

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



REVISTA INTERNACIONAL

**LA REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y LITERATURAS:**

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

**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 "Máscaras femeninas: personajes y autoras"

This issue is titled "Female masks: characters and authors"

# ÍNDICE

<i>Un presente continuo siempre olvidado: Las mujeres, la salud y el cuidado. El caso de Isabel Sendales</i>	7
María Teresa Arias Bautista	
<i>Sexo femenino: secretos compartidos de Mado Martínez</i>	33
Mercedes Arriaga Flórez	
<i>El documentalismo social moderno de Dorothea Lang: una reflexión sobre los "sujetos de la acción en el mundo rural estadounidense"</i>	42
María Luz Arroyo Vázquez	
<i>Memorie di una cagna: Helena de Troya cuenta su propia historia</i>	56
María Dolores Castro Jiménez	
<i>La mujer en los refraneros árabe y español</i>	68
Mohammad Daher Ababneh	
<i>Actuar, maquillar y escribir: tres profesiones para una misma mujer, Colette</i>	81
Flavie Fouchard	
<i>Impostar el límite. La escritura extrema de Anne-Sylvie Sprenger</i>	94
Carmen García Cela	
<i>Así se llaman las mujeres del teatro de Goldoni</i>	110
Teresa Gil García	
<i>De la mujer a la compañera. Presencia femenina en las memorias de guerra italianas de los años '30 y '40 del siglo pasado</i>	125
Manuel Gil Rovira	

<i>Las obras autobiográficas femeninas árabes y españolas: estudio estilístico y analítico</i> Ziyad Gogazeh	<b>138</b>
<i>Estereotipos femeninos y máscaras de la retórica: Mes apprentissages de Colette</i> María Vicenta Hernández Álvarez	<b>143</b>
<i>Mujer y literatura en el Perú del siglo XIX</i> Inmaculada Lergo Martín	<b>159</b>
<i>Kate O'Brien: España con voz de mujer</i> Daniel Pastor García	<b>172</b>
<i>De Mariana Alcoforado a Las Tres Marías, un camino de coraje y resistencia a partir de la palabra</i> María De Lourdes Pereira	<b>184</b>
<i>Vergine Giurata de Elvira Dones: el tercer sexo en Albania</i> Yolanda Romano Martín	<b>199</b>
<i>Reinventándose a sí misma: de Fannie Coralie Perkins a Frances Perkins</i> Catalina Torres Marquínez	<b>213</b>
<i>Igiaba Scego y la cuestión de la identidad en los inmigrantes de segunda generación</i> Sara Velázquez García	<b>223</b>
<i>El papel de la mujer semita en la sociedad mesopotámica</i> Efrem Yildiz	<b>232</b>

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RIICL.2011.i11>

<i>Adriana Assini. La gioia del colore, il piacere della Storia</i> Letizia Casella	<b>242</b>
<i>La "querelle delle donne" attraverso la storia delle grandi guerriere</i> Silvio Cosco	<b>261</b>
<i>Dall'isola reale all'isola metaforica: l'itinerario esistenziale e poetico di Fabrizia Ramondino</i> Maria Pagliara	<b>279</b>
<i>Figure femminili e memoria autobiografica nel "sato della stradalonga" di Giuseppe Bonaviri</i> Teodora Nicoleta Pascu	<b>289</b>
<i>Le maschere autobiografiche di Grazia Deledda</i> Alessandra Sanna	<b>298</b>
<i>Figure femminili mágico-religiose nell'opera di Giuseppe Occhiato</i> Salvatore C. Trovato, Alfio Lanaia	<b>307</b>

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RIICL.2011.i11>

## UN PRESENTE CONTINUO SIEMPRE OLVIDADO: LAS MUJERES, LA SALUD Y EL CUIDADO. EL CASO DE ISABEL SENDALES

A FORGOTTEN CONTINUOUS PRESENT: WOMEN, HEALTH AND CARE.  
ISABEL SENDALES' CASE

María Teresa Arias  
Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN:

Estudiar e investigar sobre la Historia de la medicina es una labor bastante compleja. Isabel Sendales fue la primera enfermera española, pues fue reconocida por Carlos IV. A pesar de que tenemos escasa información sobre Isabel, pero se sabe que dedicó su vida a cuidar y preservar la vida de muchos otros y desarrollar así una gran labor sanitaria y social.

### PALABRAS CLAVES:

Salud Isabel Sendales, cuidado.

### ABSTRACT:

Studying and researching about medical History is a very hard work. Isabel Sendales was the first Spanish nurse, since she was renowned by Charles IV. Despite the fact that we have barely information about her, but we know that devoted her whole life to take care and preserve the lives of many people and to develop a great sanitary and social labour.

### KEY WORD:

Health, Isabel Sendales, care.



Descubrir el mundo de la salud y del cuidado resulta una tarea compleja si lo que pretendemos ver en él son las manos femeninas. En primer lugar, por el silencio de las fuentes y, en segundo lugar, por su extensión en el tiempo, cuestiones que han requerido el acercamiento de especialistas cualificados capaces de generar una bibliografía rigurosa y precisa, aunque aún quede mucho por hacer.

Otro de los problemas a los que hay que enfrentarse al tratar este tema es el del propio concepto. Hasta época reciente la salud era vista como la carencia de enfermedad, y esta se ligaba a un sinnúmero de especulaciones y procesos oscuros a los que se pretendía dar sentido a través de la magia, la religión y una ciencia llena de tópicos y tabúes aún poco desarrollada. En la actualidad entendemos por salud algo bien distinto que abarca no solo el bienestar físico, sino también el mental y social, tal y como ha definido la OMS. En España, la Real Academia ha recogiendo tales ideas y otorga al concepto salud esa nueva dimensión y aún algo más cuando establece que es el conjunto de lo necesario para vivir bien; el disfrute de una vida holgada o abastecida de cuanto conduce a pasarlo bien y con tranquilidad y el estado de la persona en el que se le hace sensible el buen funcionamiento de su actividad somática y psíquica. En definitiva, un estado saludable no se concibe si el sujeto no es consciente de ello aunque, teóricamente, posea lo necesario para disfrutar del citado bienestar. Con independencia de estas cuestiones, lo que sí parece obvio es que sin cuidado no puede existir salud, exigencia que se ve acrecentada cuando es necesario recuperarla. Parece pues imprescindible conocer, cuando se realiza un análisis histórico de este complejo mundo, qué entiende por salud el grupo social examinado, qué medios utiliza y a quiénes se otorga su vigilancia y cuidado.

Si nos preguntamos desde cuándo puede computarse el cuidado entre los seres humanos y quiénes fueron los responsables del mismo, nos percatamos de que todo ello es algo que se pierde en la nebulosa del pasado. Investigaciones iniciales condujeron al grupo de los *Neanderthales*, cuyos individuos se ocuparon no solo de dar sepultura a los muertos, sino de cuidar y proteger a los ancianos, enfermos y discapacitados, dado que se ha constatado que entre ellos subsistieron seres muy limitados físicamente en un entorno, como sabemos, extremadamente riguroso. Sin embargo, los últimos yacimientos excavados en España nos hablan de que al menos la función del cuidado ya era ejercida con anterioridad. Así lo declaraba Ana Gracia, paleoantropóloga de la UCM y primera autora de la investigación que recogió José Corbella en *La Vanguardia* el 31 de marzo de 2009, cuyas palabras fueron:

“Tenía una rara enfermedad llamada craniosinostosis en la que las suturas entre algunos huesos del cráneo se fusionan de manera prematura. En su caso, se cerró prematuramente la sutura entre el parietal y el occipital en el lado izquierdo de la cabeza. La parte interior de su cráneo presenta también una asimetría marcada, lo que indica que probablemente sufría retraso mental. En la cavidad del ojo se

ha detectado una anomalía llamada cribra orbitaria que indica que sufría alguna enfermedad de la sangre... Pese a su fealdad, su mala salud y su probable retraso mental, el volumen de su cerebro era de 1.200 cm<sup>3</sup> –aproximadamente igual al de un adulto actual–, lo que indica que cuando murió ya no era una niña pequeña”.

Los estudios que habían verificado esta anomalía se apoyaban en el cráneo 14, correspondiente a una hembra de la especie *Heidelbergensis* (datada hace medio millón de años), a la que se bautizó como Benjamina, denominación más amable que el frío tecnicismo indicado anteriormente, y que falleció con una edad aproximada de diez años.

Tanto en el caso Neanderthal, como en el de sus antecesores de Atapuerca, nos es imposible saber qué pensaban estos individuos sobre el motivo de la enfermedad, lesiones, deformidades o heridas. Tampoco nos es dado conocer qué clase de cuidado practicaban y quien o quienes ejercían la tarea del cuidado: si eran jóvenes o adultos, hembras o machos, o si lo llevaban a cabo conjuntamente todos los miembros del grupo, dependiendo de las circunstancias y las situaciones. Este cúmulo de conjeturas, que hoy nos parecen tan verosímiles, no lo eran tanto hace apenas unos cuantos decenios ya que al igual que la Historia, quienes interpretaban la Prehistoria eran exclusivamente varones que plasmaron en los textos unas ideas patriarcales que adjudicaban, desde el inicio de los tiempos, ciertas tareas a las hembras de la especie, en la creencia de que se hallaban divididas por sexo las ocupaciones de la supervivencia. Sin embargo, en la actualidad, damos por sentado nuestro desconocimiento sobre cuándo, cómo y por qué tuvo lugar tal dicotomía social ya que solo existen especulaciones difíciles de corroborar por falta de testimonios concluyentes.

Pero, si abandonamos los tiempos ágrafos y nos centramos en aquellos que podemos documentar con textos u otras fuentes, descubriremos que, durante un período que llega casi hasta la Edad Contemporánea, en nuestro mundo occidental, y que aún pervive en otras zonas del planeta menos privilegiadas, salud y enfermedad han sido concebidos como los polos opuestos de una fina línea que podía cambiar de dirección, en un momento dado, al arbitrio de dioses, demonios o determinados comportamientos humanos. Es decir, que únicamente poderes superiores, de impenetrables designios, disponían quien debía estar sano y quien enfermo. La enfermedad, bajo este oscuro prisma, era vista como el resultado de caprichos insondables, castigo por acciones malvadas, o prueba para verificar la virtud de quien la padecía.

En este contexto, el cuidado de los enfermos no pasaba de ser un remedio para aliviar el dolor, pues la posibilidad de recuperación de la salud se enmarcaba dentro de un complejísimo mundo de valores, esquemas mentales diferentes a los nuestros y posibilidades científicas y técnicas que variaban según la idiosincrasia de los pueblos y sus perspectivas socio-culturales y espirituales. Durante todo este largo período de

la existencia humana, y superándolo en este caso hasta el presente, las encargadas del primer nivel de cuidado de la salud fueron las mujeres. Y lo hicieron como parte de sus tareas asignadas en razón del sistema sexo-género, ya establecido. Fuera del hogar, en un segundo nivel, el cuidado de enfermos y heridos estuvo en manos de quienes ejercían el sacerdocio, la magia y el curanderismo, junto a otros individuos cuyos conocimientos científicos eran harto primarios e impredecibles, en un principio, y que fueron adquiriendo peso específico con el paso del tiempo. En realidad, un conjunto variadísimo de hombres y mujeres considerados capaces para tal actividad, bien como intermediarios de las divinidades, bien por ser considerados poseedores de capacidades sobrenaturales para intervenir sobre la naturaleza, o bien por hallarse en posesión de unos conocimientos médicos desconocidos para el resto de las gentes.

Sin embargo, aunque muchas mujeres estuvieron ligadas a la sanación fuera del recinto de su hogar, y aunque en él siguieran ejerciendo un magisterio indiscutible, una vez que se atribuyó la enfermedad a procesos naturales sobre los que se podía intervenir por medio de la ciencia, se consideró que únicamente los varones estaban capacitados para los estudios médicos y para ejercitar tal profesión.

En definitiva, existen desde que tenemos memoria, dos campos bien diferenciados en cuanto al cuidado de la salud; dos campos que irán aumentando paulatinamente su distancia de prestigio y reconocimiento social y acabará por excluir a las mujeres de la curación experimental y científica, tal y como afirma Carmen Caballero:

“Históricamente las mujeres se han encargado de las relaciones de creación y recreación de la vida humana: ellas crean y mantienen la relación. Sin embargo el valor de esta obra ha sido minimizado por el patriarcado, que la ha ignorado. Por ello no se ha recogido por escrito y, cuando se ha recogido, la retórica del discurso se ha encargado de borrar las huellas de la originalidad de hacer de las mujeres”.

Las mujeres han venido cuidando el cuerpo de los miembros de la familia y con especial dedicación el de niños, ancianos, enfermos y heridos. Cuidar el cuerpo es el arte de cuidar la vida y en este arte tan importante han derrochado ingenio las mujeres aprendiendo unas de otras, generación tras generación. Aprendían de sus madres o de otras mujeres a preparar y administrar los más diversos remedios, en todas las formas posibles: tisanas, ungüentos, aceites, sahumerios, emplastes... dirigidos contra las más variadas dolencias: enfriamientos, tos, eccemas, diarreas, fiebres, estreñimiento, dolores de cabeza o de otras partes del cuerpo, retenciones de orina, etc., del mismo modo que se formaban para saber tejer, coser, lavar, guisar, administrar los recursos familiares, ya fuesen pocos o muchos, vigilar, educar,... En esta cuestión parecen estar de acuerdo todas las investigaciones consultadas, como muestran los siguientes ejemplos:

“Pero la mayoría de los enfermos eran atendidos en sus casas, siendo las mujeres las que los cuidaban, asumiendo así el papel de enfermeras... Para preservar a la familia de males, las mujeres debían convertirse en cuidadoras... debieron de aprender a satisfacer lo que hoy llamamos necesidades básicas y transmitir a sus hijas los mismos conocimientos que ellas habían adquirido de sus madres para que llevasen a cabo el mismo cometido...”.

Camel Ferragud ha utilizado documentos de aplicación para poner de manifiesto la gran cantidad de remedios caseros que utilizaban las mujeres para cuidar las enfermedades de sus familiares: “Una mujer de un campesino podía disponer de una gama suficientes y variados recursos como para asistir a aquellos que con ella convivían”. Por su parte Cristina Segura señala:

“La atención en los partos y el cuidado de las enfermedades de todo tipo eran conocimientos tradicionales que las mujeres poseían y que se transmitían de madres a hijas... Estos conocimientos médicos, aunque no reconocidos como medicina, eran saberes empíricos que solo poseían las mujeres y entre ellas compartían. En algunos casos estos conocimientos las puso en peligro de ser acusadas de brujas. Las hierbas, determinados alimentos, algunos cuidados especiales, etc., eran los medios que usaban para la ayuda en las enfermedades. Nada de ello estaba escrito, todo era transmisión oral entre mujeres”.

