che avverranno, l'opera di Bontempelli ha svolto in pieno la sua funzione. Questa pièce di Bontempelli, in realtà, fa anche di più: con la sua ironia letteraria, avverte sui pericoli del divismo, la falsità e la vacuità di tutto ciò che ci affascina in quanto spettacolo. Bontempelli, con quest'opera e con la sua poetica del manichino, non mostra tanto la sua capacità di comprendere e adattarsi alla sua contemporaneità; anticipa piuttosto la nostra, così come prefigura il *kitsch* e la *pop-culture* (Fabbri, 1994): il suo realismo magico è parente prossimo dei nostri spot televisivi, dei video-game e dei video-clip.

La scelta del nome Dea, per la protagonista dell'opera più rappresentativa della sua poetica, si deve anche all'idea, ricorrente nei suoi scritti programmatici, del "realismo magico" come «tramite per giungere alla costruzione di un mondo fantastico che abbia la saldezza e la concretezza di quello reale» (Bianchi, 1994: 106-107). Dea affascina, incanta: questa sua dote è da leggersi anche nel senso etimologico di «incantare: recitare parole o formule magiche, ossia possedere l'arte magica» (Fontanella, 1992: 125). Con *Nostra Dea*, Bontempelli "divinizza" il suo contesto sociale e predice la nostra contemporaneità. Qui divinizzare ha il duplice senso di: a) celebrare, glorificare, nobilitare la figura femminile in un'opera letteraria che, con la sua "artisticità" — ancora una volta, ambigualmente —, contribuisce all'emancipazione e "disimpegno" sociale, in un'epoca controversa come quella fascista; allo stesso tempo, b) di preconizzare la condizione culturale della donna anche del nostro "evoluto" XXI secolo.

Per la costruzione identitaria femminile ancora in corso, è inquietante rileggere questa pièce quasi un secolo dopo la sua composizione perché il tema è straordinariamente attuale e l'ambiguità ironica di Bontempelli ancora efficace: nonostante i suoi quasi novant'anni, *Dea* è sempre fresca e giovane, e non sappiamo se dire per fortuna o purtroppo.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Baldacci, Paolo, "De Chirico 1888-1919", *La metafisica*, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 256-263.

Bianchi, Paola, "La letteratura tra realismo e magia; Massimo Bontempelli", *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 28, luglio-dicembre 1994, pp. 86-107.

Bontempelli, Massimo, *Nostra Dea e altre commedie*, (a c. di A. Tinterri) Torino, Einaudi, 1989.

Bontempelli, Massimo, *L'Avventura Novecentista*, (1926-1938), a c. di R. Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974.

Braun Emily, "Mario Sironi and Italian Modernism", *Art and Politics under Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 73-74.

de Grazia, Victoria, *How fascism Ruled Women*, Berkeley, University of California Press, 1992.

de Stasio, Loreta, *Comunicazione e marketing: semiotica e ideologia*, Tesi dottorale depositata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e di Roma, 1997.

Fabbri, Fabriano, "L'iperrealismo di Massimo Bontempelli", *Poetiche, Letteratura e altro*, 3, 1997, pp. 43-55.

Fontanella Luigi, "Sul teatro fantastico di Bontempelli", *Critica letteraria*, XIX, 70/I, 1991, pp. 77-92

Fontanella Luigi, *La parola aleatoria. Avanguardia e sperimentalismo nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 117-134.

Fontanella Luigi, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997.

Gaborik, Patricia, "La Donna Mobile: Massimo Bontempelli's *Nostra Dea* as Fascist Modernism", *Modern Drama*, vol. 50, 2007, n. 2, pp. 210-232.

Glielmo, Roselena, *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli*, Napoli, AGE-Alfredo Guida Editore, 1994.

Goffman, Erwing, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday (trad. it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1975)

Hallamore Caesar, Ann (J. Dashwood ed.), "Changing Costume, Changing Identity: Women in the Theatre", *Luigi Pirandello: The Theatre of Paradox*, The Edwin Mellen Press, Lewiston NY, vol. 50, num. 2 (1996).

Inglese, Italo, "Nostra Dea di Massimo Bontempelli al Teatro Odescalchi", *Il Sereno*, 23 Aprile 1925. *Massimo Bontempelli Papers*, Box 64.

Lapini, Lia, *Il teatro di Massimo Bontempelli: dall'avanguardia al novecentismo*, Nuove Edizioni, Enrico Vallecchi, 1977.

Lotman, Jurij, 1967 "Tesi sull'«arte come sistema secondario di modellizzazione»", J.M.Lotman e B.A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore,

pp. 3-27 [originale: "Tezisy k probleme «Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem»", in *Trudy po znakovim sistemam*, III, Tartu, 1967, pp. 325-367].

Lotman, Jurij, *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moskva, 1970 [trad. it. *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972].

Lotman e Uspenskij "Sul meccanismo semiotico della cultura", Lotman e Uspenskij *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 39-68 [originale: "O semiotičeskom mechanizme kul'tury", in *Trudy po znakovim sistemam*, V, Tartu, 1971, pp. 144-166].

Lukács, György, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1975.

Nuciforo Tosolini, Barbara, *Il teatro di parola: Massimo Bontempelli*, Padova, Liviana Stampa, 1976.

L'ASSENZA "PRESENTE" DI GEORGE ELIOT: FRA CENTRO INGLESE E MARGINE MEDITERRANEO

THE "PRESENT" ABSENCE OF GEORGE ELIOT: BETWEEN THE ENGLISH CENTER AND THE MEDITERRANEAN MARGIN

Luigi Cazzato
Università di Bari

RIASSUNTO:

Il saggio si cimenta con la questione dell'assenza di George Eliot come autoredonna sulle scene letterarie. La romanziera inglese scelse di celare il proprio genere sotto uno pseudonimo maschile, apparentemente, per poter affrontare nel suo centro ciò che è stato chiamato "the regime of the male gaze". Questo suo atto, considerato ambiguo dalla critica femminista, può dirci qualcosa, non solo in relazione a questioni di posizionamento di genere, ma anche in relazione a questioni di posizionamento di ciò che nel suo secolo veniva chiamata "razza". In altre parole, il saggio si occupa, dal punto di vista postcoloniale, dei suoi rapporti di autrice al centro della cultura patriarcale metropolitana con i margini mediterranei (Italia e Spagna) orientalizzati, ovvero meridionizzati, che lei visitò durante i suoi viaggi e di cui scrisse nelle sue lettere e nei suoi romanzi.

PAROLE CHIAVE:

Scrittura femminile, sguardo maschile, Mediterraneo, meridionismo.

ABSTRACT:

The essay tackles the issue of George Eliot's absence from the literary scene as a female author. Apparently, the author of *Middlemarch* chose to disguise her gender under a male pseudonym in order to face "the regime of the male gaze" at its very core. This ambiguous act may reveal something meaningful about her relationship, as an English author belonging to the patriarchal metropolitan centre, with the European orientalist margins (Italy and Spain), which she visited and talked about both in her works and letters.

KEYWORDS:

Female authorship, male gaze, Mediterranean, Meridionism.



IL REGIME DELLO SGUARDO MASCHILE

Non so se si può parlare di "assenza" nel caso di una delle maggiori scrittrici inglesi dell'800, Marian Evans, al secolo George Eliot. Forse sì, se consideriamo che la sua "presenza" piena ed incondizionata poteva darsi solo a patto che l'autrice si firmasse con un nome di uomo. Allo stesso modo, non so se si può parlare di marginalità culturale dal momento che *Adam Bede* (1859), la sua seconda opera, fu accolta dall'onnipotente *Times*, ignaro della vera identità dell'autore, come "a first-rate novel" e al suo autore fu subito assegnato "a rank at once among the masters of the art"¹. E tuttavia, di marginalità dobbiamo parlare se è vero che George Eliot visse e scrisse nel pieno di ciò che Nancy Miller (1986) chiama "the regime of the male gaze". Questo regime dominava o condizionava non solo la società vittoriana, ma anche altre comunità extra-anglosassoni, quelle appartenenti all'impero britannico e quelle ad esso estranee ma in qualche modo in contatto. Ecco allora che è interessante chiedersi cosa succede quando questo soggetto femminile "marginale", posizionato però al centro del mondo metropolitano patriarcale, si confronta con i margini mediterranei dell'Europa, da tempo oramai raffigurati con tropi muliebri opposti a quelli usati per rappresentare la virile *Englishness*.

LA QUESTIONE VITTORIANA DELLA "FEMALE AUTHORSHIP"

Al tempo in cui la nostra autrice cominciò a scrivere, avevano già pubblicato con successo Charlotte Brontë (*Jane Eyre*, 1847), Elisabeth Barrett Browning (*Aurora Leigh*, 1856) e Elisabeth Gaskell (*North and South*, 1855). Era quindi il tempo in cui in Inghilterra si dovette affrontare la questione della "female authorship". E proprio grazie al loro successo o "presenza" sul mercato delle lettere di metà secolo, che si cominciò a teorizzare sullo stile letterario femminile e a interrogarsi sul concetto di autorità culturale *tout-court*: chi poteva parlare di questioni artistiche, morali e sociali? Era possibile parlare al di fuori dei propri ruoli di genere ed esperienze di vita? Insomma, poteva una donna occuparsi di faccende lontane da quelle che erano le proprie esperienze di genere? La risposta fu l'incasellamento della scrittura delle donne dentro una nozione essenzialista. Le donne potevano, sì, scrivere romanzi ma a patto che parlassero di cose che loro conoscevano bene e da vicino. Il resto, per così dire, esulava dalla propria sfera di competenza ontologica e quindi artistica.

È in questa cornice storico-teorica che si deve inquadrare la decisione da parte di George Eliot di esercitare la professione di scrittrice sotto pseudonimo maschile. Non solo. Si deve aggiungere l'altrettanto dirimente quadro personale di donna nemica

1 *George Eliot: The Critical Heritage* a cura di David Carroll, p. 77.

delle convenzioni vittoriane: a ventidue anni abiura la dottrina cristiana, diventa poi una donna indipendente in un contesto di liberi intellettuali londinesi bohémien e, infine, decide di convivere da non sposata con il versatile e libero pensatore George Henry Lewes, divorziato e padre di tre figli. In breve, c'erano tutti i presupposti perché la società vittoriana potesse e dovesse scomunicare Marian Evans. Da qui la decisione di scrivere e pubblicare prima anonimamente, poi sotto falso nome.

La critica femminista si è divisa su questa sua decisione. C'è chi ha visto, come Gilbert & Gubar, "the depth of her need to evade identification with her own sex" (Gilbert & Gubar 1979: 466) venendo a patti con il mondo patriarcale. C'è chi sostiene invece, come Catherine Gallagher, che in questo modo George Eliot riuscì ad evitare "a degradingly female ... metaphor for authorship" (Gallagher 1986: 40), ovvero la trappola essenzialista del basso posto assegnato alla scrittura femminile, riuscendo quindi ad allargare il campo d'indagine della sua narrativa e quello del suo pubblico.

ROMANZI SCIOCCHI DI SIGNORE SCIOCICHE? ALLORA IL MIO NOME È GEORGE

Nel suo noto saggio "Silly Novels by Lady Novelists" (1856), la sua principale preoccupazione era quella di distinguere fra romanzi che rappresentavano una realtà falsa e fuorviante (in genere romanzi di donne per donne) e romanzi che invece rendevano la realtà così com'era. Questa è la sua sintesi sferzante sulle storie scritte da donne:

The heroine is usually an heiress ... she has a superb contralto and a superb intellect; she is perfectly well-dressed and perfectly religious; she dances like a sylph, and reads the Bible in the original tongues. Or it may be that the heroine is not an heiress ... but she infallibly gets into high society ... For all this, she as often as not marries the wrong person to begin with, and she suffers terribly from the plots and intrigues of the vicious baronet ... The vicious baronet is sure to be killed in a duel, and the tedious husband dies in his bed, requesting his wife, as a particular favour to him, to marry the man she loves best (George Eliot 1856: 442).

Ebbene, per la Eliot la più alta vocazione del romanziere è evitare queste rappresentazioni arbitrarie, irreali. "Falsehood is so easy, truth so difficult", sostiene durante una pausa il narratore autocosciente di *Adam Bede*. A quest'estetica della complessità si doveva poi associare l'estetica della *simpathy*, in modo da poter includere quei soggetti femminili che, ad esempio, avevano trovato spazio nella pittura fiamminga ma non nei romanzi. Ascoltiamo ancora le parole del narratore di *Adam Bede*:

Paint us an angel, if you can, with a floating violet robe, and a face paled by the celestial light; paint us yet oftener a Madonna, turning her mild face upward and opening her arms to welcome the divine glory; but do not impose on us any

aesthetic rules which shall banish from the region of Art those old women scraping carrots with their work-worn hands... (George Eliot 1997: 154)

Qui, nell'esodo dal regno della bellezza aristocratica e finta verso quello della bellezza vera dei semplici, alla lezione romantica di Wordsworth (la vicinanza alla comunità della gente comune) si somma quella dei pittori fiamminghi. Per la nostra scrittrice, l'arte doveva essere un'estensione della nostra capacità di comprensione umana: "If Art – scrive - does not enlarge men's sympathies, it does nothing morally" (George Eliot 1954: vol. III, 111). In conclusione, per poter essere libera di attuare massimamente questa poetica, professare questa nuova religione dell'umanità, George Eliot pensa sia meglio avere un nome maschile, che conserverà anche dopo che la sua identità viene scoperta nell'estate del 1859. Una mossa-compromesso che le permette di lavorare negli interstizi della cosiddetta "cultura alta" e patriarcale. Il problema è che questa mossa lascia intravedere delle ambiguità sia dal punto di vista della critica femminista sia di quella postcoloniale. Basta esporre la marginalità "centrata" eliotiana alle questioni di quella che allora veniva chiamata "razza" che queste ambiguità rivelano la loro pregnanza.

CATERINA, LA SCIMMIETTA ITALIANA NEL MANIERO INGLESE

Una delle sue prime prove narrative di George Eliot fu *Mr. Gilfil's Love Story* (1857), che, proprio come nei romanzi sciocchi di signore romanziera, narra di una storia d'amore stereotipata di una orfana italiana adottata e fatta crescere in Inghilterra. Gli stereotipi non riguardano solo il tema dell'amore al femminile ma anche la percezione anglocentrica dell'italianità di fine '700, l'età in cui la storia è ambientata, di cui George Eliot offre un quadro abbastanza accurato. Perché i coniugi Cheverel arrivano alla decisione di prendere con loro la bambina appena rimasta orfana in Italia? Perché, ci spiega il narratore: "It would be a Christian work to train this little Papist into a good Protestant, and graft as much English fruit as possible on the Italian stem" (George Eliot 1973: 152). Quindi Sir Cheverel, che amava i bambini, si convince subito a prenderla, chiamandola però "the little black-eyed monkey", una scimmietta che non verrà mai adottata come figlia, poiché, spiega il narratore, erano troppo inglesi e aristocratici per pensare una cosa così romantica. No, la bambina sarebbe rimasta lì solo come *protégée* nella prospettiva di farle fare da bastone della vecchiaia per la signora Cheverel.

Qui il sarcasmo del narratore lo distanzia dal quasi-razzismo dei personaggi. Tuttavia, il dipanarsi della trama fa sì che George Eliot in qualche modo supporti la visione anglocentrica. Infatti, quando Caterina si accorge che il suo amato sta per sposare non lei ma una donna del suo rango, diventa una pericolosa e passionale "tigress", un *villain* che vuole vendicarsi con pugnale alla mano del tradimento, facendo diventare

la storia il tipico *romance* gotico di ambientazione italiana. Non ci riuscirà poiché il suo cuore cederà prima di attuare il piano. Considerato che la storia viene pubblicata negli anni di quella che gli inglesi chiamavano l' "Italian question", ovvero la questione dell'unificazione italiana, ai lettori del tempo non sarà sfuggito il parallelo fra la soggezione della donna presso la dimora inglese, la quale ha il 'dono infelice della bellezza' (citazione dal sonetto patriottico di Vincenzo Da Filicaia) e quella del popolo italiano, che nel sonetto si dice sia vessato dalle "straniere genti". L'incontro-scontro fra l'Italia femminile e subalterna e la maschia Inghilterra dominante si consuma tutto nel dipanarsi dell'allegoria dell'infelice vita di Caterina, l'animale domestico italiano, nella casa del padrone inglese.

FEDALMA, THE GIPSY PRINCESS NEL REGNO DI FERDINANDO E ISABELLA

Nonostante si occupi molto della "provincial life" inglese, George Eliot si occupa anche di affari, per così dire, extra-provinciali, quindi anche della questione ebraica (*Daniel Deronda*, 1876) e di quella zingara, come fa in *The Spanish Gipsy* (1868). Affrontando questi temi, sembra che per George Eliot il destino individuale debba essere sacrificato a quello del sangue e della razza, questioni molto dibattute e sentite a metà secolo. L'anatomista scozzese Robert Knox dichiarò: "Race or hereditary descent is everything; it stamps the man" (cit. in Hudson 1996: 248). In *The Spanish Gipsy*, viene raccontata in versi la storia di un'altra bambina adottata, la zingara Fedalma che viene cresciuta da cattolica ai tempi della *reconquista* del re Ferdinando e Isabella. Il duca Silva, un condottiero sul fronte della guerra contro i mori, ama Fedalma, ma il loro matrimonio è ostacolato sia da parte spagnola sia da parte gitana, cui Fedalma scopre di appartenere, ritrovando il suo vero padre. E' qui che si compie la sua scelta: dice "no" al duca spagnolo e "sì" al suo vero padre, ovvero al popolo gitano, la cui vita da sempre e misteriosamente pulsava in lei: "An unknown need stirred darkly in my soul, / And made me restless even in my bliss / I must go with my people" (George Eliot 1906: 294). Anche qui la trama abbandona i destini individuali del soggetto-donna e approda a quelli collettivi e patriarcali del soggetto-razza: è l'irresistibile richiamo del sangue, della nazione e del suolo, il suolo africano dove padre e figlia zingari progettano di fondare un regno. In *Daniel Deronda*, un gesto simile compirà la coppia ebraica Daniel e Mirah diretta in Palestina per fondare la nazione ebraica.

LE VACANZE ROMANE DI DOROTHEA

Colpisce il fatto che George Eliot rimane insensibile alla questione della nazione italiana, proprio nel 1860, quando, viaggiando col suo compagno lungo la penisola (dalle Alpi fino a Paestum), rimane consapevolmente indifferente agli eventi che si stavano

compiendo, nell'"Italia rigenerata", come la chiama. Rimarrà indifferente all'Italia "viva", eccezion fatta per qualche veduta (come quella di Napoli, la cui natura era di una bellezza trascendente²) preferendo quella "morta" dei musei e delle gallerie. Come scrive in una lettera al proprio editore da Firenze il 18 maggio 1860, il miglioramento degli acciacchi del suo compagno era una notizia più importante di quelle riguardanti gli eventi unitari: "we are selfishly careless about dynasties just now, caring more for the doings of Giotto and Brunelleschi, than those of Count Cavour" (George Eliot 1954: vol. III, 294). Tanto che fa dire a Henry James, per il quale l'Italia è al contrario "warm & living & palpable" (1869), che ella nel suo diario non ha fatto altro che fare la lista diligente dei monumenti visti senza che questi abbiano detto "much to her, or that what they have said is one of their deeper secrets". Insomma, svelamento dei segreti o meno a parte, il problema è che per la nostra scrittrice il suo viaggio diventa una sorta di Grand Tour fuori tempo massimo, anche se non pienamente segnato dalle stimmate di classe e di genere³. L'Italia fu un museo a cielo aperto che i Lewes visitarono, ignorando l'Italia del presente e viva. E quando George Eliot non la ignorava nella sua quotidianità era perché la associava ancora all'arte: "Such wonderful babies with wide eyes! – such grand-featured mothers nursing them! As one drives along the streets sometimes, one sees a Madonna and child..." (George Eliot 1954: vol. III, 288).