Margaret Wade afirma:

“La mujer que dirigía una casa, fuera cual fuese su tamaño o importancia, parece haber sido responsable de la salud de los que entraban dentro de su esfera de influencia... La participación de la mujer corriente en el arte de curar comenzó con la aplicación de primeros auxilios a los que las rodeaban. Formaba parte aceptada de la educación de una dama noble saber tratar las heridas, los huesos rotos o dislocados y los golpes graves con que los hombres de su casa podían regresar de las guerras, torneos o enérgicas cacerías. Los romanos indican la conveniencia de que las mujeres fueran expertas en vendajes, ungüentos y limpieza de heridas, al haber aprendido estas artes como parte de su educación”.

Y la profesora en historia de la medicina Gianna Pomata asegura que:

“A pesar de su papel marginal en la práctica profesional, las mujeres estuvieron siempre al lado de los lechos de la gente enferma... En realidad ellas eran cuidadoras y no solo sanadoras. Las mujeres y los barberos presidieron las tareas manuales del cuidado del cuerpo enfermo que los sanitarios de categorías superiores desdeñaron por degradantes. Unas y otros ‘curaban el cuerpo con el cuerpo’ y por consiguiente estaban en la base de la pirámide que estructuraba las artes sanitarias en el antiguo régimen”.

De igual modo, podría acercarme a las fuentes directas donde pueden rastrearse testimonios de lo más sugerentes, como el que nos transmite Homero:

“Entonces Helena echó en el vino del que bebían un fármaco contra el llanto y la cólera, que hacía olvidar todos los males... Tan excelentes y bien elaborados fármacos tenía en su poder la hija de Zeus, que le había dado la egipcia Polidamna, esposa de Ton, cuya feraz tierra produce muchísimos, los cuales al ser mezclados, unos resultan saludables y otros nocivos”.

Más cercano a nosotros se encuentra el texto de La Celestina, que nos descubre el arte de curar de la protagonista; en realidad, un sugerente mundo en que se solapan saberes medio empíricos, medio hechiceriles cuando ya alboreaba el Renacimiento:

“...Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada. Ella tenía seys officios, conviene (a) saber: labrandería, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. Era el primer officio cobertura de los otros,...Hazíase física de niños... Y en su casa hazía perfumes, falsava estoraques, menjuy, ánimes, ámbar, algalia, polvillo, almizcles, mosquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechas de mil faciones; hazía solimán, afeyte cosido, argentadas, bujelladas, cerillas, llanillas, unturillas, lustres, lucentones, clarimietes, alvalines y otras aguas de rostro, de rassuras de gamones, de mosto, destillados y açucarados. Adelgasava los cueros con çumos de limones, con turvino, con tuétano de corço y de garça y otras confaciones. Sacaba aguas para oler, de rosas, de azaar, de jasmín, de trébol, de madre selvia y clavellinas, mosquatadas y almizcladas, polvorizadas con vino. Hazía lexías para enruviar, de carrasca, de centeno, de murrubios, con salitre, con alumbre y millifolia y otras diversas cosas. Y los untes y mantecas que tenía, es fastío de dezir... Aparejos para baños, esto es una maravilla; de las yervas y rayzes que tenía en el techo de su casa colgadas... Esto de los virgos, unos hazía de bexiga y otros curava de punto... Y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien: tenía huessos de coraçon de ciervo, lengua de vibora... y otras mil cosas. Venían a ella muchos hombres y mujeres, y a unos demandava el pan do mordían, a otros, de su ropa; a otros, de sus cabellos, a otros, pintava en la palma letras con açufrán; a otros con bermellón, a otros dava unos coraçones de cera, llenos de agujas quebradas, y a otras cosas en barro y en plomo fechas, muy espantables a ver. Pintava figuras, dezía palabras en tierra...”.

O el de la lozana andaluza que sigue en esta línea:

“Yo sé embalsamar... Sé quitar ahitos, sé para lombrizes, sé encantar (sanar, curar con ensalmos) la terciana, sé remedio para la quartana y para el mal de la madre (útero). Sé cortar frenillos de bobos y no bobos, sé hacer que no duelan los riñones y sanar las renes, y sé medicar la natura de la mujer y la del hombre, sé sanar la sordera y sé envolver sueños, sé conocer en la frente la fisonomía, y la quiromancia en la mano, y preosticar”.

Son extremadamente clarificadores a nuestro intento los documentos artísticos ya que, muchas veces, aportan la información que no nos facilitan los textos, sobre todo aquellos que hacen referencia a escenas de la vida cotidiana que para los eruditos no se estima necesario describir. Así, es sumamente curiosa la serie de ilustraciones que

ofrece la obra editada por Eduardo Acosta sobre la medicina griega y romana. En ella no se habla de las mujeres más que como pacientes, salvo en el caso de Helena, ya que los textos sobre los que trabaja este autor pertenecen a ilustres sabios griegos y romanos. Sin embargo, las sobredichas imágenes documentan la actividad sanadora y cuidadora de las mujeres dentro y fuera del hogar como se verá a continuación. Es seguro que un estudio minucioso del ingente repertorio artístico de que disponemos, sería fuente valiosa para acercarnos al mundo femenino de la sanación y el cuidado. Los ejemplos seleccionados son los siguientes:

Un joven enfermo vomita ayudado por una mujer (plato griego del Wagnere Museum de Wurzburg) Una escena similar se representa en otro plato griego existente en los museos Vaticanos. Podemos contemplar asimismo la tumba de una mujer medica procedente del siglo I d. C., aunque no se indica su ubicación. Y, finalmente, podemos observar, La escena de un parto en el que una comadrona y su asistenta ayudan a una mujer a dar a luz. Motivo que se encuentra en un bajorrelieve fechado en el siglo II d. C. y que corresponde al Museo de Ostia en Roma. Una representación en la que solo podemos encontrar mujeres y que podríamos multiplicar “ad infinitum”, si reparamos en las representaciones del nacimiento de Jesús, de María, de San Juan o de cualquier santo, a lo largo de toda la historia de la pintura.

En realidad, y como se viene indicando, cientos de testimonios nos hablan de esa maravillosa obra desempeñada por las mujeres a lo largo de la Historia. Su presencia invisible nos ha dotados a todas y todos de visibilidad, por lo que es justo reconocer que su labor de cuidado, siempre insustituible, lo fue mucho más en los tiempos en que la ignorancia era el terreno abonado de la ciencia y donde no existían instituciones u organismos que se ocuparan socialmente de los necesitados y de los enfermos.

Ineludible fue, por otro lado, la atención prestada por las mujeres cuando se trataba de vigilar y cuidar otros cuerpos de mujeres. Ello debido a que el patriarcado volcó sobre el cuerpo femenino una serie de prejuicios y tabúes que obligaba a la atención de unas mujeres por otras y, por ende, durante muchísimo tiempo, condujo a un absoluto desconocimiento del cuerpo femenino y sus dolencias por parte de quienes terminaron por desempeñar la función social del cuidado sanitario: los varones. Tales consignas obligaron a buen número de mujeres a seguir practicando su ciencia en el exterior del hogar, actuando sobre las enfermedades específicas femeninas, ayudando a las parturientas, o examinando y emitiendo dictámenes en procesos judiciales tales como violaciones, embarazos, frigidez, etc.

Hubo, igualmente, quienes por su especial situación en el ámbito social, o por su grado superior de instrucción, intentaron aliviar el dolor de sus dependientes y próximos como recogen singulares testimonios. Tal fue el caso concreto de Lady Mildmay, dama inglesa del siglo XVII que, según ella misma relata había recibido los

conocimientos de su madre y los transmitió por escrito a sus hijas. De su actividad da cuenta un contemporáneo admirado de su labor y, sobre todo, de que respetara la autoridad de los varones de acreditado conocimiento:

“Yo no rechazaría a todas las mujeres adictas a la cirugía sin excepción, porque he conocido a algunas que por su valía y sabiduría pueden equiparse con los grandes hombres; mujeres que prestaban el debido cuidado a la realización de sus curas y las terminaban con verdadera caridad: como la cabal, religiosa y virtuosa dama Lady Mildmay de Apethorpe, en el condado de Northampton, que poseía por sí misma un buen juicio en muchas cosas; y, no obstante, cuando las gentes pobres iban a su casa en busca de ayuda (puesto que sembró su práctica entre estas personas), si eran casos de física, buscaba la aprobación de un médico; si se trataba de problemas quirúrgicos, buscaba la ayuda de un cirujano, y si se trataba de problemas oculares la mía propia”.

Como se puede observar, se conjugan en este texto dos de las actividades desarrolladas por las mujeres en torno al cuidado de la enfermedad: la desempeñada en el recinto del hogar, que no precisaba de supervisión y en el que eran autoridad indiscutida, y la desarrollada de puertas afuera de su casa, en la que las mujeres debían mostrar respeto por los conocimientos que ya les estaban vedados por hallarse en poder de los varones. Lo cierto es que bien por sabiduría y pericia, bien por vocación o incluso por necesidad u obligación, muchas mujeres, con la aquiescencia o la prohibición de las autoridades, siguieron durante muchísimo tiempo cuidando la salud a personas ajenas a su hogar. Tales mujeres actuaban tanto en el medio rural como en el incipientemente urbano. La mayoría ejercían la sanación de buena fe, poniendo sus conocimientos (mejores o peores), al servicio de quienes las requerían porque confiaban en ellas, porque no existía nadie más cualificado o porque contribuían con sus actos a tapan los vacíos de quienes no disponían de medios para pagar los elevados salarios de los galenos.

Algunas, como hemos visto, supieron sortear las prohibiciones de ejercitar actividades sanadoras fuera del hogar. Prohibiciones que llevaban aparejadas fuertes sanciones, caso de infringirlas. Solo tenemos que recordar el destino de tantas curanderas acusadas de brujería que pagaron con su vida su atrevimiento, o aquel que hubieron de sortear muchísimas otras, enfrentándose a durísimos juicios de los que nunca salían vencedoras a pesar de los innumerables testimonios a su favor. Tal fue el caso concreto de Jacoba Felicié, a quien enjuició el Protomedicato de París y que fue sancionada a pesar de ser reconocida como extremadamente capaz en el ejercicio de la medicina. Es cierto que hubo etapas históricas o espacios geográficos más permisivos y en ellos las mujeres ejercieron la sanación desde las más altas cimas del saber y el reconocimiento, como sucedió con las médicas de Salerno, o con aquellas que la practicaron junto a sus maridos o hijos o, una vez viudas, lo hicieron en sustitución de aquel. Con todo, fueron períodos muy limitados, o situaciones muy concretas que acabaron por desaparecer,

ahogados por las pretensiones de quienes lograron realizarlo con todos los parabienes sociales.

Efectivamente, cualquier veleidad femenina de ocupar posiciones relevantes en el campo de la medicina quedó cercenada en la baja Edad Media, cuando la práctica médica se organizó institucionalmente y como se ha señalado los estudios quedaron insertos en las universidades donde las mujeres no tenían cabida. En el esquema mental de la época se hallaban demasiados obstáculos que sortear además de esta formación académica indispensable. En primer lugar, las mujeres carecían del necesario reconocimiento de autoridad para formarse y efectuar dictámenes (eran consideradas incapaces de discernimiento racional e inteligencia superior). En segundo lugar, las mujeres carecían del reconocimiento de independencia, no solo de voluntad, sino económica, con respecto a padre, marido, hermanos, y el entorno social y, en tercer lugar, y no menos poderoso, el ejercicio de la medicina implicaba la necesidad de moverse libremente entre los hombres, conocer y reconocer sus cuerpos. Únicamente las “malas mujeres” podían realizar esto último. Únicamente ellas podían atreverse/exponerse a un contacto indecente e inmoral. El resto de las mujeres, las consideradas castas, debían eludir todo acercamiento a un mundo que podía perderlas por la fragilidad de su carne (concupiscente por naturaleza), y por la procacidad de los hombres.

En este contexto se enmarca un tercer nivel de cuidado ejercido por las mujeres fuera del hogar y alejado del cerrado círculo de médicos y cirujanos: el de la enfermería, aunque tal palabra no tuviera hasta hace poco el sentido que hoy le otorgamos. Consistía, esencialmente, en vigilar y atender al enfermo en sus necesidades más básicas: aseo, consuelo, alimentación, administración de hierbas, o preparados, etc.

Es difícil realizar un estudio exhaustivo de la evolución de este tipo de cuidado en unas pocas líneas, por lo que, como con los dos niveles de cuidado anteriores, ya tratados, solo se pretende dar una visión general del mismo. De él podemos afirmar, por los motivos que se han ido señalando, que el prestigio y el reconocimiento de su labor dependieron de la condición de quienes lo realizasen y las motivaciones que les llevaban a ello. Nunca fueron vistas con los mismos ojos quienes lo acometieron por pura supervivencia, que quienes lo hicieron impulsadas por un ideal. Nunca sería mirada de igual modo una mujer desprestigiada por la edad, o considerada accesible sexualmente, que otra que no lo fuera; es decir, una laica y una religiosa. El sistema imponía a las mujeres el matrimonio y la reproducción. Las solteras eran mal vistas porque no habían cumplido con su misión en el mundo y las viudas que se permitían disponer de sí a su antojo tampoco lo eran. Otra cosa diferente eran las religiosas, que habían cumplido de alguna manera con su gestión al hacerse esposas de Cristo y adoptar como hijos a todos los seres humanos.

Ciertamente, entre las primeras, había algunas de dudosa moralidad para la mentalidad de un mundo que ha llegado desde la antigüedad a nuestros días. Las soldaderas, por ejemplo, que han acompañado a los ejércitos desde la antigüedad y ejercían labores sanitarias y de cuidado, estarían codificadas dentro de este grupo. Muchas de ellas eran prostitutas o estaban ligadas a hombres sin los debidos parabienes sociales, lo que las incluía en el saco de las “malas mujeres”.

A ello hay que añadir las limitaciones y carencias no solo técnicas, sino materiales, la falta de higiene, el hacinamiento y la penuria general de los lugares donde se desarrolló durante muchísimo tiempo este tipo de asistencia, pues no solo podemos pensar en la Edad Media, sino en la Edad Moderna y aún en la etapa Contemporánea, como denunciaron numerosas personas comprometidas socialmente. Veamos como ejemplo lo que dice acerca de las deplorables condiciones del viejo Hôtel Dieu de Paris, fundado en el año 1651, Gabriel Hanatoux:

“Los enfermos, amontonados unos sobre otros, se acostaban, cuatro o seis en una misma cama, se contagiaban mutuamente y morían como moscas, convirtiendo el barrio que lo rodeaba en un foco de epidemias; la peste diezmaba regularmente a la población parisina”.

Una situación que aún perduraba un siglo más tarde, a decir de Georges Cuvier:

“Las penas del infierno pueden superar apenas estos desdichados, aprisionados unos contra otros, asfixiados, ardiendo sin poderse mover y respirar, a veces con uno o dos cadáveres entre ellos durante horas enteras”.

Por todos estos motivos, no es de extrañar que se generase en dichos establecimientos un caldo de cultivo donde la ignorancia se volvía contra quienes estaban al pie del enfermo por unas míseras monedas y esto agriaba los caracteres de quienes desempeñaban tal labor. Las ancianas o poco agraciadas eran satirizadas o vejadas por los enfermos y familiares, y las jóvenes recibían proposiciones y hasta agresiones físicas y sexuales sin posibilidad de defenderse. Tal conjunto de situaciones incidía sobre un colectivo desacreditado en exceso hasta hace relativamente poco. De hecho, el cuidado enfermero laico carecía de prestigio, era considerado poco digno y para su ejercicio no se estimaba necesaria cualificación alguna: “*porque el cuidado del ganado y de los enfermos de los hospitales lo realiza mejor el sexo femenino*”.

Nada parecido a la valoración que recibían aquellas que prestaban atención a los necesitados, inspiradas por el amor a Dios, o curaban a enfermos y heridos considerando que eran mediadoras de sus designios. Ellas lograron saltar las barreras de la imposibilidad y ser apreciadas y valoradas por su tarea, como ocurrió desde los primeros tiempos del cristianismo con las matronas romanas que fundaron

establecimientos para el cuidado de enfermos a sus expensas y ellas mismas lo abordaron, las diaconisas, o las monjas de los numerosos monasterios medievales. Ahí están, para ejemplo de las miles de ellas que lo efectuaron, entre otras, la ya famosísima Hildegarda de Bingen, cuya medicina abarca el campo práctico y teórico llevado a cabo desde su monasterio de Rupertsberg y, posteriormente de Eibingen, o Catalina de Siena, que ejerció como terciaria en oposición abierta a los deseos y expectativas de su familia, o algunas otras menos conocidas como Santa Ubaldesca, monja pisana, del siglo XII que comenzó sus tareas del cuidado de enfermos a los quince años y durante cincuenta y cinco se entregó a ellos en el hospital de su ciudad, perteneciente a la Orden de San Juan del Hospital.

No podemos dejar de recordar el importante movimiento beguino desarrollado en el norte y centro europeo, constituido por grupos de mujeres que se asociaban para sobrevivir, sin atarse a reglas ni superiores y que desempeñaron una gran labor en los hospitales y leproserías. No eran religiosas, pero sí mujeres piadosas que adquirieron gran estimación entre sus conciudadanos.

En general, durante toda la Edad Media y Moderna, muchas mujeres imbuidas por la ideología transmitida desde todos los ámbitos sociales, sintieron la necesidad de sortear la tan traída y llevada *infirmas sexus* –literalmente enfermedad del sexo femenino, en referencia a su incapacidad, debilidad y miseria–, de la que eran portadoras como hijas de Eva, aplicándose al ejercicio de la caridad, la piedad, la dulzura y, ante todo, la honestidad, meta irrenunciable sobre todas las demás. Elemento fundamental en la forja de las cuidadoras religiosas fue la presentación de la Virgen María, corolario de la genealogía femenina, bajo numerosísimas advocaciones que hacían referencia a cualidades que debían imitar las mujeres y que me voy a permitir enunciar para que toméis conciencia de la fuerza ejercida sobre las mujeres con ello: Socorro, Consuelo y Remedio de los afligidos, Auxilio de los pobres, Salud de los enfermos, Madre de los Desamparados, Señora de todos los Dolores, de las Penas y de las Angustias, Madre Clemente y Misericordiosa, María de las Lágrimas, del Buen Fin, de la Esperanza, de la Piedad, de la Amargura, del Desconsuelo, De la Cinta, de la Leche, del Perdón... La literatura la mostrará cálida y acogedora para todos aquellos que le rindan tributo y mediadora diligente entre la divinidad y quien ha enfermado de cuerpo o de alma por el pecado. Es más, la Virgen aparecerá en la iconografía como “Hospital para los cuidados”, tal y como sugieren las Cantigas de Santa María.

Seguir los pasos de las santas, las mártires y, en la medida de lo posible los de la Virgen, habría de convertirse en la meta de muchas mujeres. Entregadas a las buenas obras un buen número de ellas consiguió, en los monasterios y en los hospitales de caridad, su objetivo: tal vez, por qué no, alejarse de un matrimonio no apetecido, del dominio de los hombres, de las maternidades impuestas y, asimismo, despegarse del

mundo y sus significados, incluso acariciar cierto grado de libertad o acercarse a un mayor nivel de formación... A algunas, incluso, esta dedicación las salvaba de caer en situaciones adversas tales como la mendicidad o la prostitución.

Sabemos que la mayoría de los centros dedicados al cuidado de los enfermos dependían de la iglesia y dado que los conocimientos médicos eran muy limitados y los recursos extremadamente escasos, su objetivo, más que curar a los dolientes, era procurarles alivio y consuelo por medio de una mejor dieta alimenticia, higiene, algunas medicinas y purgantes y, en algunos casos, la realización de sangrías si no existía cirujano-barbero.

Ya a finales del siglo XVI, entre otras organizaciones destinadas al cuidado de los enfermos, será de vital importancia la aparición y el desarrollo de las Hijas de la Caridad fundadas por Vicente de Paul y Luisa de Marillac. Institución que forjada sobre la base de mujeres incultas y sin fortuna, destinadas a auxiliar y aliviar la enfermedad, supo sortear estas premisas y convertirse en un hito trascendental en los hospitales de todo el mundo desde aquel siglo hasta el presente. Una fundación que insistiría en la formación continuada de quienes la componían (en materias generales y médicas), pues no solo se les enseñaba a leer y escribir sino que también se exigía que se preparasen para realizar aquellas técnicas específicas de su oficio, como sangrar aunque, por supuesto, dentro de los parámetros que permitía cada momento histórico. Una fundación sin la que no podría entenderse la aparición de la mujer que revolucionaría la enfermería civil: Florence Nightingale, formada en dicha institución. En ausencia de un cuerpo de enfermería civil reconocida y acreditada, fueron, especialmente, las Hijas de la Caridad las que contribuyeron a la salud de miles y miles de enfermos en los territorios católicos o de misión.

Desde luego, hasta el siglo XIX no puede hablarse de una enfermería laica de calidad, dado que, como se ha indicado, salvo las Hijas de la Caridad, que contaban con el respeto general de médicos y enfermos, las seglares que se dedicaban a la difícil tarea del cuidado por dinero, procedían de extracciones comprometidas y seguían siendo muy mal vistas, en especial, en los países protestantes en los que no existían religiosas dedicadas a los enfermos. Walker Keneth describe así tan trágico panorama:

“Medio fregonas, medio borrachas, han sido magistralmente descritas por Dickens... Para tener idea de adónde había llegado el cuidado de los enfermos en los hospitales, basta con leer el editorial de The Times, Londres, 15 de abril de 1857: ‘Sermoneadas y reñidas por los limosneros y directores, menospreciadas por los pagadores, injuriadas por los cirujanos, tiranizadas por los enfermeros, cubiertas de oprobio por los propios enfermos, insultadas cuando son viejas o feas, tratadas con excesiva familiaridad cuando son de buen ver, seducidas si son jóvenes y bonitas... El salario era irrisorio. Una sola cuidaba de una sala con diecisiete camas y trabajaba desde las seis de la mañana hasta las siete de la tarde...’”.

De ahí que, precisamente, la reforma de la enfermería comenzase en Alemania, de manos del pastor protestante Teodor Fliedner, quien fundó la primera escuela de enfermeras, modelo para distintas escuelas de Alemania y otros países.

Un impulso posterior vendría de manos de la ya mencionada británica Florence Nightingale, vivamente interesada en el cuidado de los enfermos, pero que, como tantas otras, no contaba con el beneplácito de sus progenitores cargados por los prejuicios que se cernían sobre las mujeres dedicadas a esta tarea. No hubo nada que lograra disuadirla. A comienzos del año 1850 entró en contacto con las Hijas de la Caridad en su hospital de Alejandría (Egipto) y aprendió de ellas las primeras nociones de enfermería. Posteriormente, visitó la escuela Fliedner y cursó estudios en ella. Al estallar la guerra de Crimea no le faltó la fuerza y el arrojo para enfrentarse a todo y a todos e iniciar su cruzada particular denunciando la terrible situación en que se encontraban los enfermos ingleses, “*mientras que Francia disponía de excelentes hermanas de la caridad que cuidaban de los heridos*”. Su tesón, firmeza de carácter y el convencimiento de que aquel empeño suyo era imprescindible le ayudaron a organizar la asistencia a los soldados ingleses. Una vez iniciado el proceso, de regreso a Inglaterra, fundó una escuela de enfermeras en el hospital de Santo Tomás. Otras personas seguirían su ejemplo y, pocos años después, resultado indirecto de su obra, en 1864, en Ginebra, Henri Dunant, fundaría la Cruz Roja Internacional.

España no quedaba fuera de este panorama internacional y, como el resto de los países, el siglo XIX finalizaría sin que existiese título oficial de enfermería, aunque ya en 1858, algunas mentes iluminadas habían hecho oír sus voces en cuanto a la conveniencia de crear escuelas donde se formara personal para el ejercicio de las tareas del cuidado. Unas tareas, cada vez más complejas y que iban requiriendo de regulada profesionalización. Pedro Felipe Monlau, catedrático de higiene de la Universidad de Madrid, gran humanista del XIX, escribió en el *Monitor de la Salud de las Familias*, un artículo titulado: “Arte de cuidar enfermos”, en el que sugería dicha actuación.

Consecuente a su preocupación y a la de otras personas que pensaban como él se estableció la primera escuela de enfermeras llamada de Santa Isabel de Hungría, en 1896. Parece oportuno señalar que esta efervescencia en cuanto a la ocupación femenina de enfermería laica debe encuadrarse dentro de un esquema general y un debate muy confuso –difícil de precisar aquí por su misma complejidad y extensión temporal–, que desde antiguo venía buscando vías de solución. Las mujeres llevaban siglos intentando granjearse el respeto de los varones en cuanto a sus capacidades, parcelas de poder y, sobre todo, de conocimiento. Desde la Edad Media, e incluso mucho antes, algunas privilegiadas –bien por su poder económico, bien por su instrucción–, y muchas de ellas insertas en los marcos religiosos, venían exigiendo, de palabra o de obra, espacios distintos a aquellos en los que se las había confinado; espacios donde desarrollarse

intelectualmente, espacios, en fin, donde darse a sí mismas contenido como personas con independencia de la función biológica de la maternidad.

El siglo XX y nuestro actual siglo XXI han ido viendo crecer el merecido prestigio de las mujeres dedicadas al cuidado de los enfermos y heridos, prestigio que aumentó, considerablemente con las exigencias de estudios superiores y por qué no decirlo, con la entrada de varones en el oficio.

Hasta aquí he intentado dar una visión general sobre la dedicación de las mujeres al cuidado del cuerpo ajeno, en general, y al cuidado del cuerpo carente de salud, en especial, así como el poco reconocimiento que en este, como tantos campos, se les ha otorgado, si comparamos sus esfuerzos en relación con el tiempo que llevan desempeñándolos. Dentro de esta falta de reconocimiento podemos citar el caso de Isabel Sendales, una absoluta desconocida para la mayoría de la gente. Isabel Sendales fue, sin embargo, la primera enfermera española, pues con dicho título quedó inscrita en el libro de la Historia y recibió por sus tareas sueldo de tal, concedido por Carlos IV.

Isabel, de quien se desconoce absolutamente todo salvo su nombre (pues ni siquiera en el apellido hay concordancia en las fuentes), dedicó una gran parte de su vida a cuidar la vida, a preservar la vida y a garantizar con su trabajo y su desvelo que unos niños, cuyo número aún no ha podido ser cuantificado de forma exacta y que se estima en torno a los cien, lograran portar sobre sus brazos el fluido que liberaría de la viruela a miles y miles de personas.

Su nombre salta a la historia cuando, de forma inesperada, es sumada a la Real Expedición Filantrópica de la Vacuna que dirigida por el coronel médico Francisco Javier Balmis se encaminó hacia las colonias hispanas (tanto americanas como Filipinas) para atajar la pandemia de viruelas, con un exiguo número de cuatro médicos, dos practicantes y cuatro enfermeros militares. La expedición cuyo desarrollo está perfectamente estudiado y delimitado discurrió por aquellos mundos en circunstancias no demasiados agradables, dadas las condiciones en que se tenía que viajar entonces y durante nada menos que siete largos años.

Como se ha indicado, se la nombra a propuesta del director de la expedición, el doctor Balmis y de Ignacio Carrillo, presidente del Hospital de la Caridad, con fecha 14 de octubre de 1803, en calidad de enfermera:

“Conformándose el Rey con la propuesta de Vm. y del Director de la expedición destinada a propagar en Yndias la inoculación de la vacuna, permite S.M. que la Rectora de la Casa de Expósitos de esa Ciudad sea comprendida en la misma expedición en la clase en Enfermera con el sueldo y ayuda de costa señalada á los Enfermeros, para que cuide durante la navegacion de la asistencia y aséo de los Niños, que haian de embarcarse, y cese la repugnancia, que se experimenta en algunos Padres de fiar sus hijos al cuidado de aquellos sin el alivio de una Muger de providad. Con esta fecha paso el aviso correspondiente al Ministerio de hacienda

para que la Rectora reciva en esa Ciudad la aiuda que costa de tres mil rs. con destino á su havilitación, y para el abono en Yndias del sueldo de quinientos ps. anuales, contados desde el dia que embarque, y la mitad á su regreso, que deberá ser de cuenta del Erario; y á Vm. lo participa de Rl. Ordenes para la inteligencia de la Junta de caridad, de que es Presidente y noticia de la Ynteresada”.

La expedición salió del puerto de La Coruña en noviembre de 2003 y se dio por concluida en 2010 con la muerte del subinspector de la expedición don José Salvany que siguió actuando en Sudamérica hasta dicho momento. Isabel, es rememorada por el doctor Balmis, no muy dado a elogiar a nadie y si muy propenso a recibir todos los honores y colocarse todas las medallas, a decir de las fuentes. De ella dijo lo siguiente:

“La miserable Rectora que con el excesivo trabajo y rigor de los diferentes climas que hemos recorrido, perdió enteramente su salud, infatigable noche y día ha derramado todas las ternuras de la más sensible Madre sobre los 26 angelitos que tiene a su cuidado, del mismo modo que lo hizo desde La Coruña y en todos los viajes y los ha asistido enteramente en sus continuadas enfermedades”.

Isabel, olvidada, como tantas otras, ha sido citada por algunos investigadores no solo como la primera enfermera española, sino como la primera enfermera internacional de la Historia. A pesar de los esfuerzos de las rigurosas investigaciones realizadas al hilo de la conmemoración del segundo centenario de la expedición, Isabel sigue siendo una mujer por descubrir. ¿Qué hubiese ocurrido si esta pionera hubiese sido inglesa, francesa o norteamericana? Probablemente se la habría dado mayor protagonismo, se le hubiesen erigido monumentos por toda la geografía nacional, su nombre habría bautizado calles en un sinnúmero de ciudades, se le hubiesen dedicado homenajes, libros, documentales y películas y, seguramente, su labor figuraría en los libros de Historia. Pero, lamentablemente, es española y en nuestro país tenemos la manía de creernos lo malo que se dice de nosotros y evitar sentirnos orgullosos de todo aquello que nos honra como pueblo. Pocas personas conocen que en contra de lo que sucedió en América del norte donde se llegó a infectar de viruela las mantas que habían de ser entregadas a los indígenas, un monarca hispano poco tiempo antes, costeó la primera misión humanitaria conocida para erradicar tan terrible mal.