Peggio di così avviene per la Dorothea di *Middlemarch* (1872), che a Roma non si interesserà nemmeno dell'Italia morta e sepolta. E' qui che passa dolorosamente la sua luna di miele con Mr Casaubon, un pedante erudito ecclesiastico di mezza età, che aveva sposato contro il parere dei suoi famigliari. Si trovava davanti all'errore della sua scelta nella città della "visible history, where the past of a whole hemisphere seems moving in funeral procession" (George Eliot 1994: 160) e faceva da perfetto sfondo all'aridità umana del marito, impegnato insensatamente nella ricerca della chiave di tutte le mitologie. Per Dorothea, la Roma imperiale e papale era "the oppressive masquerade of ages" (George Eliot 1994: 160), anche perché era stata educata secondo il puritanesimo inglese e svizzero dalle smilze storie, ci avverte il narratore. Il quale, tradendo la postura tipica del viaggiatore inglese vittoriano che apprezza il passato glorioso dell'Italia mentre disprezza il suo presente, conclude:

Ruins and basilicas, palaces and colossi, set in the midst of a *sordid* present, where all that was living and warm-blooded seemed sunk in the deep *degeneracy* of a *superstition*

2 Durante il suo secondo viaggio in Italia nel 1861, scrive: "The road was a succession of pictures, winding up the mountains passes with the snowy Appennines as a grand line on the horizon and the Mediterranean 'deeply, darkly, beautifully blue' on the other, through groves of olives and orchards of orange trees and lemon trees bearing golden fruit" (George Eliot 1954: vol. III, 412).

3 Questa postura nazionale e di classe viene presa di mira da Eliot stessa in *Daniel Deronda*, quando descrive l'orgoglio, la calma e i visi privi di sorriso di Gwendolen e il marito-tiranno Grandcourt durante il loro viaggio a Genova, dove ai locali appaiono come "creatures fulfilling a supernatural destiny" (George Eliot 1995: 681)

divorced from reverence ... all this vast wreck of ambitious ideals, sensuous and spiritual, mixed confusedly with the signs of breathing forgetfulness and *degradation*, at first jarred her as with an electric shock, and then urged themselves on her with that ache belonging to a glut of confused ideas which check the flow of emotion (corsivi miei, George Eliot 1994: 161).

LO SGUARDO ELIOTIANO FRA MARGINALITÀ DI GENERE E CENTRALITÀ DI RAZZA

Siamo di fronte al tipico sguardo meridionista⁴ (Cazzato 2012), che da più un secolo veniva gettato sul Sud e il Mediterraneo, cattolico e non, con aria di sufficienza. Questo, nonostante gli inglesi scorrazzassero lungo le sue rive per scrollarsi di dosso quel senso di inferiorità che Dr. Johnson a metà '700 certificò avessero quegli inglesi che non avevano visitato questo mare: "A man who has not been in Italy is always conscious of an inferiority, from his not having seen what it is expected a man should see. The grand object of travelling is to see the shores of the Mediterranean" (cit. in Boswell 1965: 742)

Come ci ha insegnato Edward Said l'Europa, l'Occidente, hanno costruito se stessi inventando un "oriente" di comodo, cui contrapporre la propria identità. In realtà, c'è stato bisogno non solo di oriente, ma anche di meridione. Ecco allora che per l'Europa e l'Inghilterra il proprio oriente interno - dove poter trovare popoli bugiardi, pigri, diffidenti, l'esatto contrario cioè della limpida, industriosa, schietta razza anglosassone - è il Mediterraneo, dove si vive di natura selvaggia, passato glorioso e presente decadente. Nel processo di costruzione della civiltà europea come civiltà superiore non c'è solo bisogno di un'alterità radicale contro cui misurarsi (l'Oriente), c'è anche bisogno di un'identità più o meno familiare in cui parzialmente riconoscersi (il Meridione). Quest'identità non poteva che fornirla il Mediterraneo, che rappresentava al contempo sia la sua origine (il passato glorioso) sia l'altro da sé (il presente decadente).

Nel 1851, un altro grande romanziere vittoriano, William Makepeace Thackeray, denunciava come gli inglesi rimanessero al di qua delle bianche scogliere anche quando provavano a superarle: "We carry our nation everywhere with us; and are in our island, wherever we go. *Toto divisos orbe* - always separated from the people in the midst of whom we are (Thackeray 1895: p. 158)". Forse, questa denuncia di insularità incallita vale anche per George Eliot, che nonostante abbandoni lo studio

4 "Nella storia del processo identitario europeo c'è stato un momento in cui nella funzione di "constitutive outside" (Butler 1993) l'Oriente, come antitesi esterna, sembra cedere il testimone al Meridione, ovvero al Mediterraneo settentrionale, come antitesi interna. Questo "momento" ha inizio con la teoria dei climi di Montesquieu del 1748, si consolida con le teorie geo-letterarie del gruppo di Coppet che ruota intorno a Madame de Staël, in piena età romantica e riceve il suggello da Hegel" (Cazzato 2012: 188).

della provincia inglese a vantaggio dello studio di province più larghe, in realtà rimane prigioniera del cercato centro della patria britannica, cadendo, se non nella trappola essenzialista della marginale "female authorship", in qualche modo nella trappola meridionista dello sguardo anglosassone maschile di cui decise di portare il nome.

BIBLIOGRAFIA

- Boswell, J., *Life of Johnson*, Oxford, Oxford UP, 1965.
- Cazzato, L. "Oriente within, Nord without: il meridionismo e i romantici inglesi", *Altre Modernità*, 8 (2012).
- Eliot, G., "Silly Novels by Lady Novelists", *Westminster Review*, 66 (1856).
- . *Adam Bede*, Ware, Wordsworth Editions, 1997.
- . *Daniel Deronda*, Harmondsworth, Penguin, 1995.
- . *Middlemarch*, Ware, Wordsworth Classics, 1994.
- . *Scenes of Clerical life*, Harmondsworth, Penguin, 1973.
- . *The George Eliot Letters*, 4 vols, New Haven, Yale UP, 1954.
- . *The Spanish Gypsy: The Legend of Jubal: and Other Poems Old and New*, Edinburgh and London, Blackwood, 1906.
- Gallagher, C., "George Eliot and Daniel Deronda: The Prostitute and the Jewish Question", *Sex, Politics and Science in the Nineteenth-Century Novel*, ed. R. B. Yeazell, Baltimore, John Hopkins UP, 1986.
- Gilbert & Gubar, *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 1979.
- Hudson, N., "From 'Nation' to 'Race': The Origin of Racial Classification in Eighteenth-Century Thought", *Eighteenth-Century Studies*, 29 (1996).
- Miller, N., *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia U.P., 1988.
- Thackeray, W. M., "The Kickleburys on the Rhine", *The Works of William Makepeace Thackeray*, 13 vols, London, Smith Elder, 1895.

“MISTERI DEL CHIOSTRO NAPOLETANO”. UN CORAGGIOSO PERCORSO DI VITA NEL MERIDIONE D’ITALIA

“MISTERI DEL CHIOSTRO NAPOLETANO”. A COURAGEOUS LIFE JOURNEY IN
THE SOUTH OF ITALY

Maria Pagliara
Università di Bari

RIASSUNTO:

Enrichetta Caracciolo, autrice di un’opera autobiografica, *I Misteri del Chiostro napoletano* (1864). L’autrice, monacata a forza e in seguito uscita dal convento dopo disperate battaglie, pubblica le sue memorie, con intento pedagogico e per dimostrare l’utilità del decreto del nuovo governo, succeduto a quello borbonico, con cui si sopprimono i conventi. Le memorie contengono anche altri temi, quali la famiglia, l’educazione, la fede patriottica, ecc., visti tutti da uno sguardo al femminile.

PAROLE CHIAVE:

Enrichetta Caracciolo, monacato, memorie.

ABSTRACT:

Enrietta Caracciolo, author of an autobiographical work, *The Mysteries of the Cloister in Naples* (1864). The author, a nun in force and later out of the convent after desperate battles, published her memoirs, with pedagogical intent, and to demonstrate the usefulness of the new decree of the Government, after the Borbonic one, that suppresses the monasteries. The memoirs also contain other themes, such as family, education, patriotic faith, etc., everything seen from a female glance.

KEYWORDS:

Enrichetta Caracciolo, nun, memoirs.



Varie sono le denominazioni con le quali si definiscono le scritture concentrate sul tema dell’io, prima fra tutte l’autobiografia, forma classica consacrata da scrittori che ne hanno fissato regole e apportato mutamenti, modificandone la struttura e autorizzandone la distinzione in generi e sottogeneri (confessioni, lettere, diari, ricordi, romanzi autobiografici e così via) che hanno, o si presume abbiano, la caratteristica di svelare ciò che di più intimo vi è nella vita dell’autore, spesso volutamente celata in altre forme di scrittura, di natura meno soggettiva e più pubblica.

Croce affermava di non voler scrivere né confessioni, né ricordi, né memorie, in quanto le prime comporterebbero un esame morale di se stessi, una sorta di giudizio privato finale; i secondi convoglierebbero affetti e melanconie così intimi da impedire, per questo, qualsiasi divulgazione. E infine le memorie, cioè le cronache della nostra vita o di uomini e avvenimenti ai quali siamo stati associati, che si scrivono soltanto quando si reputa di poter serbare ai posteri alcune importanti notizie che altrimenti andrebbero perdute.(184).