Isabel es por tanto una mujer sobre la que es imprescindible insistir para que su nombre, como el de otras heroínas, salte a la memoria colectiva y sea recordada en la magnitud de su entrega personal y su dedicación al cuidado. Un cuidado silencioso y continuo que han realizado con entrega especial muchas mujeres y todas de forma generalizada, sin los cuales la vida de que disfrutamos en la actualidad no hubiese sido posible. Descubrir la aventura de la Real Expedición e imaginar a una Isabel llena de fuerza y de carácter es lo que pretende la obra “La aventura ultramarina de

Isabel Sendales". Una mujer vitalista, capaz de abrazar la vida de frente, sin miedos, o superando los que se le iban presentado, sin gazmoñería ni sentimentalismos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV., Gómez Ulla. *Hospital Militar Central. Cien Años de Historia*, Ministerio de Defensa, Madrid, 1996.
- AA. VV., "La Ciencia Antigua y Medieval (de los orígenes a 1450)", *Historia General de las Ciencias*, Vol. I, dir. René Taton, Destino, Barcelona, 1985.
- AA. VV., *Las Hijas de la Caridad en los Hospitales Militares*, Madrid, (edición impresa, sin editar, conservada en el Archivo de la Casa Provincial de las Hijas de la Caridad en Madrid), 4 Vols., 2004.
- AA. VV., *Luisa de Marillac*, Editorial CEME, Santa Marta del Tormes, 1991.
- AA.VV., *Recuerdos de Carabanchel. Historia y cultura*, edic. la Librería, Ayuntamiento de Madrid, 2003.
- AA. VV., *Vicente de Paúl y los enfermos*, Editorial CEME, Santa Marta del Tormes, 1978.
- Aimar, A., Videla, N. y Torre, M., "Tendencias y perspectivas de la ciencia enfermera", *Enfermería Global*, nº 9, noviembre 2006, pp. 1-9.
- Álvarez Ricart, M<sup>a</sup> del C., *La mujer como profesional de la medicina en la España del siglo XIX*, Anthropos, 1988, Barcelona.
- Arenal, C., *La beneficencia, la filantropía y la caridad*, Imprenta del Colegio de sordomudos y ciegos, Madrid, 1861
- Arias Bautista, M. T., "Catalina de Siena", *Las sabias mujeres II (Siglos III-XVI). Homenaje a Lola Luna*, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, 1995, pp. 103-125.
- , "Hildegarda de Bingen", *Historia 16*, año XXI, nº 243, Madrid, julio 1996, pp. 99-108.
- , *Violencias y mujeres en la Edad Media Castellana*, Castellum, Madrid, 2007.
- , "Frontera de sí, frontera de Dios. El cuerpo femenino en la Edad Media", *De lo sagrado y lo profano. Mujeres tras/entre/sin fronteras*, Arcibel Editores, Sevilla, 2009, pp. 31-54.
- Badinter, E., *L'un est l'autre*, Odile Jacob, 1986.
- Balfour, S., "Nuevas y viejas interpretaciones del 98 y de sus consecuencias en España", *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana, VIII Congreso Internacional de Historia de América*, 1998, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 35-42.
- Bourdieu, P., *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Bruyne, E. de, *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1987.
- Caballero Navas, C. "Magia: experiencia femenina y práctica de la relación", *De dos en dos. Las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*, Horas y horas, Madrid, 2000.
- Cabanes Jiménez, P. "La medicina en la Historia Medieval Cristiana", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 32, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Cabré i Paret, M., "Nacer en relación", *De dos en dos. Las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*, Horas y horas, Madrid, 2000, pp. 15-32.
- Capel Martínez, M<sup>a</sup> R., *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- Capilla Pérez, A., "Concepción Arenal: Un enfoque desde el trabajo social", *Portularia 1*, 2001, Universidad de Huelva, 155-170.
- Carrillero Millán, A. M., "El trabajo de las mujeres en las unidades domésticas campesinas del sureste peninsular durante el Alto Imperio romano", *Mujeres y Arqueología. Nuevas aportaciones desde el materialismo histórico. Homenaje al prof. Manuel Carrillero Millán*, Junta de Andalucía, Granada, 2008.
- Castellanos, P. L., "Sobre el concepto de salud-enfermedad. Un punto de vista epistemológico", *Revista Facultad Nacional de Salud Pública*, Universidad de Antioquia, vol. 11, ene-jun 1988, pp. 40-55.
- Castañega, M., *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas (1529)*, Edic. Juan Robert Muro Abad, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1994.
- Ciudad Jiménez, A., *El Hospital de Maudes. La adaptación de un edificio a través de la Historia*, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, CAM, 2001.
- Delicado, F., *La lozana andaluza*, Edic. Bruno Damián, Clásicos Castalia, Madrid, 1969.
- Disposiciones Oficiales Vigentes acerca de las Hijas de la Caridad en los Hospitales Militares, Imp. Vallinas, Madrid, 1923.
- "Documentos Fundacionales de las Huelgas" en Cistercium, 173, (1987).
- Echevarri Chavarri, C., "Hospitalidad-Enfermería, conceptos unívocos", *Cultura de los cuidados*, 2º semestre 2006, año X, nº 20, pp. 32-38.
- El sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, traduc. de Ignacio López de Ayala, 7ª edic., Imprenta Sierra y Martí, Barcelona, 1828.
- Escribano, E., *Las Hijas de la Caridad de la Provincia Española. Trescientos veinticinco hospitales de Sangre durante la cruzada nacional*, 3 vols., Gráficas Uguina, Madrid, 1942.
- Ferragud Domingo, C., "La atención médica doméstica practicada por mujeres en la Valencia bajomedieval", *Dynamis*, 2007.
- Flinton, M., *Santa Luisa de Marillac. El aspecto social de su obra*, Editorial CEME, Salamanca, 1974.
- Gallent Maraco, M., "Problemas fundamentales en torno a la historia de la Sanidad Medieval en la Península Ibérica", *IV Semana de Estudios Medievales del 2 al 6 de agosto de 1993*, Nájera, 1994, pp. 189-206.

- Garrido González, E., "una igualdad inicial" en *Historia de las mujeres en España*, Editorial Síntesis, Madrid, 1997.
- González y Valencia, I., *Crónicas de Carabanchel Bajo*, Madrid, 1891.
- Goodman, D. y Navarros, V., *Poder y penuria: Gobierno, tecnología y sociedad en la España de Felipe II*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- Granjel, L. S., "La medicina española del siglo XVIII", *Historia General de la Medicina Española*, Vol. 4, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981-1986.
- Graziosi, Marina, "En los orígenes del machismo jurídico. La idea de inferioridad de la mujer en la obra de Farinaccio", *Jueces para la democracia*, núm. 30 (1997), pp. 49-56.
- Green, M., "En busca de una auténtica medicina de mujeres: los extraños destinos de Trota de Salerno e Hildegarda de Bingen", *Sanadoras, matronas y médicas en Europa, siglos XII-XX*, Icaria, Barcelona, 2001, pp. 9-27.
- Guillamón Álvarez, F. J., "Disposiciones sobre policía de pobres: establecimiento de diputaciones de barrio en el reinado de Carlos III", *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 1, 1980, pp. 31-50.
- Hellwarth, J., "Lady Grace Milmay, una Sanadora inglesa del siglo XVI", *Sanadoras, matronas y médicas en Europa, siglos XII-XX*, Icaria, Barcelona, 2001, pp.93-114.
- Hernández Iglesias, Fermín, *La beneficencia en España, Establecimiento Tipográfico de Manuel Minuesa*, Madrid, 1876.
- Hernández Martín, Francisca, "Las Hijas de la Caridad en la profesionalización de la enfermería", *Cultura de los Cuidados*, 2º semestre 2006, año X, nº 20, pp. 39-49.
- Iglesias Aparicio, P., *Las pioneras de la medicina en Gran Bretaña*, tesis doctoral, Edición digital, Universidad de Vigo, 2003.
- Kay Martin, M. y Voorhies, B., *La mujer: Un enfoque antropológico*, Anagrama, Barcelona, 1978.
- Klairmont-Lingo, Alison, "Las mujeres en el mercado Sanitario de Lyon en el siglo XVI", *Sanadoras, matronas y médicas en Europa, siglos XII-XX*, Icaria, Barcelona, 2001, pp. 77-92.
- Lefebvre, G., y Porce, J. F., "La medicina egipcia", *La ciencia antigua y medieval. De los orígenes a 1450*, Vol. I, Ediciones Destino, Barcelona, 1985.
- López-Cordón Cortezo, Mª V., "La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)", *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- López de la Cruz, L., "La presencia de la mujer en la Universidad Española", *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, nº 4, (2002), pp. 291-299.
- López Montesinos, Mª J., "Revisión cronológica de la enseñanza de enfermería en España", *Enfermería Global*, Universidad de Murcia, nº 5, noviembre 2004, pp. 1-6.

- Madero Eguía, M., *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Taurus, Madrid, 1992.
- Maloney, R. P., *Cinco Rostros de Rosalía Rendu*, conferencia impartida en la Casa Madre de París, el 25 de marzo de 2003.
- Manual de las Hijas de la Caridad sirvientes de los pobres enfermos en el Hospital y en la visita a domicilio*, ed. La Milagrosa, Madrid, 1952.
- Martínez de Toledo, A., *Corbacho*, Edic. Michael Gerli, Cátedra, Madrid, 1979.
- Médicos y Medicina en la Antigüedad Clásica*. Antología de textos, edic. de Eduardo Acosta Méndez, Fundación Canaria Hospitales del Cabildo de Tenerife, 1999.
- Menéndez Pidal, R., *Tres Poetas primitivos*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.
- Morente Parra, Mª I., "La Virgen como cuidadora y Sanadora a través de las Cantigas de Santa María de Alfonso X", *Hiades. Revista de Historia de la Enfermería*, núm. 8, 2001, pp. 337-341.
- Muraro, L., "I cavalieri delle donne", *Via Dogano. Rivista di Politica* 21/22, 1995.
- Nieto, P., *Historia de las Hijas de la Caridad*, Biblioteca San Vicente de Paúl, Imprenta Regina, Madrid, 1932, 2 vols.
- Noah Kramer, S., *La Historia empieza en Sumer*, Biblioteca de la Historia, Ediciones Orbis, Barcelona, 1985.
- Opitz, C., "Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)", *Historia de las mujeres. La Edad Media*, Vol. 2, Taurus, Madrid, 1992, pp. 321-399.
- Parentini, Mª R., *Historia de la enfermería. Aspectos relevantes desde sus orígenes hasta el siglo XX*, Edic. Trilce, Montevideo, 2002.
- Pejenaute Rubio, F., "El prólogo de Venancio Fortunato a la Vida de Santa Radegunda frente a los de Baudonivia y Hildeberto de Lavardin", *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 18 (2005), pp. 171-186.
- Pérez de Tudela y Velasco, M.ª I., "El espejo Mariano de la feminidad en la Edad Media Española", *Anuario Filosófico*, 1993 (26), pp. 621-634.
- Pomata, G., "Entre el cielo y la tierra: las Sanadoras de Bolonia en el siglo XVI", *Sanadoras, matronas y médicas en Europa, siglos XII-XX*, Icaria, Barcelona, 2001, pp. 115-142.
- Pulgar, H. del, "Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y Aragón, escrita por su cronista...", *Crónicas de los Reyes de Castilla, desde Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, Edic. Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo I, Atlas, Madrid, 1953.
- Querol, Mª Á., *De los primeros seres humanos*, Ed. Síntesis, Madrid, 1991.
- Ramírez Martín, S. M. y Tuells, J., "Doña Isabel, la enfermera de la Real Expedición Filantrópica de la Vacuna", *Vacunas*, 2007; 8 (3):160-6.

- Reder Gadow, M., "Las voces silenciosas de los claustros de clausura", *Cuadernos de Historia Moderna*, 25, 2000, pp. 279-335.
- Régimen y Servicio de las Hijas de la Caridad en los Hospitales Militares*, Colección Legislativa del Ejército, nº 185, pp. 271-281.
- Rodríguez, M<sup>a</sup> del C., H. C., "Luisa de Marillac, pionera de unos servicios públicos y humanizadores", *Luisa de Marillac*, CEME, 1991.
- Rojas Buendía, M<sup>a</sup> del M., *Los derechos fundamentales de libertad de conciencia y asociación: análisis histórico y régimen jurídico conjunto*, tesis doctoral, edición digital, Universidad Carlos III de Madrid, 2006.
- Ruiz de la Peña Solar, J. I., "Dos fundaciones hospitalarias medievales en el itinerario asturgaláico del Camino de Santiago: Fonfría y Montouto", *Boletín del Real Instituto de Estudios asturianos*, año nº 48, núm. 144, 1994, pp. 581-592.
- Santa Luisa de Marillac. Correspondencia y escritos, Editorial CEME, Salamanca, 1985.
- "Santa Luisa de Marillac y las primeras religiosas hospitalarias", *Ecos de la Casa Madre*, nº 3, marzo 1974
- Sánchez Suárez, M<sup>a</sup> Ángeles, *Mujeres en Melilla*, SATE-STE y Grupo Editorial Universitario, Melilla, 2004.
- Sanllorente, A. y López, V., Trinidad, *Las Hijas de la Caridad en el Hospital Militar Gómez Ulla (1896-1988)*, (edición impresa, sin editar, conservada en la Casa de la Hijas de la Caridad del Hospital Gómez Ulla), Madrid, 1988.
- Santo Tomás Pérez, M., "Analizar el pasado para proyectarse hacia el futuro", *Hiades. Revista de Historia de la Enfermería*, nº 7, Septiembre, 2000.
- Segura Graiño, C., "La sociedad feudal", *Historia de las mujeres en España*, Síntesis, Madrid, 1997, pp. 153-184.
- Soubeyroux, J., "Pauperismo y relaciones sociales en el Madrid del siglo XVIII". *Estudios de Historia Social*, 12 y 13, 1980, pp. 7-227.
- Soldevilla, J. y Martínez, F., "Pasado y presente en el cuidado de las heridas", *Hiades. Revista de Historia de la Enfermería*, 8, octubre 2001, pp. 469-477.
- Torres Sánchez, C., *La clausura femenina en la Salamanca del siglo XVII. Dominicas y Carmelitas Descalzas*, Universidad de Salamanca, 1991.
- Tuñón de Lara, M. "Los últimos días de un Imperio", en *El desastre del 98*, *Cuadernos de Historia* 16, nº 30, Madrid, 1985, pp. 6-16.
- Trueba Mira, V., *El claroscuro de las luces. Escritoras de la Ilustración española*, Montesinos, Barcelona, 2005.