È quest’ultima motivazione ad autorizzare Enrichetta Caracciolo dei Principi Forino di Napoli a scrivere e a pubblicare nel 1864 le proprie memorie con il preciso intento, come si legge nell’avvertenza al lettore, di «confirmare, con argomenti di fatto, l’opportunità e la giustizia del decreto col quale si sopprimono dal Governo italiano i conventi, e disingannare a un tempo coloro che [...] tenesser quei luoghi per asili di tutte le religiose virtù».(13)

Misteri del chiostro napoletano,¹ pubblicato da Barbera nel 1864, cioè poco tempo dopo l’avvenuta unità d’Italia, è un’opera che si può ascrivere al genere delle memorie, cioè a quella forma di scrittura che contempla allo stesso tempo privato e pubblico, appagando il desiderio del lettore di conoscere, contestualmente soggetto-autore e relativo quadro storico del tempo. Nata per un intento pedagogico, l’opera si struttura, specie nella seconda parte, anche secondo le forme di un diario, giacché l’autrice vede e vive gli avvenimenti di cui tratta. L’anno di pubblicazione è distanziato dal fatidico 1860, ma la vicenda di Enrichetta si chiude, invece, proprio nell’anno in cui L’Italia realizza la libertà, quasi a rendere più pregnante l’agognata, personale, libertà, conquistata dopo una lotta ventennale, prima nel chiuso della famiglia e poi nel Convento di S. Gregorio Armeno, a Napoli. Sono questi i luoghi nei quali il potere condiziona la sua vita in maniera drammatica ma non ne annulla la volontà, né riduce la sua storia alla famosa sintesi manzoniana: «e la sventurata rispose!». Sotto una fragilità fisica e un’apparente cedevolezza, Enrichetta nasconde una forza inaspettata e una tenace ostinazione, mai volte, tuttavia, alla propria dissoluzione morale o al male, come fu per la monaca manzoniana, e che le permetteranno di riappropriarsi dei sogni di cui era stata privata

1 Enrichetta Caracciolo, *Misteri del Chiostro napoletano*, Nota critica di Maria Rosa Cutrufelli, Firenze, Giunti, 1998, Ogni citazione è estratta da quest’opera.

nei suoi giovani anni: innanzitutto la libertà di scegliere il proprio destino e poi l'incontro con l'amore - coronato dal matrimonio con un patriota - così naturalmente sentito nella giovinezza e, tuttavia, impedito a causa dell'egoismo dei genitori.

Una figura di monaca singolare è quella che viene fuori da una scrittura incisiva, a tratti attraversata da pregi letterari, ricca di riferimenti personali e storici, una forte personalità che apparentemente accondiscende ai voleri altrui, ma che dimostra la quotidiana e caparbia resistenza alle vessazioni con una superba e rischiosa contrapposizione a quanti vogliono, con adulazioni o con impero e minacce, piegarne per sempre la volontà.

Il percorso esistenziale di Enrichetta, che esemplifica quello di tante altre giovani, ha inizio negli anni in cui il meridione prova i primi fermenti rivoluzionari contro i Borboni. Nasce, infatti, quarta di sette sorelle, nel 1821, dal cadetto di una delle famiglie più note di Napoli, aristocratica ma decaduta, i Caracciolo dei principi Forino. La vedovanza della madre segna la vita della figlia, che, a differenza delle più grandi, non si è sposata e non avendo il padre lasciato per lei né dote, né tutore, come le ricorda la madre, è costretta alla monacazione, con la promessa, tuttavia, che sarebbe uscita, non appena si fosse presentato un buon partito. Rigorosissima e severa nell'educazione tanto da misurare alle figlie anche «l'ora che per godere del pubblico passeggio, era lecito trattenerci sul verone», la madre ricorda alla giovane figlia che «le leggi divine e umane t'impongono l'ubbidienza, e,...tu ubbidirai!». Enrichetta si ribellerà con tutte le sue forze e dopo sofferenze e lungo tempo la sua lotta ostinata per la libertà, segnata anche da un tentativo di suicidio, avrà successo. Sarà l'esperienza degli anni, poi, che porterà Enrichetta a giustificare la crudele decisione della madre, una donna che a soli quattordici anni è andata sposa a un uomo di 40, aristocratico ma povero, destinata a una vita di ristrettezze, a una vedovanza precoce tra mille difficoltà sociali ed economiche. La madre appare a Enrichetta come uno dei tanti anelli di quella catena fatta di imposizioni e divieti a cui appartiene ogni giovane donna, in particolare modo in un secolo « non abbastanza dirozzato», come dice ella stessa, quasi a sottolineare che per una donna le situazioni si ripetono e sempre a suo danno.

E' l'esperienza di vita che fa convergere su Famiglia e Convento l'impetosa analisi di Enrichetta, in special modo sul secondo, residuo, a suo dire, di «barbarismo orientale», «realizzazione di legge inumana», «luogo che contiene in sé tutti i vizi della città, senza averne virtù e vantaggi», «forma di congregazione simile a una tollerata camorra». Pur provando ripugnanza per quella realtà, Enrichetta non rinuncia a raccontare i «fatti tanto stomachevoli» che infestano i conventi d'ambo i sessi, spiegabili con il fatto che, furto e camorra trasudavano copiosamente da tutti i pori della società napoletana, dall'alto del trono, traversavano il santuario e si scaricavano nelle arterie della sottostante popolazione. Enrichetta, oltre a dover subire la monacazione è perseguitata



proprio per la sua lotta in favore della chiusura dei conventi. Famiglia e convento, comunque, sono gli scenari animati dai drammi di tante giovanette e donne, siano esse carnefici o vittime e su di essi, espressione di un potere protervo, si riversa il suo feroce giudizio. Mai domata dalle vessazioni, affamata di libri, diversi da quelli unidirezionali che il Convento impone, ella diviene fiera accusatrice, anche durante il periodo della monacazione, dei partigiani del monachesimo, colpevoli, ai suoi occhi, di deprimere e immiserire gli spiriti delle giovani recluse insinuando nei loro animi massime di egoismo e misantropia che non sono certamente quelle della religione cristiana. La violenza è la cosa che maggiormente colpisce Enrichetta, una violenza declinata secondo una scala che va dalle forme più raffinate a quelle più grossolane e rudi; pane quotidiano nei conventi, in tutti quelli con cui Enrichetta è venuta a contatto, avendone sperimentati diversi per circa un ventennio a causa della sua insubordinazione; violenza delle giovani contro le vecchie e malate, delle suore contro le converse e viceversa, delle più ricche verso le più povere, delle protette verso le altre; insomma una ragnatela di rapporti nutriti di gelosie e di soprusi, fomentati da badesse e preti e perpetrati sempre in nome della carità e della chiesa. Unico “conforto” in un’istituzione che dovrebbe avere ben altri fini - ma Enrichetta lo dice sarcasticamente - alla follia di quella società claustrofobica, a quell’inferno, è la *confessione, scienza occulta*, afferma Enrichetta,

che s’impara nel silenzio del carcere, parte per propria esperienza, parte per mutuo insegnamento: specie di camorra, che ha i suoi taciti adepti, i suoi taciti regolamenti, i suoi capi, il suo codice penale. «Supponete un qualche concilio, che nei conventi donneschi sopprima il bene supremo del confessionale! La nazione potrà dispensarsi dal colpire per espressa legge l’avvenire del monachesimo; tanto, almeno per le monache, i monasteri si scioglierebbero per atto di spontanea disposizione in un periodo di tempo non più lungo di una settimana (82).

Ironica e pungente, esperta della realtà di cui tratta, Enrichetta fotografa «alcune spiagge forse non ancora esplorate, per rilevare alcuni tratti della vita claustrale infino ad oggi rimasti inaccessibili a tutt’altri che a una donna» (69), e toglie il velo a quel mondo negativo che la madre, per convincerla alla clausura, aveva definito

non un carcere, come il mondo generalmente suppone, ma sì orto di salute, intemerato asilo, ove le anime, superiori alle sociali vanità, od abbeverate da disinganni, rinvengono respiro non mai contaminato dall’alito funesto delle passioni né soggetto alle procelle del secolo. Trovarsi in quei ritiri, non soltanto gli spirituali conforti, ma tutti gli agi della vita nobile e perfino le raffinatezze e le oneste ricreazioni del mondo elegante. Se così non fosse, come vi sarebbero albergate tante e tante centinaia di giovanette, discese dalle più illustri prosapie di Napoli, munite di vistose dotazioni? (51).

Con altri occhi è visto quell’orto di salute e tutto il clero che in quegli anni popolava l’Italia meridionale; per le spaventose proporzioni ricavate da Enrichetta da documenti,

dati e cifre, questo poteva essere definito «morbo sociale, che infestava la patria gravata da tante prelature e gerarchie, da contanto clero regolare e secolare, quanto sorpassa di gran lunga la necessità del religioso servizio». Tutto questo, agli occhi di Enrichetta, dà l'immagine di una vasta congregazione monastica, di un paese levitico per eccellenza. Quanto alla religione che «quei Tartufi» professavano, non era altro «che un oggetto di biancheria: lo indossano, e se lo levano a loro talento: quando è sudicio, lo mandano alla lavanderia».

Enrichetta ci informa che al tempo della sua entrata in convento a Napoli più della metà degli abitanti era strappata dalla Chiesa alla cooperazione sociale e all'incremento della popolazione. «Misericordia!» Esclama l'autrice. «Quale epidemia, quale micidiale calamità ha mai decimato un popolo in porzioni tanto incalzanti e con tanta intensità! Forze sterili all'avvenire della loro patria».

Agli occhi dell'autrice si rivelano forze sterili le giovani recluse nei conventi, destinate sin dalle fasce a seppellire e mente e cuore e bellezza nella solitudine, a immolare ogni loro affetto più all'avidità de' congiunti che alla religione, a fare solenne e irrevocabile rinuncia dei doveri e dei diritti che vincolano l'individuo alla famiglia, alla nazione, all'umanità, non di altra cosa al mondo informate che di leggende, miracoli e visioni, di ascetiche fantasmagorie (77) attinte da libri agiografici, gli unici concessi dall'Indice della famiglia e dal confessore.

Enrichetta invita coloro che non sanno a visitare quei luoghi per poter verificare quanto siano ancora vivi e palpitanti, nonostante il concilio di Trento, i costumi dei Borgia e dei Medici, i pregiudizi del feudalesimo, l'ignoranza e le superstizioni del volgo all'epoca dell'auto-da-fé. «Musei di reliquie del medio evo», «Necropoli salvate dal mondo funebre della clausura come la lava del Vesuvio con Ercolano e Pompei sono per i Monasteri». E se questa era la realtà dei conventi, non diversa si mostrava quella esterna condizionata da un codice barbaro con cui si giudicava la donna per salvare presso l'opinione pubblica l'onore compromesso del blasone.

Se Enrichetta è in grado di analizzare con mente così limpida la situazione claustrale e clericale del tempo, se il suo spirito libero si è aperto a grandi ideali, lo deve a quei libri ritenuti dal regio revisore peggiori dell'arsenico. Essi arricchiscono la mente di Enrichetta, aprendola a ben altri confini diversi da quelli definiti da ignoranti confessori o badesse o principi della Chiesa; tra questi il cardinale Riario Sforza la cui presunta e troppo ostentata cultura dà agio all'autrice di farne facile scherno mentre esercita una impensabile vena comico-sarcastica che non risparmia d'altra parte la crassa ignoranza di reverendi, priori, monache, badesse, confessori, controllori per conto della Chiesa cattolica, generando tratti di godibile divertimento per il lettore a cui l'autrice, ben consapevole di questo, chiede venia, affermando che le Memorie non sono, come la storia, obbligate a sopprimere il comico (239).

Alla stessa maniera di Marianna Ucria, una delle più note figure di donna della letteratura, emblema di una rivincita sulla violenza, in quanto ha saputo mutare la menomazione inflittale dal potere familiare in occasione di libertà e ha trasformando l’ignoranza a cui era stata condannata in ricchezza di pensiero, colmando la sua solitudine con la ricchezza che le veniva da menti elevate, anche Enrichetta «poetizzò le amarezze della clausura» e temprò il cuore ribelle non con i romanzi, che con «effimere commozioni snervano il cuore, che con effeminati affetti sbaldanziscono l’animo, isteriliscono le aspirazioni, ma con fecondi concetti e sentimenti virili». Agostino, Boezio, Dante, Guicciardini, Machiavelli, e poi Manzoni, furono le sue guide, gli autori del Risorgimento che la educarono all’amore per la patria che Enrichetta riteneva doveroso non soltanto per l’uomo, e che la portarono a far parte di una rete cospirativa di società segrete, ma anche molti autori stranieri esperti nelle più varie discipline. Enrichetta credeva fermamente che la donna, la sua azione fossero indispensabili per il rinnovamento del genere umano. La lettura della *Vita delle Sante Martiri*, unico libro concessole nel carcere di Mondragone dove era stata rinchiusa perché sospettata di cospirazione, non la educò all’ascetismo, come i superiori speravano, ma a trovare in esso il riscatto della donna che dall’ardente fede contese all’uomo il privilegio dell’eroismo e col sacrificio della giovinezza e della stessa esistenza, seppe eclissare «e modestie di gerarchi, e dottrine di scuola, ed elucubrazioni di teologi». Dall’esempio delle Sante Martiri prese atto che l’abnegazione poteva portare la donna dal gineceo al rogo rendendola degna di ammirazione più che per l’eroismo in virtù del quale sono ricordati i grandi condottieri o eroi celebrati da Plutarco.

Misteri del Chiostro napoletano, nata nel chiuso e nel segreto di un monastero, non è, tuttavia, una scrittura privata, (di attestazione di esistenza) o del privato (privato quanto meno di dignità sociale), sulla scia di tante scritture femminili che non hanno mai visto la luce del sociale; si distanzia anche da quella abituale che intercorreva tra le monache e il confessore, una forma di sublimazione del godimento. Non potrà nemmeno, ricalcando un titolo di Gozzi, definirsi Memorie inutili, in quanto Enrichetta Caracciolo estrae dalla propria memoria, proprio come sosteneva George Sand, ciò che potrà costituire una lezione per tutti e per questo motivo la destina alla conoscenza di un vasto pubblico. Dubbiosa sul fatto che «senza la reclusione monastica, tante giovanette d’ingegno peregrino si sarebbero elle vendute, per innaturalità di parenti e per sobillamento di confessori, sepolte in carceri inaccessibili a ogni lume sociale, a ogni voce dell’umanità», adopera la sua penna per scavare, incidere, commentare, giudicare e, così facendo, compone un quadro della società del tempo e della società meridionale, di stampo barbarico, incivile, quale si presentava in quegli anni dell’Ottocento in un meridione privo di stimoli culturali e di conoscenze. Per le sue idee liberali subì il carcere e fu perseguitata da spie di duplice provenienza, ecclesiastica e politica. Ma la sua odissea ebbe una conclusione ben differente da un’altra eroina meridionale alla

quale per molte versi la sua storia si avvicina: Eleonora Fonseca Pimentel. Orgogliosa di essere riuscita ad ottenere la libertà personale nel momento in cui veniva proclamato il regno d'Italia, pretese che ci si rivolgesse a lei non più con il titolo di suora o canonichessa, ma di *cittadina* che seppe «provocare e promuovere il plebiscito delle donne di Napoli» anche con i suoi scritti su giornali politici :La *Tribuna* di Salerno e *Il Nomade* di Palermo e con la pubblicazione nel 1866 di un *Proclama alla donna italiana* alla quale si rivolge per sostenere la causa nazionale.

BIBLIOGRAFIA

- Cutrufelli, M. T., “Nota critica Renata Pescanti Botti, *Donne*”, pref. a *Misteri del Chiostro napoletano*, Firenze, Giunti, 1998.
- Pescanti Botti, R., *Donne del Risorgimento italiano*, Milano, Ceschina, 1966.
- Sciarelli, F., *Enrichetta Caracciolo dei principi di Forino ex monaca benedettina*, Napoli, 1891.
- Scirocco, A., *Il dibattito sulle soppressioni delle corporazioni religiose nel 1864 e i Misteri del chiostro napoletano di Enrichetta Caracciolo*, «Clio», 2, 1992, pp.215-233.

“POI, DOPO L’ESODO, C’È IL TEMPO DELL’ESILIO: PIÙ CHE I CORPI RIGUARDA LE ANIME”. L’ESILIO COME PERENNE ESCLUSIONE NELLA SCRITTURA DAI MARGINI DI ANNA MARIA MORI

“POI, DOPO L’ESODO, C’È IL TEMPO DELL’ESILIO: PIÙ CHE I CORPI RIGUARDA LE ANIME”. EXILE AS PERENNIAL EXCLUSION IN WRITING FROM THE MARGINS BY ANNA MARIA MORI

Vanna Zaccaro
Università di Bari

RIASSUNTO:

“Poi, dopo l’esodo, c’è il tempo dell’esilio: più che i corpi riguarda le anime”. L’esilio come perenne esclusione, senso di disappartenenza, condizione ‘centrifuga’ nella scrittura dai ‘margini’ di Anna Maria Mori. Nata in Istria (2006): viaggio geografico, storico, esistenziale, memoriale alla \dalla\ nella terra d’origine (viaggio che aveva già cominciato a raccontare in Bora) per ricostruire la propria identità. L’anima altrove (2012): la Mori affronta “quasi come una conclusione” il tema dell’esilio, ormai condizione dello spirito, luogo mentale.

PAROLE CHIAVE:

Anna Maria Mori, esilio, scrittura dai margini, viaggio.

ABSTRACT:

“Poi, dopo l’esodo, c’è il tempo dell’esilio: più che i corpi riguarda le anime”. Exile as permanent exclusion, a sense of not belonging, ‘centrifuge’ condition in writing from the ‘margins’ of Anna Maria Mori. Nata in Istria (2006): geographical, historical, existential travel; memorial to \from\ in the homeland (journey that she started to narrate in Bora) in order to rebuild her identity. L’anima altrove (2012): Mori faces “almost as a conclusion,” the theme of exile, now a state of mind, a mental place.

KEYWORDS:

Anna Maria Mori, exile, writing from the margins, travel.

Io le sento, le mie radici incrociate: sono mezza slava e mezza italiana. E so che non posso rinunciare alla mia parte slava, come non posso rinunciare a quella italiana. Noi, qui, siamo fatti così, in tanti eravamo e siamo così. Ed essere fatti così significa vivere camminando sulla corda tesa: a ogni passo puoi cadere, e cadi, dall'una o dall'altra parte. Non sei fino in fondo né l'una né l'altra cosa: sei una cosa "terza", rappresenti una terza visione del mondo, un'umanità diversa e speciale che nessuno vuole accettare, né gli italiani a Roma, né i croati a Zagabria, e che però esiste; c'è, è qui sulla frontiera. In Italia, io lo so che soffrirei la mancanza di questa mescolanza continua, di questo bailamme in cui sono vissuta e vivo. Per me sarebbe inconcepibile andare a vivere, che so, a Siena, chiusa dentro un ambiente assolutamente omogeneo: non ce la farei. Io non posso vivere senza questo tipo di umanità che ho assorbito e che costituisce la mia identità. (Anna Maria Mori, *Nata in Istria*)

La scrittura 'marginale' che qui si vuole prendere in esame è quella che si definisce della "migrazione", una scrittura che, come è noto¹, intende tematizzare episodi del passato, rileggere e (ri)scrivere o scrivere la storia da una nuova prospettiva, dai margini, attraverso tecniche narrative e procedimenti stilistici come la mescolanza di generi letterari, il ricorso alla polifonia, alla meta- finzione e alla meta-storia². Una scrittura impegnata in un nuovo "contratto di lettura" in cui il lettore è invitato alla ricerca della verità. Questa "letteratura migrante" è categoria posizionata tangenzialmente rispetto al canone ufficiale – si pensi alla scarsa attenzione dell'editoria maggiore per questi testi – anche per la sottovalutazione del loro aspetto letterario, della loro qualità estetica, posti in secondo piano rispetto agli aspetti sociali, culturali, politici. Qualità estetica che evidentemente deve essere invece riconsiderata e rivalutata. L'impegno etico alla narrazione di testimonianza infatti non fa rinunciare alla ricerca dello stile, alle esigenze della 'rappresentazione'.