- Valdeón Baroque, J., "El ritmo del individuo: en las puertas de la pobreza, de la vejez, de la enfermedad y de la muerte", *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales 4-8 de agosto de 1997*, Nájera, 1998, pp. 275-288.
- Valls Molind, R., *Diseño de programas para la formación ética de los profesionales de la enfermería*, Tesis doctoral, edición digital, Universidad de Barcelona, 1993.
- Vargas, P., *Historia de las Hijas de la Caridad de la Provincia Española*, Madrid, 1996.
- Vidal Galache, F., "El impacto de la Ley General de Beneficencia de 1822 en Madrid", *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 1, 1987, pp. 41-56.
- Vidal Galache, B., "Testamentos de civiles y militares fallecidos en instituciones de caridad en los siglos XVIII y XIX", *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, nº 4, 1991, pp. 203-214.
- Vidal Galache, F. y Vidal Galache, B., "Curar el cuerpo y salvar el alma. La asistencia en el Hospital General y Pasión (1767-1850)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, H.<sup>a</sup> Contemporánea*, T. 8, 1995, pp. 33-45.
- Vives, J. L., *Tratado del Socorro de los pobres*, edición traducida por Juan de Gonzalo Nieto Ivarra, Imprenta de Benito Monfort, Valencia, 1781, edición facsímil conmemorativa de los 100 años de Seguridad Social, Ministerio e Trabajo y Asuntos Sociales, Madrid, 2000.
- Wade Labarge, M., *La mujer en la Edad Media*, Nerea, Madrid, 1986.
- Walker, K., *Historia de la Medicina*, traducción del Dr. Jacinto Corbella, Credsá, Barcelona, 1966.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE ISABEL SENDALES Y LA REAL EXPE- DICIÓN DE LA VACUNA

- Aceves Pastrana, P. y Morales Conde, A., "Conflictos y negociaciones en las expediciones de Balmis", en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 17, 1997, pp. 171-200.
- Águila Zamora, C. Hedy Hermina, "Las Fiestas Populares en Santa Clara durante el siglo XVIII" en *Boletín Cartacuba*, nº 46, julio del 2003 y en *Revista "Amanecer"* nº 62, Año XI, julio-agosto, 2005.
- Alamán, L., *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año 1808 hasta la época presente*, tomo I, México, Imprenta de J. M. Lara, 1849, 649 pp.
- Alcalá y Mendiola, M. de, *Descripción en Bosquejo de la Imperial Cesárea, Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Puebla de los Ángeles*, Introd. Ramón Sánchez Flores, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1992, 206 pp.
- Arana Amurrio, José I., "Evolución de los saberes pediátricos en España desde el tratado de Jerónimo Soriano. Cuatro siglos de historia", *XXIX Congreso Nacional ordinario de Pediatría de la A. E. P.*, Tenerife, 14-17 Junio 2000.
- Archila, R., "La expedición de Balmis en Venezuela", en *IV Congreso Panamericano de Historia de la Medicina*, Tip. Vargas S.A., Caracas, 1969.

- Arenal, C., *La beneficencia, la filantropía y la caridad*, 1861, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Arévalo Ferro, C., "Teresa Herrera: La caridad hecha mujer", *El Reportero, Revista digital*, Coruña, 12 de abril de 2006.
- Balaguer Perigüell, E. y Ballester Añón, R., *La Real Expedición Filantrópica de la Vacuna (1803–1806)*, Monografías de la A.E.P, nº 2, 197 pp.
- Barrantes, V. (1829–1898) "Historia de la piratería malayo–mahometana en Mindanao, Joló y Borneo" *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 20 (1892), pp. 155–159.
- Barreiro Fernández, X. R., *O liberalismo coruñés: a segunda xeración (1823–1846). Discurso lido na recepción pública do 14 de febreiro de 1997 por Xosé Ramón Barreiro Fernández e resposta de Don Xesús Alonso Montero*. Real Academia Galega.
- Benassar, B., *Hernán Cortés. El conquistador de lo imposible*, Trad. María Calonge. Temas de hoy. Madrid, 2002, 367 pp.
- Bernabeu, "Salvador, Perlas para la reina. Aportaciones al estudio de la industria perlífera en la Nueva España (1790–1809)", *Estudios de Historia Novohispana*, núm.15, 1995, pp.129–158.
- Bicentenario de la Real Expedición Filantrópica de la Vacuna, 1803 a 1806–2003 a 2006, *Medicina Militar, Revista de Sanidad de las Fuerzas Armadas de España*, vol. 60, nº 2, año 2004.
- Blázquez Domínguez, C., "Grupos de poder en Xalapa en la 2ª mitad del siglo XVIII", en e–journal, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 97–126.
- Brigadier Diego, S., "Historias de la Vacunología", diciembre 2007 RM de A Coruña: tomo 2413, folio 84, hoja C–12502.
- Brines Solanes, J., *Manual del residente de pediatría y sus áreas específicas*, Asociación Española de Pediatría, Capitel Editores, 1997, 1986 pp.
- Castañeda de la Paz, M., "Presentación: Escuchar para oír", en *Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Anuario de Estudios Americanos*, 65, 1, enero–junio, 13–20, Sevilla (España), 2008.
- Decreto de Honores de Simón Bolívar, Bogotá, 12 de febrero de 1825, Colombia, Congreso, 2 folios, Biblioteca Nacional de Perú.
- Díaz de Ariola, G., *La vuelta al mundo de la expedición de la vacuna (1803–1810)*, Facsímil de la edición de 1948, Biblioteca de Historia de América, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, 132 pp.
- Díaz del Castillo, B., *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Ed. Plaza Janés, España, 1998. 479 pp.
- Diomedí, A. P. "La guerra biológica en la conquista del nuevo mundo. Una revisión histórica y sistemática de la literatura", en *Revista Chilena de Infectología* (2003); 20 (1): 19–25.
- Domeyko, I., "Análisis de las Aguas minerales de Chile", en *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo XVI, Febrero 1859, pp. 191 y ss.

- Fernández Nieva, J., "Don Manuel Godoy: de Príncipe de la Paz a Príncipe Humanitario (Un aspecto peculiar de la vida cotidiana: el niño expósito. Visión y atención sanitario–educativa. Materiales para la enseñanza)", *Revista de Estudios Extremeños*, Diputación de Badajoz, 3 (Septiembre–Diciembre), 2002, pp. 1115–1144.
- Francisco Javier de Balmis, Archivo Museo Don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués, Sección Sanidad, Legajo 2898/15, 17 pp.
- , Archivo General Militar de Segovia, Sección Primera, Legajo B–341, 3 pp.
- García Alcaraz, M. G., "La distinción entre educación pública y privada", en *La Tarea, Revista de Educación y Cultura del SNT–47*, nº 16–17.
- García Castañeda, S., "Moralidad y reformismo en las comedias del Marqués de Casa–Cajigal", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2007.
- , "El ciego de Buenavista, un romancero de Eduardo Bustillo", *Revista de Folklore, Caja España, Obra social, Fundación Joaquín Díaz*, 1999, Tomo: 19b, nº 223, pp. 3–8.
- García Nieto, V., "En el Segundo Centenario de la Llegada de la Expedición Balmis a Canarias", *Boletín de la Sociedad Canaria de Pediatría*, 2003; 27 –nº 3 pp. 325–327.
- y Hernández, J., "La Real Expedición Filantrópica de la Vacuna en Canarias (9 de diciembre de 1803 –6 de enero de 1804)", *Asclepio*, Vol. LVII–2–2005 pp. 151–171.
- Gariot, J. B., *Traité des maladies de la bouche d'après l'état actuel des connaissances en Médecine et en Chirurgie*, Imprimerie de Baudouin, Paris, 1805, 355 pp.
- Gwarreti Aillón, J., "Real Expedición Filantrópica de la vacuna antivariólica, El dr. José Salbany Lleopart en la Audiencia de Charcas, Moxos y Chiquitos", *Archivos Bolivianos de Historia de la Medicina*, Vol. I, nº 1, mayo de 1995, pp. 15–18.
- Garrido Asperó, M. J., "La Fiesta de la Conquista de la Ciudad de México durante la Guerra de Independencia", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Marcela Terrazas y Basante (editora), Alfredo Ávila (editor asociado), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. 27, 2004, pp. 5–34.
- Gómez, A., "Terapéutica científica en Colombia: siglo XIX", en *Infectio*, 2006; 10 (2): 89–94.
- Grajales, A., "Criaturas bien nacidas aunque mal habidas y bien habidas aunque mal nutridas" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos (en línea)*, Coloquios 2008, URL: <http://nuevomundo.revues.org/index28012.html>.
- Herrera Hermosilla, J. C., *El sueño ilustrado. Biografía de Francisco Javier de Balmis*, Editorial Paracelso, 2004, 357 pp.
- Hirschberg, J., "La fundación de Puebla de los Ángeles. Mito y realidad", en *Ángeles y constructores. Mitos y realidades en la historia colonial de Puebla (Siglos XVI–XVII)*, de Carlos Contreras Cruz y Miguel Ángel Cuenya (eds), BUAP, México, 2000.

- Ibarra, Antonio, "Conspiración, desobediencia social y marginalidad en la Nueva España: La Aventura de Juan de La Vara", *Historia Mexicana*, Vol. XLVII, núm. 1, pp. 5–34, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jáuregui, L. y Semo, E., "De caminos, mulas y barcos. Los transportes en el México colonial y en los primeros años de vida independiente", en *Los transportes, siglos XVI al XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, pp. 21–71.
- Labastida, J., *Humboldt, ciudadano universal*, siglo XXI, México, 1999, 396 pp.
- López Espinosa, J. A., "Introducción de la vacuna contra la viruela en Cuba", *ACIMED*, Febrero 10 de 1804.
- Lozano Y Nathal, G., "La Feria de la Flota en Xalapa: 1720–1777", *México en el Tiempo*, 25 de julio/agosto 1998.
- Marqués, J. N., "La vacuna en Cuba", *Infomed, portal de salud de Cuba*, 10 de julio de 2004.
- Mendoza Castillo, L. M. y Sánchez Morales, J., "Las revistas literarias del siglo XIX mexicano", *Educación de la mujer a través del sitio www.coleccionesmexicanas.unam.mx*
- Milton Rizzi, "Bicentenario de la expedición de la vacuna antivariólica y su introducción en el Río de la Plata", *Revista Médica de Uruguay*, vol. 23, núm.1, Montevideo, marzo 2000.
- Moncada Maya, J. O., "La Ciudad de México a finales del siglo XVIII. Una descripción por el ingeniero Miguel Constanzó", *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, (Serie Documental de Geo-Crítica)*, Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Barcelona, Vol. XI, nº 692, 10 de diciembre de 2006.
- Muñoz Echabeguren, F., "Alza: El Trienio Liberal y la Invasión Francesa 1820–1828" *Alza, hautsa kenduz IX*, 3, 2007, pp. 37–46.
- Navarro García, L., "Los intendentes de Guadalajara en Nueva España", *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*, www.juridicas.unam.mx., 593–609.
- Nieto Antúnez, P., *La Rectora de la Casa de Expósitos de La Coruña, excepcional y olvidada enfermera en la expedición Balmis*, Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses. Editorial Venus. La Coruña, 1981, 24 pp.
- Núñez Freile, B. y Núñez Cifuentes, I., "La expedición de los niños héroes: 16 de julio de 1805 bicentenario de la llegada de la vacuna de la viruela a la Real Audiencia de Quito", *Revista Médica Cambios*, Vol. IV, nº 7, enero–junio 2005, pp. 15–24
- Parrilla Hermida, M., "La Expedición Filantrópica de la Vacuna Antivariólica a América en 1803. El contrato de fletamento de la corbeta María Pita", pp. 203–209.
- Pedro del Barco, Archivo Museo Don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués, Sección Sanidad, Legajo 2898/16, 9 pp.
- , Archivo Museo Don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués, Sección Reales Órdenes, Legajo 5983, 4 pp.

- , Archivo Museo Don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués, Sección Cuerpo General, Legajo 6207114, 38 pp.
- , Archivo Museo Don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués, Reales Órdenes Ferrol, Legajo 5988, 4 pp.
- Peña Espinosa, J. J., "Consumo de embriagantes en la Puebla del siglo XVIII", *Relaciones, primavera, año/volumen XXV, núm. 98*, Colegio de Michoacán, Zamora, México, pp. 237–276.
- Pérez Moreda, V., "La infancia abandonada en España (ss. XVI–XX)", *Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia (8–5–2005)*, *Separata nº 14*, Mensajeros de la Paz, Madrid, 2005.
- Pérez Roque, E., "Xalapa de 1830 a 2007", *La Valquiria, Diario de Xalapa*, suplemento cultural, 25 de noviembre de 2007.
- Ramírez Martín, Susana, "El Legado de la Real Expedición Filantrópica de la Vacuna (1803–1810): Las Juntas de Vacuna", *Asclepio*, Vol. LVI–1–2004, pp. 33–61.
- , *La salud del Imperio. La Real Expedición Filantrópica de la Vacuna*, Fundación Jorge Juan, Madrid, 2002, 262 pp.
- y Tuells, José, "Doña Isabel, la enfermera de la Real Expedición Filantrópica de la Vacuna", *Vacunas*, 2007; 8 (3): 160–6.
- , "Única mujer participante en la Real Expedición Filantrópica de la Vacuna. Doña Isabel Sendales y Gómez", *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de América*, Vol. II, Edic. Regional de Extremadura, 2002, pp. 271–276.
- , "El niño y la vacuna de la viruela rumbo a América: La Real Expedición filantrópica de la Vacuna (1803–1806)", *Revista Complutense de Historia de América*, 2003, 29, 77–101.
- Riera Blanco, M., y Rigau–Pérez, J. G., "Los Primitivos de la Vacuna en Tarragona y el Ingeniero de Marina Don Juan Smith", *Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la Ciència*, 1992, Vol. 17, pp. 289–303.
- Rodríguez Gallardo, A., "Notas para el estudio del azogue en México en el siglo XVII" en *Estudios de Historia Novohispana*, Vol. 8, pp. 223–242.
- Ruiz Abreu, C., "Plagas, epidemias y muertes en el puerto de Villahermosa, siglo XVIII", pp. 141–149 en *Tabasco: antiguas letras, nuevas voces*, VI Congreso Internacional de Mayistas celebrado en Villahermosa, Julio 2004, edic. Mario Humberto Ruz, Universidad Nacional Autónoma de México, Mérida, 2005, 202 pp.
- Salazar Andreu, J. P., "Algunos aspectos políticos y Jurídicos del Obispo de Puebla Salvador Biempica y Sotomayor (1790–1802)", *Revista Jurídica, Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, Biblioteca Jurídica Virtual UNAM.
- Sefchovich, S., *La suerte de la consorte. Las esposas de los gobernantes de México: Historia de un olvido y relato de un fracaso*, Océano, México, 1999.