La letteratura dell'esodo giuliano-dalmata appartiene a questa categoria, ma con una specificità: chi è costretto ad abbandonare la propria terra vive la cesura brusca e violenta con la propria identità territoriale, la rottura di una tradizione, è consapevole che l'andarsene è senza ritorno, ha difficoltà a scommettere sul futuro, a ricercare un nuovo inizio. E anche quando è possibile il ritorno, la profanazione dei luoghi famigliari è avvertita come un delitto imperdonabile. La letteratura dell'esodo³ giuliano-dalmata appartiene a questa categoria, ma con una specificità: chi è costretto ad abbandonare la propria terra vive la cesura brusca e violenta con la propria identità territoriale, la rottura di una tradizione, è consapevole che l'andarsene è senza ritorno,

1 Cfr. una letteratura critica ormai molto ricca; in particolare, segnaliamo «Scritture migranti. Rivista annuale di scambi interculturali», pubblicata a Bologna dalla Clueb.

2 Si veda a questo proposito un intervento di Franca Sinopoli: «Vorrei solo porre l'accento sul fatto che rispetto a quello che oggi chiamiamo "letteratura della migrazione" qualsiasi atteggiamento frettolosamente 'censorio' e discriminatorio tra letteratura e non letteratura rischia di pregiudicare la comprensione stessa del fenomeno, che ci pone davanti una questione ben più generale e politica di quella relativa alla qualità letteraria di questi testi» (Sinopoli, 2006: 99).

ha difficoltà a scommettere sul futuro, a ricercare un nuovo inizio. E anche quando è possibile il ritorno, la profanazione dei luoghi famigliari è avvertita come un delitto imperdonabile. La letteratura dell'esodo³ giuliano-dalmata appartiene a questa categoria, ma con una specificità: chi è costretto ad abbandonare la propria terra vive la cesura brusca e violenta con la propria identità territoriale, la rottura di una tradizione, è consapevole che l'andarsene è senza ritorno, ha difficoltà a scommettere sul futuro, a ricercare un nuovo inizio. All'esodo, «eterno punto di riferimento, quello che separa il prima dal dopo, sono seguiti – come sostiene Nelida Milani (Milani, 2007: 82) – l'impreparazione al destino che ci ha colti, la morte delle cose, la desertificazione della vita, sono parole dell'altra lingua, parole che occupano tutto lo spazio sociale». Nei campi dove i profughi⁴ sono destinati ad andare c'è una provvisorietà destinata a durare per anni. Per il profugo vale più che l'emigrante, per il quale può esserci un ritorno, il senso dello sradicamento: «...alla fine scegli e vai via, perché ti rendi conto che lì non hai un futuro, né per te né per i tuoi figli, perché capisci che la tua terra non è più la tua terra»⁵.

La parola “profugo” – ha scritto Annalisa Vukusa, nata nel milanese ma figlia di padre zaratino e dunque profuga di seconda generazione - «assume un significato particolare perché fa da sfondo a vite intere, e non solo a quelle: lascia le sue tracce, più o meno profonde, nell'esistenza di figli e nipoti, che un giorno, forse, rivisiteranno le memorie del passato» (Vukusa, 2001: 92). «Nessuno ha potuto coltivare l'illusione di tornare a vivere là. Le vecchie radici sono state sepolte e ora si possono riscoprire solo con la memoria storica» (Vukusa, 2001: 93). E anche quando è possibile il ritorno, la profanazione dei luoghi famigliari è avvertita come un delitto imperdonabile.

Per 'salvarsi' occorre ritrovare la memoria, e una “memoria condivisa”, nel senso che bisogna fare i conti con le contraddizioni, le responsabilità, i silenzi della nostra storia. Questo viaggio nella memoria ha per ramo d'oro il bisogno di testimoniare, una profonda *pietas* per sé, per le proprie famiglie e per tutto un popolo costretto ad andare. Questo è nella scrittura dell'esodo, in particolare in quella delle donne (Benussi, 2003). Donne che come Shaharazàd, che vince il furore di morte del sultano grazie al suo coraggio e alle sue capacità affabulatorie, vincono la morte raccontando il coraggio, la tenacia del loro popolo. Donne che abitano lo spazio del conflitto, delle contraddizioni, che privilegiano il sapere del corpo come sede della vita e luogo

3 La memorialistica giuliano-dalmata usa la parola esodo che indica sia l'emigrazione di un popolo o di un gruppo etnico e, per estensione, la partenza da un luogo di un grande numero di persone. Rinvia al libro dell'Antico Testamento nel quale si narra la fuga dagli ebrei dall'oppressione egiziana e la successiva conquista della terra promessa e quindi di carica di valenza positiva, di grazia e di incontro tra dio e il suo popolo.

4 “Profugo” sembra essere più corretto, con l'avvertenza, tuttavia, di cogliere appieno le implicazioni storiche, culturali e psicologiche di questo fenomeno. Cfr. Oliva (2005: 28).

5 Testimonianza di Fulvio Aquilante, classe 1942, istriano di Orsera, raccolta da Oliva (2005: 85).

dell'accoglienza, dell'unità cosmica, che sognano\ sperano in un mondo diverso, sorrette da volontà di ricomposizione, di riprogettazione. Cercando di piantare – come fa e dice Robin Morgan – dei bulbi, i narcisi del poeta, sperando, nonostante tutto, in un'altra primavera. Pronte ad accogliere la poesia, ad essere per la parola – come dice Lina Galli – come “una finestra spalancata che accoglie i venti della notte.” E utilizzano la loro parola per scrivere un'epica femminile, collocando la narrazione spesso negli interni, nel domestico e familiare, consegnandole a diari, ad autobiografie. La cornice in cui è collocata la narrazione infatti è spesso la famiglia, le storie partono dal privato, dal domestico, dagli interni. Le scrittrici tendono a fissare la propria attenzione sulla vita e non sulle ideologie, a privilegiare il sapere del corpo come sede della vita e luogo dell'accoglienza, dell'unità cosmica, a sognare\ sperare in un mondo diverso, sorrette da volontà di ricomposizione, di riprogettazione, spesso rivendicando con forza un ruolo nuovo per la donna, una possibile 'orgogliosa' emancipazione economica e spirituale che può essere favorita dal racconto del trauma subito, da una autoanalisi liberatoria che ha nella scrittura uno strumento eccezionale.

Il racconto diventa poi testimonianza anche per chi non c'è più; i personaggi del racconto, proprio in quanto personaggi, cioè oggetti di racconto, chiamano il «sé dell'autore alla responsabilità» (Ricoeur, 1993: 285); narrando le loro storie se ne conserva la memoria per farli rivivere. Raccontare la loro storia è il modo più adatto per annullare la 'strategia del silenzio'. Come ci ha insegnato Primo Levi. Di qui il vincolo etico di questo tipo di narrazione.

Raccontano una sorta di epopea dalmata. E dell'epopea hanno lo stile: costruiti come poemi in prosa, i loro racconti hanno l'andamento del racconto orale che sta tra storia, descrizione, rievocazione di quadri di serena quotidianità e quadri epico-lirici, tra toni di romanzo popolare e quelli da tragedia, in cui il ritmo è scandito da pause, da echi di oscure premonizioni, da riflessioni della voce narrante. Nel racconto funzione storico-documentaria e funzionale-rappresentativa si mescolano, come è proprio del racconto, in specie del racconto autobiografico e del racconto di testimonianza, dove la rimodellizzazione narrativa produce un supplemento, direbbe Derrida, di ciò che è accaduto.

A svolgere il filo della memoria ci sono i profumi, gli odori dell'infanzia, mescolati a quelli della terra. Il linguaggio armonico, classico, la sintassi ordinata con cui sono costruite queste storie registra anche i silenzi, gli spasmi, le lacerazioni.

Queste alcune voci: Fedora Vitali, Giuliana Zelco, Regina Cimmino, Marisa Brugna, Edda Salvador, Marisa Madieri, Anna Maria Muiesan, Nelida Milani.



Qui dedicheremo particolare attenzione alla esperienza e alla scrittura di Anna Maria Mori, giornalista e scrittrice di origine istriana⁶, proprio in ragione del fatto che esodo ed esilio sono la cifra di ogni suo scritto, che la sua vita è segnata da questa cesura esistenziale, dalla radicalità di un dolore che nulla può guarire: non le parole diventano paese, come per Hélène Cixous, né la condizione di migrante è assunta come ultima utopia, come per Toni Maraini, né l'esilio come libertà come per María Zambrano. Solo la memoria può medicarlo; e la scrittura è necessaria alla memoria, che deve ancorarsi alle cose per ritrovare immagini di intimità protetta, per dirla con Gaston Bachelard (1975)⁷, per poter provare a ricostruire una identità lacerata. Di qui i 'ritorni' della scrittrice ai luoghi dell'origine, di qui la necessità di raccontare i ritorni. Solo attraverso la scrittura infatti si ha la possibilità di significare il non rappresentabile della sofferenza, dei desideri, dell'intimo (come ci suggerisce Carla Lonzi):

È stato scritto e si continua a scrivere molto sui confini, sulla frontiera. Sulla nostra frontiera: Slataper, Stuparich, Vegliani e il suo erede ideale Tomizza, Quarantotti Gambini... e via elencando, senza storicizzare, in una lista molto lunga di scrittori e saggisti di ieri e di oggi, che, tra i tanti reali e possibili "mal di vivere", hanno puntato i loro riflettori, il loro pensare e scrivere sulla "specialità" dell'appartenere, non appartenere, o appartenere perennemente a metà, a una terra, a una gente, una storia e una cultura, quella della frontiera appunto, destinata per la sua stessa natura ad essere in qualche modo indefinita, multipla, plurale, variabile, incerta, conflittuale, forse davvero "grigia" come scrive Nelida Milani.

Nata in Istria - pubblicato nel 2005, l'anno in cui si celebrava il primo Giorno del Ricordo - è un viaggio nello spazio e nel tempo alla ricerca delle radici, delle Madri, nel segno della madre, istriana di Lussinpiccolo. Per ritrovarla e per ritrovare se stessa Anna Maria decide di tornare: «Da allora la cerco, non smetto mai di cercarla: è anche, se non soprattutto attraverso lei, che posso trovare me stessa. So che per ritrovarla devo tornare là dove è nata e ha vissuto la sua giovinezza». La madre come ultimo

6 Nata a Pola nel 1936 da madre lussignana («un'isola dove il mare entra da ogni parte»), già nell'infanzia - nel 1947 - ha lasciato l'Istria con la sua famiglia conoscendo da subito la condizione di esule. Terminati gli studi a Firenze, ha intrapreso la carriera giornalistica collaborando dal 1974 al 1995 a "Repubblica", è stata caporedattore del settimanale "Annabella", ha collaborato alla terza pagina del "Messaggero". Ha anche lavorato nella radio e in televisione, realizzando documentari sulla propria terra d'origine (*Istria 1943-1993: Cinquant'anni di solitudine*, 1993, e *Istria, il diritto alla memoria*, 1997), trasmessi su Raiuno Per il Comune di Ostuni, in Puglia, organizza e realizza ogni anno "Un'emozione chiamata libro", una manifestazione che intende promuovere il libro e la lettura; per l'Associazione Civita organizza nei Musei eventi, mostre e rassegne soprattutto cinematografiche. Le sue opere: *Il silenzio delle donne e il caso Moro*, Lerici, 1978; *Nel segno della madre*, Frassinelli, Bologna 1992; *Ciao maschi*, Frassinelli, Bologna 1994; *Io Claudia, tu Claudia*, Frassinelli, Bologna 1995; *Donne mie belle donne*, Frassinelli, Bologna 1997; *Bora* (con Nelida Milani), Frassinelli, Bologna 1999; *Gli esclusi. Storie di italiani senza lavoro*, Sperling & Kupfer, 2001; *Femminile irregolare. Uomini e donne aggiornamenti sull'uso*, Sperling & Kupfer, Milano 2002; *Lasciami stare*, Sperling & Kupfer, Milano 2003; *Nata in Istria*, Rizzoli, Milano 2006; *L'anima altrove*, Rizzoli, Milano 2012.

7 Si legga sull'argomento AA. VV. *Il globale e l'intimo*, a cura di L. Borghi e U. Truder, Morlacchi, Perugia 2007.

regalo le aveva fatto uno strudel di mele, «semplice all'istriana». Questo è il suo "ramo d'oro". *Nata in Istria* racconta il suo ritorno nella terra dove ha vissuto bambina e che ha dovuto lasciare («In quella nave, in quel giorno grigio di febbraio ho dovuto imparare per la prima volta ad andar via»), è il resoconto sentimentale e lacerato di un viaggio nella memoria e nel cuore: passo dopo passo, ascolta, ricorda e scrive, provando a ricomporre il mosaico identitario che è l'Istria, attraverso le sue bellezze, i suoi paesaggi – che sono anche paesaggi dell'anima - le sue fiabe, ma anche gli odori, i sapori (il cibo), in un dialogo ininterrotto con gli esuli, i rimasti, i morti. Ma l'Istria come lei l'ha lasciata, come è nella sua memoria, non c'è più: la violenza della guerra e delle divisioni hanno cancellato la memoria dei nomi, dei luoghi, dei monumenti, la sua lingua, il suo folclore, la sua musica, le sue feste popolari e religiose. Dove la casa dell'infanzia, il giardino, la vecchia magnolia, il cedro, il pergolato d'uva? Rivede e non riconosce: «A Pola hanno rubato l'anima e l'anima è difficile che ritorni». Se la Dalmazia rievocata da Enzo Bettiza in *Esilio* è «un luogo dove non è possibile tornare perché, così com'è nella memoria, non esiste più» (Bettiza, 1996), l'Istria della Mori può tornare a vivere attraverso la memoria. La memoria non si può cancellare, può riaffiorare anche quando sembra persa, basta uno strudel di mele. La memoria si può raccontare: e la scrittrice lo fa, con coraggio, determinazione, con un atto che è anche politico, diventando la sua storia da personale collettiva. Facendo i conti anche con l'"eros della distanza", di cui parla Claudio Magris (1986) in *Danubio*, una reazione allo smarrimento del senso della realtà e alla percezione di estraneità.

«Un paese ci vuole... Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra, c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei, resta ad aspettarti...».

Anna Maria Mori ha scelto questa citazione pavesiana per introdurre la prima parte del suo ultimo romanzo - ancora un romanzo autobiografico - *L'anima altrove*, pubblicato a febbraio 2012 da Rizzoli. Nella prefazione, l'autrice traccia il suo percorso di scrittrice: "*Bora...* racconta l'esodo; e *Nata in Istria...* spiega... il rapporto tra la geografia nella quale sei nata e la tua identità ...*L'anima altrove...* dopo la storia, la geografia... qui il tema non è più l'esodo, ma l'esilio "che è "una condizione dell'essere" e "una dimensione dello spirito"». «Quasi come una conclusione»: non più l'esodo, bensì l'esilio è condizione esistenziale.

L'autrice ha deciso, ancora una volta, narrando la storia della profuga Irene, una donna non più giovane (alter-ego della scrittrice), di raccontare l'esilio cercando di evidenziare quanto il senso di non appartenenza e la perdita delle proprie radici possa comportare delle pieghe nell'anima tanto profonde da risultare difficilmente risanabili. Una seduta psicoterapica apre la narrazione: Irene prova a portare in superficie il suo disagio raccontando l'estrema facilità con cui si annoia, scappa. E Anna Maria scrive in



una confessione-intervista, attribuendo anche a sé la condizione descritta dalla “sua” Nelida Milani – altro doppio cui indentificarsi – in Bora scritto a quattro mani – “io e lei, lei e io” - un libro « figlio delle nostre due esperienze uguali e diverse (lei esule nella terra in cui è nata, io, insieme ad altri trecentomila, esule dalla terra in cui sono nata, ed è in tutti e due i casi l'Istria)»:

Io sono scappata: per mano alla nonna, sono scappata alle bombe della guerra in campagna. E ho continuato a scappare per tutta la vita. Dopo quella prima volta, sono scappata, e in maniera assai più definitiva, una seconda volta: dal mio gatto nero, dal cane che le bombe stupide e violente mi avevano già ucciso, scappo dal rosso della facciata della mia casa, dal mio giardino, e dalla mia città... Scappo da questi uomini, chi in borghese chi in divisa, che sotto una bandiera che non è la mia, vogliono impormi la legge dell'odio e della paura, con la quale non voglio e non posso misurarmi... Scappo: da Fola, sono scappata a Firenze... E poi a Roma. A volte scappo senza che si veda e si sappia, altre volte il gesto è più clamoroso e vistoso. Mi piace pensare di poter scappare: andar via, sbattere una porta, chiudere. Scelto una volta l'esilio, lo si continua a scegliere per tutta la vita. Io l'esilio (o esodo), è come se lo portassi impresso nelle cellule: lo identifico con la libertà, e la libertà mi è più essenziale della certezza dei luoghi e delle persone.

Irene ha voglia di cambiare in continuazione: sente forte il senso di rifiuto e incapacità di mettere radici, eppure vuole appartenere: «Fingo di appartenere, ma in realtà non appartengo mai. Sento estranea la città dove vivo da quarant'anni, mi sono occupata intensamente di politica ma ho rifiutato l'iscrizione al partito, non sono mai riuscita a sentire il famoso 'noi' che unisce le persone di una stessa azienda, mi piacciono più gli alberghi delle case in cui ho abitato... Non riesco a mettere radici, e la sola idea di poterle mettere mi dà angoscia...». «È una vita che mi porto addosso un disagio che non so decifrare, un disagio che, invece di diminuire, con il passare degli anni sembra persino aumentare». La sua è la cosiddetta 'sindrome da esilio', il senso di sradicamento sperimentato da molti profughi. La psicanalista indica un metodo: “Per crescere bene bisogna fare pace con la propria infanzia, tornarci dentro.” E Irene ricorda: la nonna paterna Natalia (che “vivrà tutta la vita della sua bellezza, e poi del rimpianto di averla perduta”), il padre Renzo (“ossessionato dal corpo disinibito di sua madre e dai suoi amori liberi”) e la madre Rosa, cui “la bellezza, l'amore, gli amori ... devono sembrare tutte perdite di tempo”. I ricordi cominciano ai tempi in cui Irene “che ha quattro anni, non sa niente della guerra e gioca con le bolle fatte con il sapone vero ... col cappottino di panno azzurro e l'inevitabile cappellino in tinta ...” I ricordi sono soprattutto fatti di mare e di luoghi: il Quarnero, la baia di Zabodaski, un isolotto in cui il bianco accecante del calcare è quasi sepolto dentro gli arbusti della macchia mediterranea.