- Simón Palmer, M<sup>a</sup> del C., “La mujer y la literatura en la España del siglo XIX”, *AIH, Actas VIII*, 1983, pp. 591–597.
- Suárez Fernández, L., *Historia general de España y América: 711–1085 Tomo 4. La España de los cinco reinos: 1085–1369, Tomo 5. Los Trastámara y la unidad española: 1369–1517, Tomo 6. La Época de plenitud: hasta la muerte de Felipe II, 1517–1598, Tomo 7. El Descubrimiento y la fundación de los reinos ultramarinos: hasta...* Ediciones Rialp, 1981, 631 pp.
- Tanck de Estrada, D. *La Ilustración y la educación en la Nueva España (1731-1787)*, Ediciones el Caballito, México, 1985, 195 pp.
- Teniente General Marqués de Casa Cajigal, *Archivo General Militar de Segovia, Sección Primera, Legajo c-292*, 6 pp.
- Todo a babor. Revista divulgativa de historia naval en Internet*, [www.todoababor.es](http://www.todoababor.es)
- Tuells, J. y Ramírez, S., *Balmis et variola*, SM Ed. Generalitat Valenciana, 2003, 278 pp.
- Tuells, J., “Balmis, un pionero de la vacunación global”, *El autoclave, Revista del Club Español de Esterilización, Área de Salud Pública, Consejería de Sanidad de la Comunidad Valenciana*, año 15, núm. 1, abril 2003, pp. 38–44.
- Uriol Salcedo, J., “Un museo en Nuevo México (EE. UU.) para un camino español del siglo XVI”, en *Historia y Cultura de la Ingeniería Civil, Revista de Obras Públicas*, diciembre 2003, núm. 3459, pp. 51–53.
- Veiga de Cabo, J., Fuente Díez, E. de la y Martín Rodero, H., “La Real Expedición Filantrópica de la Vacuna (1803 –1810)”, *Med. Secur. Trab.*, 2007, Vol. 53, n<sup>o</sup> 209, pp. 71–84.

## SEXO FEMENINO: SECRETOS COMPARTIDOS DE MADO MARTÍNEZ

FEMALE SEX: SHARED SECRETS BY MADO MARTÍNEZ

Mercedes Arriaga Flórez  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

Mado Martínez en sus cuentos construye un universo paralelo en el que los hombres no existen. Una genealogía femenina sustituye al sistema patriarcal. Hay personajes que muestran una lógica en el delirio femenino. Las mujeres en sus obras son mujeres capitanas de sí mismas que no temen las restricciones o las prohibiciones. No faltan la suspense y seres como hadas y brujas.

### PALABRAS CLAVES:

Mujeres, Mado Martínez, independencia.

### ABSTRACT:

Mado Martinez builds in his works a parallel universe where men don't exist. A feminine genealogy replaces the patriarchal system. Some characters show some logic in the feminine delirium. The women in his works are their own leaders and they are not afraid of restrictions or prohibition. Suspense and magical creatures such as fairies and witches can be found in his works.

### KEY WORD:

Women, Mado Martínez, independence.



“Una mujer necesita que la amen, no que la alaben y la reduzcan a un icono”  
 Maria Marchesi

*Secretos compartidos* de Mado Martínez (2007) nos confirma, si hiciera falta y en contra de otras opiniones autorizadas, que SÍ tenemos un sexo, y que además nuestro sexo no es el segundo sexo, sino nuestro único, primero y primordial sexo, o como le gusta decir a Alda Merini, poeta italiana contemporánea, nuestro útero, es además el órgano básico del pensamiento y de la creación, porque “las ingles son también la fuerza del alma” (Merini, \*\*\*).

El sexo femenino se convierte en los cuentos de Mado Martínez en el “cofre más íntimo y profundo que albergan los tesoros de su cuerpo” (Martínez 2007: 91) o en “la lámpara mágica de la que brotaba el deseado manantial” (Martínez, 2007: 50). Es decir, estamos ante la sexualidad que constituye la base de lo que Judith Butler llama una “filosofía de la encarnación” (Butler, 1993), que a través del género realiza un proceso de interpretación y renovación de la cultura. Estamos ante cuerpos que cuentan, en el doble sentido de que son importantes en sí, en su materialidad, antes pasada inoservada, y además tienen historias nuevas que contar. *Secretos compartidos* coloca el tema del sexo femenino, en esa dimensión de reivindicación de la mujer-sujeto femenino universal que a su vez se propone reconducir a las mujeres a su propia historia, o mejor a su propia deshistoria. La encarnación de los personajes femeninos en cuerpos femeninos a través de una sexualidad lesbiana conducirá a su colocación en un campo material y simbólico de sentido, como dice Donna Haraway (1988) que producirá una epistemología, unos saberes en los que toda una comunidad podrá verse reflejada. En el prólogo la autora especifica así sus intenciones con respecto a la materia ficcional que va a acometer:

“Conquistar y reconquistar las voces lesbianas que durante milenios han estado selladas en el olvido, como islas enterradas en el fondo del mar que, de repente, emergen de nuevo, desterrando la tierra del mundo que las había estado oprimiendo desde la superficie” (Martínez, 2007: 14).

Este propósito contiene en sí los dos aspectos fundamentales que conforman la identidad femenina: la relación de la totalidad del género con la individualidad de cada mujer, es decir, lo que las mujeres tenemos en común, y al mismo tiempo las diferencias y especificidades de cada vida singular e individual. Estos relatos, como muchas otras novelas, muestra que la sexualidad femenina no es uniforme ni homogénea, que se puede ser una mujer o muchas mujeres diferentes sin dejar por ello de ser mujer. La reflexión de fondo es la no aceptación de los límites de lo femenino tal y como han sido trazados por el sistema patriarcal. Unos límites tan estrechos que habían llevado a Monique Wittig a decir provocatoriamente que las lesbianas “no eran mujeres” (1980) y antes que ella, ya Sor Juana Inés de la Cruz, había puesto el dedo en la yaga cuando

en uno de sus versos decía que ella no era mujer porque no “servía de mujer a nadie”. En estas páginas se reflexiona sobre lo que significa ser mujer sin preposiciones. Mujer para si misma. Mujer como vocablo intransitivo, robándole la metáfora a Roland Barthes.

Narrativamente esta intransitividad se construye a través de historias que no practican el enfrentamiento con el sistema patriarcal, sino su sustitución, que es también una forma de subversión, y que giran en torno a dos principales temas:

La excelencia de las mujeres y la construcción de una genealogía femenina

La solidaridad o sororidad entre mujeres que construyen comunidades-gineceos

Mado Martínez construye un universo paralelo en el que los hombres están ausentes, están silenciados, no existen, como dice Renée Vivien, protagonista de uno de ellos:

“¿Qué importan los hombres? No importaban nada! Los hombres no existen!”  
 (Martínez, 2007: 134).

Sus relatos son abyectos en el sentido que da a esta palabra Julia Kristeva como aquello “que perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones, los roles” (Kristeva, 1980: 12). El trastocamiento del deseo (obvio y masculino), y la sustitución del cuerpo deseante, conlleva una inversión en los simbólico que abre la puerta a historias todavía no imaginadas o no contadas:

“El hada madrina fue entonces a ver a la bella durmiente y le explicó los motivos por los que no tenía que atormentar al dragón que ya estaba tan viejo y desvalido. Pero la bella durmiente, absorta en sí, y sin atender lo que le decían, confundió el hada madrina con la princesa de sus sueños y le dijo: “Ahora tú me besarás en los labios, princesa. ¿Has matado ya al príncipe malvado para entrar aquí?” (Martínez, 2007: 165).

Como se corresponde a todo sexo escondido durante mucho tiempo, los relatos de Mado Martínez sólo podían presentarse como “secretos compartidos”, un título que hace hincapié en esa doble vertiente de lo personal e intransferible y lo colectivo y compartido. El secreto es siempre comprometedor para el que lo recibe y para quien lo dona, el secreto crea complicidad, pide confianza en cambio de dejarse ver sin protección. El secreto ofrece sinceridad pero pide adhesión, pide participación, por eso Mado nos convierte a todas sus lectoras en aliadas, en cómplices, en participantes, capturándonos en un juego en donde lo que se escribe y lo que se lee se barajan como cartas. Mado va tejiendo sus historias de manera que quedamos capturadas en su laberinto de espejos, de forma que al final también vemos nuestro rostro en sus letras. De hecho la metáfora del espejo, del doble está por todas partes: en la historia de los gemelos de Aspis, en la que al final ella es él y él es ella, en la historia de las dos Piratas

del mismo nombre que levan anclas, etc, pero sobre todo en la concepción del deseo y del amor hay una aspiración a ese “iguales”, que subraya la reciprocidad en contra la desigualdad de las relaciones heterosexuales, en las que los hombres son únicos dueños de los medios de producción del placer:

“-Abu Ra Sada tiene los pechos más bellos del mundo, mi reina. Un hombre podría desfallecer de amor sólo si pudiera mirarlos- dijo Polilla  
-Y para qué quiero yo que un hombre desfallezca de amor por mis pechos si no tiene pechos por los que yo pueda desfallecer de amor- apostilló la reina con seriedad” (Martínez, 2007: 36).

Como sugiere Luisa Muraro, el nexos entre placeres y saberes sólo puede sugerirse a través de la “deformidad del lenguaje” de su “inexorable desequilibrio” (Muraro, 1998: 192-193). El punto de vista metafórico queda sustituido por el metonímico, es decir, se abandona lo que se considera verdad, normal, justo para sustituirlo por el contenido concreto de nuestra experiencia en el mundo. Yo no creo que sea casualidad que este libro empiece con un relato de infancia, un relato de alguna forma de iniciación al erotismo entre dos amigas. Ese relato es un incipit que hunde sus raíces en la infancia y que constituye uno de esos episodios que marcan al personaje, en los que la vida nos revela nuestra propia esencia interior.

“La mirada de Norma se quedó atrapada en los muslos blancos que aquellos cuadros escoceses de la falda de Marina permitían ver en esa circunstancia. Tuvo deseos de tocarlos con urgencia, no sabía ni entendía por qué, pero tenía necesidad de hacerlo. La idea la acaloraba cada vez más pero era un calor agradable del que no quería desprenderse; cedió a su ímpetu deslizando su mano y un leve mareo seguido de agradable cosquilleo invadió todo su cuerpo” (Martínez, 2007: 29).

El personaje de Mado parece seguir el consejo que Luce Irrigaray da al final de su libro *Este sexo que no es un sexo*, en el que dice que hacer las cosas de las que se tiene gana, sin “válida causa”, “sin justificaciones”, es la única naturaleza que hay que seguir (Irrigaray, 1977: 168 y 169).

Me gusta el principio que establece Mado en este libro: “En principio fue el deseo”, después vino o viene todo lo demás. Y me gusta por dos motivos: porque coloca nuestra razón (pasional) de ser, dentro de nosotras mismas y no fuera, en lo que significamos como mercancías de uso o mercancías de intercambios entre hombres y, dos, porque esa razón pasional nos hace dignas herederas de tantas mujeres que la han defendido, contra otras razones más lógicas dicen. Como decía Carmen, la cigarrera de la Fábrica de Tabaco de Sevilla, “primero el amor y después el trabajo”, y después le contesta en un eco la escritora Sibilla Aleramo desde Italia con su novela “Amo, luego existo”.

Entre todos los personajes que pueblan este libro de relatos hay dos que se insertan de lleno en esta lógica del delirio femenino. Una es, como no iba a serlo, Safo. Estandarte de los valores femeninos en contra de los masculinos: “el valor está

en amar”, dice Safo, el heroísmo no sirve de nada, en un eco de Angeles Mastreta que afirma siempre que el heroísmo es la incitación al asesinato. El otro personaje femenino es René Vivien, que en cambio encarna el lado oscuro de la mujer fatal. Mado Martínez es muy hábil en estos dos relatos, transformando en prosa todos los poemas de Safo, sobre todo los que describen los efectos del amor, y reconstruyendo para nosotras pensamientos y sentimientos de la intimidad de René Vivien. Mado cumple así para nosotras una especie de sueño de la intimidad, en el que el discurso autobiográfico se ensancha.

Dos figuras femeninas Safo y René Vivien que son como dos matrioskas que recogen dentro de sí todas las imágenes de lo femenino, lo femenino angelical y lo femenino tortuoso a demostración de que no existe ninguna naturaleza femenina predeterminada. De hecho también para las mujeres el amor a veces tiene más que ver con la antropofagia y la intrusión que con los buenos sentimientos, porque el amor está abierto a todas las circunstancias y no somos nosotros las que lo controlamos, todo lo más a veces nos lleva a rastras. En el amor, las mujeres no tienen porque ser las víctimas, las abandonadas, las resignadas, la perseguida, la deseada sino todo lo contrario o ambas cosas al mismo tiempo. Una movilidad de roles que se concentra en la metáfora erótica de la caza:

“Hundió su cabeza cubriendo el triángulo de aquella geometría de posibilidades infinitas como si de una pantera hurgando entre las vísceras deliciosas de sus víctima se tratara” (Martínez, 2007: 92).

Como sostiene Fatima Mernisi en uno de sus libros, el amor puede convertirse en una prisión y puede devorarnos. Por eso las mujeres tenemos que estar siempre alertas. Lo que está en juego en estas páginas es, por una parte, la exhibición-proclamación del deseo femenino, durante demasiado tiempo exclusiva masculina, y por otra, la recuperación-exploración del cuerpo femenino, durante demasiado tiempo negado. Hay en el fondo una discusión es la naturaleza de los *aphrodisia*, es decir de los placeres, gestos, actos y roces que proporcionan placer. No olvidemos que estamos ante un erotismo “contra natura”, como lo había definido Platón en sus Leyes, que una mujer con mujer y que precisamente surge, dice Platon, de la falta de la “desmesura”, del exceso. Si la lujuria, en sentido platónico, es una enfermedad del cuerpo que “reduce” (esta es la palabra que utiliza Platón, y que yo sustituiría por agranda), el individuo “al exceso de placer y de dolor” (Platon, Timeo), en contraposición la temperanza, significa control sobre placeres y pasiones, e implica orden y dominio. No hace falta especificar cual de estos dos principios se corresponden con lo femenino y lo masculino porque es obvio y evidente y hasta puede que sea una ventaja que nos toque la lujuria, como se insinúa en estas páginas.

Podemos decir entonces que la falta de medida en la unión entre mujeres anula también los dos principios masculino-activo y femenino-pasivo como agentes de la escena erótica, anula la barrera de la diferencia sexual para en cambio favorecer su con-fusión. La ausencia de límites en la naturaleza de la mujer es un topos bien conocido. En la literatura erótica escrita por hombres aparece como insaciable, o en su extremo opuesto como insensible, frígida, inanimada, en la literatura idealizadora que proclama la mujer-ángel, la mujer sin cuerpo y sin carne. Los personajes que Mado Martínez construye escapan de la lógica de la temperanza y del control que la mujer debe observar en dos sentidos, en referencia a la institución que representa, como madre de, hija de, esposa de, y en referencia a su yo íntimo, donde se anula relación de dominio y superioridad que se corresponde con el principio de la virilidad. Las mujeres de Mado obvian ambas referencias por ser dos referencias a la subordinación femenina, una en sentido social, sometida al orden patriarcal de la familia y la otra en sentido moral, donde lo femenino debe ser controlado por el principio masculino de la racionalidad y el orden. De muestra, la escena de la reina que come dátiles mientras se enamora de su esclava:

“Solo había tenido que abrirla de piernas y frotar con delicadeza la pulpa del dátil contra otra pulpa. Definitivamente era mejor de lo que había esperado hallar: no sólo sabía mejor, sino que había ganado una gran virtud más para sus sentidos: olía a delirio” (Martínez, 2007: 50).

El olor-sabor es uno de los sentidos principales que se despliegan en éstas páginas y que corre paralelo a la locuacidad de las mujeres cuando hacen el amor, que lejos de permanecer mudas en el acto refuerzan el erotismo con palabras pronunciadas para añadir música a la escena. Estos sentidos, oído, gusto, olfato se alían para destruir la concepción del deseo y del sexo femenino como enigmáticos y para concederle una concreción material.

Dice Safo de los encantos de su amada: “Que bien sabe dioses, que bien sabe, que bueno que está. Es el manjar que me comería todas las noche junto al fuego” (Martínez, 2007: 92). El desplegamiento del deseo femenino nos conduce a esa pansexualidad que Luce irrigaría proclama para el erotismo femenino y a la que le hace eco Elene Cixous: “Yo soy mujer. Escribo como la que soy. ¿Cómo podría yo ser mujer por una parte y por otra escribir? Todo mi cuerpo es sexuado. Mi sexualidad no acaba en mi sexo o en el acto sexual (en sentido estricto)” (Irrigaray, 1992: 51). La sexualización de la naturaleza, que en autores como Baudelaire toma proporciones de antropomorfización de paisajes naturales, con acento sobre las zonas erógenas, en estos cuentos se centra más que en paisajes, en frutos de la naturaleza que revisten en sí una carga sexual simbólica. Más que el tema de la forma gigantesca o el tema de la naturaleza despiadada o la

monstruosidad, se trata el tema de lo minúsculo, como el del capítulo de los dátiles de la reina, o de la naturaleza aliada:

“Pero ella no veía en el viento más que el aliento fresco de una mujer a la que se empeñó en querer demasiado. Si dejaba su mirada perdida en el río, la recordaba a ella nadando en la playa; si oía los pájaros, oía su voz. Probablemente. Aún habiendo huido al polo norte o al desierto, habría encontrado que la arena y la nieve le recordaban inevitablemente, a ella” (Martínez, 2007: 66).

Es muy significativo que en este cuento precisamente la muerte se presente a la protagonista sin ninguno de sus atributos de horror, al contrario, lo hace como una amiga que invita a la protagonista a dar un paseo por el reino del más allá, y que se titule precisamente la Xiana del Cares, una figura de la mitología asturiana heredera de la Gran madre que encarna a la mujer-naturaleza, figura del agua y de la identidad fluida.

Dice Virginia Wolf que las mujeres no tenemos patria, y Eleonora Dussen decía que nuestro país preferido es la travesía, Margarita Duras quería vivir sin identidad y Alda Merini y Mado Martínez desean abitar todas las posibles identidades, intercambiar sus corazones con el de otras mujeres, siendo todas y siendo única. Dice cierta filosofía de las mujeres que somos un pluralis que no tiene singular, para decir que todas las mujeres somos iguales y tenemos la misma esencia (naturalmente esa esencia que otros han escogido y decidido otros que tenemos), bueno pues sí somos un pluralis pero no indiferenciado, porque cada mujer puede ejercer con su vida la posibilidad de la insurrección, de la sospecha. Puede volver del revés y cuestionar todo lo que la cultura le ha puesto encima como una capa de barniz que no deja transpirar ni respirar al ser. Tantas mujeres antes que nosotras han desafiado a ese plural indiferenciado y nosotras no queremos dejar de reflejarnos en sus palabras, en sus actos, en sus vidas. Es por eso que los personajes de Mado no son seres hechos y derechos con una identidad rígida sino seres *en train* de ser, seres abiertos al mundo y a sus transformaciones: una reina que se vuelve esclava, una pescadora que termina pescada por la dama de la muerte, un tranzado de figuras femeninas que se miran y se admiran unas en otras. Mado resucita el valor de las amigas, el coraje de las amantes, la fidelidad de las compañeras de armas, porque la solidaridad femenina no es una quimera, el valor del conocernos y reconocernos. Dice Maria Zambrano que la confesión revela los conatos del ser, su verse en con-fusión con el mundo, su verse en com-pasión o colisión con él. Todos los personajes femeninos que desfilan por estas páginas están impregnados de pasión, de valor, mujeres que toman el timón de su propia nave, mujeres capitanas de sí mismas que no temen las restricciones o las prohibiciones, mujeres que se atreven a soñar y a soñarse en mundos diferentes, mujeres que hablan con las flores y trastocan los

personajes y las identidades de las malas historias en las que no nos reconocemos “érase una vez una princesa que amaba a una princesa”.

La reescritura de los cuentos de hadas en clave femenina prevé en cuentos como el de La profecía que la bruja huya con la princesa. Este tipo de reescritura constituye además una forma de sexualización de la lengua y de sus formas escritas, que privilegia las genealogías femeninas, en contra de las masculinas y sus códigos lógicos. Por ese motivo quizás los escenarios de estos cuentos reconstruyen un mundo mítico, alejado de la cotidianeidad que aprisiona a las mujeres en sus roles de madres y esposas y las reduce al espacio de lo doméstico. La utopía matriarcal se coloca en el marco de lo extraordinario, ese espacio libre en el que heroísmo y erotismo femeninos pueden darse la mano.

Mado sabe muy bien cómo construir la suspense, el misterio aprovechando todos los aspectos que la cultura patriarcal ha atribuido a lo femenino. Sus personajes viven en esa ambigüedad de seres maravillosos y al mismo tiempo siniestros, a caballo entre las hadas y las brujas. Porque es allí, en la naturaleza contradictoria de lo femenino en donde se coloca la escritora para crear, y donde nos colocamos todas las mujeres para sobrevivir.

Quiero terminar con las palabras de Dora Russell, que decía que “para nosotras el cuerpo no es un mero continente del alma, sino un templo de placer y éxtasis. Un templo para abrazar el futuro si es necesario” (Russell, 2005: 60). Yo creo que es muy necesario, porque todo lo que concierne a nuestro deseo y a nuestro cuerpo todavía se está escribiendo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almansi, G., *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura canivalista*, Einaudi, Turín, 1974.
- Butler, J., *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milán, 1993.
- Foucault, M., *L'uso dei piaceri*, Feltrinelli, Milán, 2004.
- Haraway, D., “Situated Knowledge: the Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective”, en *Feminist Studies*, 14, 3, 1988.
- Irigaray, L., *Questo sesso che non è un sesso*, Milán, Feltrinelli, 1977.
- , *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 51.
- Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur*, Senil, Paris, 1980.
- Martínez Muñoz, M., *Secretos compartidos*, Odisea, Madrid, 2007.
- Muraro, L., *Maglia o uncinetto*, Manifestolibri, Roma, 1998.
- Russell, D., *Hipatia*, KRK, Oviedo, 2005.

Wittig, M., «El pensamiento heterosexual», en *El pensamiento heterosexual*, Barcelona, Egales, 2005.

## EL DOCUMENTALISMO SOCIAL MODERNO DE DOROTHEA: UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS “SUJETOS DE LA ACCIÓN” EN EL MUNDO RURAL ESTADOUNIDENSE

MODERN SOCIAL DOCUMENTALISM BY DOROTHEA: A REFLECTION ON THE  
“ACTION SUBJECTS” IN THE RURAL WORLD IN USA

María Luz Arroyo Vázquez  
UNED de Madrid

### RESUMEN:

Durante la Gran Depresión, Dorothea Lange fue una de las más importantes fotógrafas documentalistas de los Estados Unidos. Nacida en el seno de una familia de clase media, Lange pretendía reflejar la realidad que vivía la sociedad estadounidense durante un trágico período como fue el Crac del 29 y así llamar a la toma de conciencia social.

### PALABRAS CLAVES:

Dorothea Lange, documentalismo, fotografía.

### ABSTRACT:

In the Great Depression, Dorothea Lange was one of the most important documentalist photographer in the United States. Born in a middle class family, Lange aims to reflect the reality where USA society lived during a tragic period as the Wall Street Crash of 1929 and to call social awareness.

### KEY WORD:

Dorothea Lange, documentalism, photograph.

“La cámara es un instrumento que enseña a la gente cómo ver sin la cámara”

*Dorothea Lange*

### INTRODUCCIÓN

Dorothea Lange, fotógrafa y reportera estadounidense, fue una de las iniciadoras del documentalismo social moderno. Una de las etapas fundamentales en la carrera como fotógrafa de Lange fue la labor documental que realizó para el gobierno federal en los años 1935-1939, período en el que sus fotografías documentaron la situación en la que se hallaba el mundo rural americano. Sus imágenes reflejaron las condiciones de vida y de trabajo del ámbito rural, retratando a seres humanos con vida propia como “sujetos y no sólo objetos de la acción”. Lange supo captar a través de sus imágenes del pueblo estadounidense un momento tan complejo y crítico de la historia de los Estados Unidos como fue la etapa de la Gran Depresión que tuvo lugar en los años treinta del siglo XX. En ese período, Lange ayudó al gobierno federal en su programa de recuperación y reforma económica y en su objetivo de restaurar la prosperidad y prevenir crisis venideras.

Los documentos fotográficos que Lange realizó en el medio rural reflejaron las condiciones de vida y de trabajo en ese espacio, ayudando al pueblo americano a que comprendiera la gravedad de la crisis económica, pero, al mismo tiempo, mostrándole la esperanza de poder salir del estado crítico en que se hallaba. Como señala Susan Sontag, la fotografía resultó ser muy eficaz pues ofrecía “un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo” (Susan Sonntag, 2003: 31). Las imágenes que captó Lange en esa etapa fueron el resultado de una mirada crítica, reflejando una realidad que hacía pensar, sobre todo, en las circunstancias que rodeaban a las personas que retrataba tal y como ocurrió en el caso de, tal vez, su fotografía más famosa, “Migrant Mother”. En el momento en el que se escriben estas líneas, en el que padecemos una importante crisis económica mundial, esa fotografía de Lange adquiere un significado simbólico muy actual por su gran capacidad de invitar al observador a la reflexión y a la empatía.

### LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE DOROTHEA LANGE

La fotografía documental es aquella que se constituye en una evidencia respecto a la realidad, es testimonial y se refiere a lo que se denomina fotografía social. Según Linda Gordon, historiadora y biógrafa de Dorothea Lange, “el concepto de documental en fotografía tiene la connotación de “revelar la verdad y promover la justicia social” (Gordon 2009: xvi).

Dorothea Lange fue una de las grandes fotógrafas documentales, conocida por sus imágenes del éxodo de los trabajadores del campo durante la Gran Depresión. Lange desarrolló su carrera fotográfica en los años treinta del siglo XX, un período histórico que, sin duda, se convirtió en lo que sería la mayor influencia en su fotografía. En esa etapa, Lange se convirtió en un claro exponente del documentalismo social fotográfico, documentando los espacios, las condiciones y el medio en el que se desarrolló el pueblo americano, y reflejándolo tanto de forma tanto individual como colectiva. La historiadora estadounidense Linda Gordon afirma que, a pesar de los problemas de la Depresión, ésta “creó un momento de idealismo, imaginación y de unidad en la esperanza americana” en el que “ningún fotógrafo de su tiempo, quizás ningún artista hiciera más que Lange para avanzar en esta visión democrática, pues “sus fotografías ampliaron la comprensión popular de quienes eran los americanos, ofreciendo una representación más visual de la nación” (2009: xiv).

Lange fue una firme defensora de la fotografía directa, objetiva y sin que pasara por ningún tipo de manipulación. Sus imágenes trataban de invitar a la reflexión, a mostrar al hombre y sus circunstancias sin la manipulación de las situaciones. No obstante, algunas veces se advierte que sus fotografías de documentalismo social son posadas, y el sujeto advertiera y fuera consciente de la cámara, pero eso no se trata de una actuación sino, simplemente, de un mostrarse en forma estática. Lange no solía preparar a los sujetos de la acción, pero si lo hacía a propósito, les hacía mirar directamente a la cámara. Como fotógrafa documental, Lange fotografiaba a la gente en su ambiente, como eran, y trataba de encuadrar y captar lo que las personas y el ambiente tuvieran que ofrecer en un sentido que pudiera evocar un significado; les fotografiaba en el contexto de sus vidas (George Elliot 1966: 7). A veces, Lange se acercaba al sujeto, pero decidía excluir el entorno, es decir, se centraba en la humanidad del sujeto de la acción. Otras veces, incluía el fondo pues si le interesara éste.

Esta fotografía norteamericana generó una conciencia social a través de la mirada de su cámara. Se advierte, por un lado, que en sus imágenes existía un cierto carácter de denuncia, con el fin de producir una transformación social y, asimismo, parecían tener también como finalidad la comprensión de la humanidad. Según Linda Gordon, la mayoría de las fotografías de Lange eran optimistas e incluso utópicas, no a pesar de, sino precisamente por sus frecuentes descripciones de la tristeza y de las privaciones. Al mostrar a los sujetos en una situación triste, destacaba que no eran merecedores de las privaciones que padecían y llamaba la atención sobre el hecho de que la democracia no se había logrado de una forma plena, al mismo tiempo, que afirmaba que una democracia mejor era posible (2009: xiv).

#### EL MARCO HISTÓRICO

En 1929, el *Crac* de la bolsa de Nueva York puso de manifiesto los problemas de base de la economía americana, e inició una larga Depresión de alcance mundial. De este modo, al comenzar la década de los años treinta, los Estados Unidos se encontraban sumidos en una profunda crisis económica, que se extendió al resto del mundo occidental, como ha ocurrido en el momento en el que se escriben estas líneas. Las potencias europeas como Gran Bretaña y Francia estaban endeudadas con Estados Unidos y a su vez exigen el pago de las reparaciones de guerra a Alemania. Este sistema triangular hacía que la Depresión, en principio norteamericana, se extendiera a Europa y llegase a ser considerada un fenómeno mundial. De ahí que Europa intentase resolver el problema de las deudas en una búsqueda de lograr estabilidad económica. En los tres años que precedieron la llegada de Roosevelt al poder, Estados Unidos dejaron de ser el ejemplo de “tierra prometida”. Todo lo invadieron el caos y el desaliento. A la gente le entró el pánico y retiró su dinero de los bancos, lo cual empeoró la situación.

Estados Unidos, al igual que el resto del mundo atlántico, vivían una profunda depresión en el momento de ser elegido presidente el candidato demócrata Franklin Delano Roosevelt en 1932. Roosevelt ofreció al país un *New Deal* con el que el gobierno intervendría para estabilizar la economía y restablecer el bienestar. El día 4 marzo de 1933, Roosevelt tomó posesión de su cargo en los Estados Unidos y el día 5 lo hizo Hitler en Alemania. Estos políticos representaban dos enfoques muy diferentes para afrontar la crisis: la democracia y el totalitarismo fascista. Sin embargo, la sensación de desesperanza cambió cuando Roosevelt ocupó la presidencia, proyectando confianza y optimismo e impulsando la unidad nacional. Así, la década de los años treinta, de estancamiento y colapso en la economía también se caracterizó por convertirse en un período de cohesión y unidad (Galbraith 1975: 236). Estados Unidos proyectaron una imagen de país en guerra psicológica contra la Depresión mundial. No obstante, Roosevelt en 1933, aunque está atento a cuestiones de política internacional, su atención quedó canalizada hacia los problemas domésticos, porque estaba convencido de que el problema principal era la Depresión “en casa”..