Su questi uomini e queste donne si abbatte l'esperienza dell'esodo forzato dalla loro Istria. È un evento epocale: la mente di Irene non riesce più a cogliere il filo della

memoria nella vita delle persone. L'esilio ne ha intorpidito le emozioni, ha straniato la sensibilità, ha confuso le anime. Per recuperare i ricordi, occorre lasciar voce alle case e poi persino agli oggetti: un angioletto in marmo, una pagella ingiallita, due scendiletto rosa... gli unici che ancora possono parlare di Natalia, Umberto, Renzo e Rosa, gli unici che ancora preservano il vissuto di Irene. In questo stato, l'esule si aggrappa ai ricordi. E alle cose. Condividendo un'espressione di Saramago ("Siamo la memoria che abbiamo, senza memoria non sapremmo chi siamo"), l'autrice proclama l'importanza delle cose, "quelle dalle quali non ti sei mai separato, dalle quali sai che non puoi separarti": al punto da promuoverle a protagonisti del libro.

«Con le parole non riuscivamo bene a comunicare, ma c'erano le cose». Sono allora proprio le cose a prendere la parola, a raccontare, attraverso le proprie storie, quelle dei proprietari. Le cose sono importanti perché viventi testimoni degli eventi. Così, nel racconto inedito di Nelida Milani (*Dentro le mura*) contenuto dal romanzo, una casa è testimone degli eventi occorsi alla famiglia che in parte si disperde, in parte resiste nella "casa ... occupata dai liberatori". Così "L'angelo", una scultura di marmo bianco, è testimone vivificato e totem che segue le sorti degli esuli, per ricordare loro il tempo felice in cui era una fontana nel loro giardino. Di qui, la devozione quasi feticistica verso gli oggetti della vita precedente: "persa la casa, le cose, i mobili e tutto quello che c'era e che c'è dentro ai mobili sono diventati la nostra anima, e non possiamo, non vogliamo perdere la nostra anima. Siano esse le barche di due fratelli: "le zucche vuote con dentro una candela accesa" del maggiore o "le barchette di carta" del minore, o i mobili da conservare, anche a costo di adattare la costruzione della casa per contenerli. Importanza fondamentale hanno, naturalmente, le foto, alle quali attaccarsi in modo quasi ossessivo, perché cristallizzano la vita "del prima". E, infine, altrettanto importanti sono gli oggetti smarriti, perduti o semplicemente riposti in qualche angolo: i gioielli della mamma, "la macchina da cucire a pedali, con la scritta Necchi in oro su fondo nero", "il servizio di piatti di porcellana col bordo azzurro e argento", le palle di natale di vetro, la macchina da scrivere Remington il timbro da usare sopra la ceralacca rossa, "la collezione dei dischi in vinile, quasi tutti della Voce del Padrone, con la famosa etichetta del cane che ascolta un grammofono".

Un viaggio fra le cose e con le cose: è nelle cose che – come ci ricorda Remo Bodei (2009) – si depositano idee, affetti e simboli di cui spesso non comprendiamo il senso. Più siamo in grado di recuperarlo e di integrarlo nel nostro orizzonte mentale ed emotivo, più il mondo si allarga e acquista profondità."

Anna Maria Mori ritiene che le cose comunque «continuano a vivere» anche se in particolare le case, con i corpi che le abitavano, perdono qualcosa che chiama «anima». Perciò le cose – come già nel libro dell'autrice francosenegalese Fatou Diome Kétala, dove addirittura discutono per risignificare l'esistenza della giovane defunta in un



“discorso di ricordo” (Roland Barthes) – parlano al posto delle persone ormai lontane. Così, rievocati i familiari, è la casa a presentarsi: «cose e persone le sento e le vivo come la mia anima. Respiro con loro. Rido con loro», rammentando, dopo un periodo felice, l'improvviso trasloco, la solitudine. Le cose, antropomorfizzate, introducono il 'perturbante', rendendo presente l'altro, l'altrove. L'altrove come condizione dello spirito, ma soprattutto luogo mentale. Questo l'approdo del lungo viaggio della Mori.

Ed è da questo approdo che la Mori riesce a traguardare la sua esperienza, ad analizzarla (Mori, 2002):

Appartenere alla frontiera e scriverne significa di solito due cose. La prima, destinata oggi più che mai ad essere delusa e smentita dai fatti: sposare la bella utopia del “e vissero, tutti insieme, felici e contenti” (il sogno della multiculturalità possibile, della possibile convivenza pacifica tra popoli, culture e lingue diverse). La seconda, molto più pericolosa (e meno male che a combatterla ci sono le utopie): schierarsi con il Dio-Patria e Famiglia di nera o nerissima memoria (nonostante l'attuale resurrezione democratica dell'Inno di Mameli da cantare con la mano sul cuore), ed è un unico Dio (il mio, il nostro), un'unica patria (la mia, la nostra), e un'unica famiglia (di nuovo la mia, la nostra), in nome dei quali ci si sente perennemente armati contro altre famiglie, altre patrie, altri dei, dai quali ci si sente inesorabilmente e perennemente minacciati. Bisogna essere Einstein, per avere la forza, la certezza di sé, e la conseguente ironia che alla domanda “Razza?”, gli consentirono di rispondere quasi con uno sberleffo, “Umana”. (...) Sulla frontiera, quando non si è fatta e si continua a fare la guerra, si sono fatti e si fanno da sempre discorsi politici, o prevalentemente politici: siano essi democratici, o antidemocratici. Avanzo una modesta proposta (di nuovo una “terza via”?... Chiedo perdono: Dio sa quanto mi costino questi discorsi, e quanto vigliaccamente tento quasi sempre di sottrarmi), alla quale in qualche modo mi sento autorizzata se non altro dalla mia storia, dalla storia della mia famiglia, da quello che, da istriana, ho visto, vissuto, raccontato e scritto.

Ecco: proprio per quello che, insieme a tanti, troppi, ho visto, vissuto e raccontato e scritto, in nome di quella “libertà” che ho scelto insieme alla mia famiglia e di cui, mi si perdoni quella che può sembrare una bestemmia, sono gratta all'esilio, sul tema della frontiera oggi credo di poter dare una stessa l'autorizzazione di sentirmi “libera” di fare un discorso a modo mio. E questo mio discorso, ancor prima di sapere come farlo e con quali parole, so che non sarà né politico, né storico, neanche antropologico: forse non sarà neppure un discorso, ma una confessione. Per quel che vale, se varrà qualcosa, sarà il mio discorso. E se mai sarà debitore di qualcosa, credo lo sarà, in qualche piccolo umile modo, della psicanalisi: di tutta la psicanalisi, a cominciare da Freud, che ha studiato e studia i temi e i problemi dell'identità. [...]

La frontiera come luogo e come fonte di identità una e insieme multipla, come laboratorio di democrazia possibile, come terreno di pace costruito sulla convivenza, esterna e interna ad ognuno dei suoi abitanti, di mille possibili e reali diversità, mi appare un po' come tutte le altre generose utopie, cominciando dal cristianesimo e finendo con il socialismo. Il luogo materiale, voglio dire geografico, della frontiera,

al contrario, costringe di per sé, e continuamente a scelte che altrove magari sono meno urgenti, meno presenti, meno “necessarie”: io, con chi sto?, a cosa e a chi appartengo? Chi sono? [...]

La frontiera è incertezza, insicurezza, quindi, come ha scritto guardandosi dentro con sincerità Nelida Milani, “fragilità”, “spaesamento”. [...]

Dato per assunto, quindi, che non somiglia a verità la conclusione frutto dell’ottimismo della ragione e della volontà (connubio sempre pericoloso) secondo i quali la frontiera è e deve essere un “più”, anziché, così come viene realmente vissuta, un “meno” dovuto appunto all’instabilità e all’incertezza dentro e fuori di sé, l’invito è a riflettere se ha davvero un senso, che non sia un senso squisitamente un senso letterario e in quanto tale non solo legittimo ma validissimo, lavorare su questo terreno a un’ipotesi anche politica di ricostruire un “noi” “Noi”. “Io”. Il “noi, io l’ho vissuto o come minaccia, o ingiustizia e paura: difficile, impossibile da dimenticare. Al punto che ancora oggi tutti i “noi” continuano a farmi paura: credo di non aver mai partecipato a una manifestazione, a una piazza gremita, a un corteo, anche nei casi in cui il mio cuore batteva all’unisono con la manifestazione, la piazza, il corteo. Che la frontiera, il confine, più che a un nuovo “noi” possa dar luogo a questo mio “io”, a tanti altri io impauriti e ribelli come il mio, che non si riconoscono in nessun altro? Neanche nel confine e nella frontiera?

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, a cura di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1975.
- Benussi, C., *La letteratura dell’esodo*, in AAVV, *Parole lontane. L’Istria nella sua storia e nel nostalgico ricordo di autori esuli*, Empoli, Ibisko, 2003, pp.73- 124.
- Bettiza, E., *Esilio*, Milano, Mondadori, 1996.
- Bodei, R., *La vita delle cose*, Bari-Roma, Laterza, 2009.
- Donne di frontiera: vita, società, cultura, lotta politica nel territorio del confine orientale italiano nei racconti delle protagoniste* (a cura di G. Musetti, S. Lampariello Rosei, M. Rossi, D. Nanut), Trieste, Il Ramo d’oro editore, 2007.
- Il globale e l’intimo*, a cura di L. Borghi e U. Truder, Perugia, Morlacchhi, 2007.
- Magris, C., *Danubio, Trieste. Un’identità di frontiera*, Milano, Garzanti, 1986.
- Milani, N., *Crinale estremo*, Fiume, Edit, 2007.
- Mori, Anna Maria, “Frontiera e identità: il plurale dell’utopia, il singolare della solitudine”, *Il territorio. Semestrale di storia, memoria, cultura, fotografia, ambiente*, edizioni del Consorzio Culturale del Monfalconese, n° 17, novembre 2002 www.ilterritorio.ccm.it/lib/files/territorio_bollettino_it_1677_pdf_.pdf
- Oliva, G., *Profughi*, Milano, Mondadori, 2005.
- Ricoeur, P., *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.



Sinopoli, F., *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in A. Gnisci (a cura di), Nuovo Planetario Italiano, Troina, ed. Città aperta, 2006.

Vukusa, A., *Sradicamenti*, Fagagnana, ed. Tipografia Graphis, 2001.