En ese contexto crítico empezó a funcionar el *New Deal*, el mundo occidental permaneció atento en todo momento al desarrollo de una política nueva, democrática y distinta de la llevada a cabo por los regímenes fascistas y totalitarios. El *New Deal* fue todo un símbolo, una idea potente, una política nueva de ámbito nacional, pero con proyección internacional. Al mismo tiempo, fue un programa político controvertido que cuenta con detractores y admiradores. A partir de una situación de urgencia surgió un gran número de medidas legislativas para hacer frente a la Depresión.

Uno de los organismos que se fundaron durante el *New Deal* fue el *Farm Security Administration* (F.S.A.) (departamento para la seguridad agraria), que se creó dentro

del departamento de agricultura en 1937, pero sus raíces estaban en el *Resettlement Administration* (R.A.) (departamento para la reubicación) que había sido creado en 1935. Su finalidad era documentar la situación difícil que atravesaron los campesinos durante la Gran Depresión y el *Dust Bowl*. Alrededor de seis mil emigrantes provenientes de Medio Oeste llegaban a California cada mes, arrastrados por la falta de empleo, la sequía y la pérdida del arriendo de las granjas en las que trabajaban. Roy Stryker fue el jefe de una sección fotográfica en la R.A. y, más tarde, el *Farm Security Administration* (F.S.A.), desde 1935 hasta 1942. Durante su existencia, el RA/FSA creó 77.000 fotografías documentales en blanco y Negro y 644 en color. En 1942, el FSA se trasladó a la *Office of War Information* (la oficina de información de la guerra).

#### VIDA Y TRAYECTORIA PROFESIONAL

Dorothea Margarete Nutzhorn nació en Hoboken, Nueva Jersey (Estados Unidos), el 25 de mayo de 1895, en el seno de una familia de clase media. Sus padres, Joan y Henry Nutzhorn, eran la segunda generación de una familia de origen germano-americano. Hubo dos situaciones traumáticas en su vida. A la edad de 7 años, padeció la poliomielitis, que le dañó la pierna derecha, un hecho que le causará un trauma y le marcará para toda la vida. De hecho, llevó faldas largas en la edad adulta para esconder su cojera. El segundo trauma se lo produjo la separación de los padres. Como dato curioso, decidió quitarse su segundo nombre (Margarette) y adoptó el apellido de soltera de su madre, Lange cuando se marchó a vivir por su cuenta, pues se sentía avergonzada de haber sido abandonada por su padre.

Aunque Dorothea vivía en Hoboken, todos los días iba con su madre en ferry a la ciudad de Nueva York, donde su madre trabajaba en una biblioteca pública mientras que ella iba a la escuela. No fue a la universidad y decidió estudiar fotografía, a pesar del deseo de su madre de que se dedicara a la enseñanza. En 1917, estudió fotografía en la Clarence White School, Columbia, Nueva York, y participó como aprendiz en numerosos estudios fotográficos. En 1918, se dedicó a viajar por el mundo con una buena amiga, y terminó por establecerse en San Francisco, donde abrió un estudio fotográfico y trabajó como retratista durante más de una década. Esta fue una etapa en la cosechó sus primeros éxitos. En 1920, se enamoró y casó con su primer marido, el pintor Maynard Dixon, con quien estuvo casada durante quince años y con el cual tuvo dos hijos. Dixon era un pintor de paisajes y retratos, ejerciendo una cierta influencia en ella. Los problemas surgieron en la pareja, pues su marido pasaba varias semanas e incluso meses fuera de casa, realizando exposiciones y manteniendo relaciones extra-conyugales, mientras que ella tenía que hacerse cargo de la casa y los hijos y compaginarlo con su propio trabajo de

fotógrafa. Hacía retratos a gente pudiente para obtener una fuente de ingresos con la que poder mantener a su familia.

Con el comienzo de la Gran Depresión, se interesó por los temas sociales y esto le llevó a cambiar su trabajo centrado en realizar retratos en el estudio por fotografiar en la calle, captando con su lente a desempleados y gente sin hogar. Esta labor atrajo la atención de fotógrafos locales y la llevó a ser contratada por el gobierno federal. Fue entonces cuando al ir de su estudio hizo su primera fotografía documental al fotografiar una de las largas colas que hacía la población para esperar recibir un poco de alimento. El reparto de alimentos de la imagen que captó pues estaba dirigido por una mujer acomodada, llamada Lois Jordan, conocida como el *White Angel* (el ángel blanco) por lo que fue titulada “White Angel Bread Line”.

Lange realizó esta primera fotografía documental en San Francisco, circa 1933, y, sin duda, fue una de las más importantes de su carrera. En la fotografía, destaca un hombre con sombrero, inclinado hacia delante y apoyado en una barandilla, entre una multitud de gente que también lleva sombrero pero que está de espaldas. No se aprecian los ojos del hombre, sólo la mandíbula. Su postura nos hace pensar en una persona a la que no le queda más remedio que estar en una de esas largas colas. Esta imagen nos hace reflexionar sobre la situación de crisis económica y social que se vivía en América tras el Crac de 1929. En 1934, Lange presentó su primera exposición en la galería de Willard Van Dike. Entre los asistentes estaba Paul S. Taylor, profesor de economía de la Universidad de California, que estaba estudiando los efectos sociales de la Gran Depresión. Taylor era conocido por sus estudios sobre la pobreza en el mundo rural y las migraciones de los campesinos, así que pensó que las fotografías de Lange podrían complementar sus informes sobre el tema.

Poco tiempo después, en 1935, Lange trasladó su lugar de residencia a Berkeley, California, tras casarse con Paul S. Taylor. El matrimonio fue sólido y fructífero en lo personal y en el terreno profesional. Taylor formó a Lange en asuntos sociales y económicos, y juntos documentaron la pobreza en el medio rural y la explotación de los cultivadores y de los trabajadores inmigrantes. Taylor hacía las entrevistas y recogía la información económica, y Lange tomaba las fotos. Lange permaneció junto a Taylor el resto de su vida, durante treinta años, hasta que ella falleció. Su segundo marido la admiraba y la consideraba un genio, siendo un gran apoyo para su carrera y una gran influencia en su trabajo. La relación que mantuvieron les enriqueció mutuamente pues mientras que “él la enseñó sobre los problemas sociales que ella estaba fotografiando, ella le enseñó a ver” (Gordon 2009: xvi). Asimismo, ambos apoyaron las actividades huelguísticas convocadas por los sindicatos, el establecimiento de cooperativas y el fin de las prácticas discriminatorias a los inmigrantes. En 1935, Lange y Taylor documentaron la situación de los granjeros que

habían emigrado a Nipomo y al Imperial Valley para la *California State Emergency Relief Administration* (departamento para la ayuda urgente en el estado de California). Cuando le llegó a Roy Stryker, economista, fotógrafo y miembro del gobierno, una copia de los informes que Lange y Taylor habían elaborado, éste le ofreció a Lange un trabajo en el *Resettlement Administration* (R.A.) (departamento de reubicación) que se había creado en agosto de 1935. No obstante, Lange no se trasladó a vivir a Washington, como hacían la mayoría de los que trabajaban para el citado organismo, sino que permaneció en California. Lange empezó a reflejar ese entorno rural mediante documentos fotográficos de las condiciones laborales de la época, dedicando especial interés en captar a los más afectados por la Gran Depresión norteamericana de los años 30.

Así, a partir del año 1935 empezó a colaborar con el gobierno de Franklin Delano Roosevelt y su programa de recuperación y reforma económica, el *New Deal*, trabajando para el organismo federal denominado *Resettlement Administration* (R.A.), (departamento de reubicación), creado en 1935, y, posteriormente, para el organismo que le sustituyó en 1936, el *Farm Security Administration* (F.S.A) (departamento para la seguridad agraria), cuya sección fotográfica constituyó un impresionante archivo gráfico que abarcaba todos los aspectos de la vida rural americana y ayudó a comprender al pueblo americano la gravedad de la crisis económica por la que atravesaba en ese período. A principios de 1937, después de haber trabajado en Nipomo, California, en el año 1936, Lange regresó al Imperial Valley para documentar el estado crítico en que se hallaba. Había una afluencia masiva de miles de personas sin hogar que no dejaban de llegar y cuando por fin se establecían allí muchos se encontraban con la triste realidad de que no había trabajo para ellos.

Milton Meltzer, en la biografía que escribe sobre Lange, describió el viaje documental que Lange realizó en ese año y las vicisitudes económicas por las que atravesó el proyecto documental. Debido a la escasez de fondos para financiarlo, se había interrumpido durante unos meses, en los últimos meses del año 1936. A finales de enero de 1937, Roy Stryker, el jefe de la sección fotográfica del *Farm Security Administration* (F.S.A) (departamento para la seguridad agraria), pudo volver a contratar a Lange que comenzó a trabajar en el Imperial Valley, después de que hubiera aprobado su viaje a esa zona. Lange trabajó con su amiga Ron Partridge, tratando de fotografiar a la gente sin que posara para ello (Meltzer 1978: 163-70). Las fotografías que tomó ese año 1937, no sólo documentaron a los Okies y a los Arkies, sino también a los trabajadores mejicanos, a los recolectores de lechuga Filipinos y una granja japonesa.

También, a finales de la década de los años treinta, concretamente entre 1938 y 1939, Lange preparó junto a su marido, Paul S. Taylor, el libro *An American Exodus, A Record of Human Erosion*, que fue editado en 1939. La obra sería el fruto de la estrecha

colaboración entre la fotógrafa y el científico social. En el citado libro se narra el trágico éxodo de miles de americanos de una tierra que se había quedado empobrecida. Lange y Taylor realizaron una gran labor documental en la que aparecían los textos que recogían un análisis del fenómeno migratorio junto a las fotografías, analizando el fenómeno de la migración motivada por la Depresión. En el *microfilm* se recogían fragmentos de conversaciones escuchadas en el momento en que se tomaron las fotografías y se describía la situación desesperante que padecían. Estos emigrantes competían con los trabajadores mejicanos y con otros emigrantes, pero no se les ofrecía una tierra para trabajar, sino trabajar en la tierra (Lange y Taylor 1999). La tenencia de la tierra estaba en muy pocas manos. Así, en 1935, en el Imperial Valley tan sólo setenta y cuatro individuos controlaban la mayor parte de la tierra cultivable (*Federal Writer's Project* 1939: 639-40).

El trabajo de Lange entre los años 1935 y 1939 resultó ser especialmente reconocido, alabándose las imágenes que documentaban las consecuencias de la Gran Depresión. Entre las fotografías más conocidas de Lange de este período podemos destacar las siguientes; "Migrant Mother" Febrero 1936, "Arkansas mother" Noviembre 1938, "Eighty-year old grandmother" Noviembre 1936, "FSA Rehabilitation Clients" Agosto 1939 y , "Japanese mother and daughter" Marzo 1937. En 1941, Dorothea fue galardonada con una beca *Guggenheim*, que dejó tras el ataque de Pearl Harbor, pues quiso registrar la evacuación forzosa de los japoneses americanos (*Nisei*) y su reubicación en los campos de concentración del occidente del país. Entre 1942 y 1944, Lange fotografió los campos de internamiento de los americanos de origen japonés, pero fue censurada por parte de Autoridad de Reubicación de la Guerra.

Lange cubrió todos los actos de reubicación de los japoneses, su evacuación temporal y los primeros campos permanentes. Para muchos observadores, sus fotografías de muchachas japonesas estadounidenses presentando honores a la bandera antes de ser enviadas a campos de concentración es un recuerdo de las políticas de detención de personas sin ningún cargo criminal y sin derecho a defenderse. Sus imágenes fueron tan obviamente críticas que el Ejército las embargó. Dichas fotografías están disponibles en la actualidad en la División Fotográfica y la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California. Después de la Segunda Guerra Mundial, Dorothea Lange comenzó con problemas de salud y estuvo inactiva desde 1945 hasta 1951. En la década de los 50, mientras su estado de salud se lo permitió, realizó diversos trabajos en Europa, América Latina, Asia y África, así como un estudio sobre el sistema judicial californiano.

A partir de 1964, tras tener conocimiento de que padecía un cáncer de esófago, se consagró a sus dos últimos proyectos: organizar una retrospectiva de su obra en el Museum of Modern Art (MOMA) y a documentar su vida. El 11 de octubre de 1965 falleció en San Francisco. La obra fotográfica de Lange puede ser vista en el

departamento de arte del museo Oakland de California que posee la mayor colección de sus fotografías, que son consideradas como una parte trascendental de la historia de Estados Unidos.

#### LA LABOR DOCUMENTAL DE LANGE EN EL MUNDO RURAL

Como hemos mencionado anteriormente, las obras más conocidas de Lange que tienen como marco el mundo rural las tomó en los años 30 del siglo XX, es decir, durante la época de la Gran Depresión, en la que una profunda crisis asoló el país y miles de campesinos no tuvieron más remedio que abandonar sus casas en la búsqueda de un destino mejor. En los años 1935-1939, Lange puso el énfasis en captar a la gente que trabajaba en el ámbito rural, mostrando respeto por su trabajo y reflejando los efectos adversos de la Gran Depresión, del *Dust Bowl*, y del aumento de la mecanización. Sus fotografías retrataron a la gente que se desplazó desde las granjas del Medio Oeste y que emigró hacia el Oeste o hacia las ciudades industriales en la búsqueda de trabajo.

A mediados de los años treinta, en plena Gran Depresión, el Medio Oeste de los Estados Unidos fue asolado por una gran sequía, denominada *Dust Bowl*. Las grandes tormentas de polvo terminaron de destruir las cosechas que aún no habían sucumbido. Muchos granjeros, que habían hipotecado sus granjas, perdieron sus tierras, malvendieron entonces sus posesiones y un gran número de ellos puso rumbo a California. Esperaban encontrar allí trabajo como temporeros en las grandes explotaciones agrícolas. Fue entonces cuando el departamento para la seguridad agraria, el *Farm Security Administration* (F.S.A.), investigaba las condiciones de vida de las familias que eran contratadas para trabajar en los campos de algodón en Arizona y California.

California siempre había necesitado a estos braceros para recoger las cosechas. Primero habían llegado chinos y japoneses; luego fueron los mejicanos, y más tarde, los filipinos. En 1936, los campesinos que llegaban para recoger la cosecha eran blancos y norteamericanos. Además, llegaban con sus familias buscando un trabajo y una nueva vida, y sin un lugar al que regresar. Además, es necesario puntualizar que, a pesar de que los jornaleros eran necesarios para la recolección de la cosecha, no gozaban de una gran estima.

Dorothea radiografió y denunció la realidad en su documento fotográfico. La descripción de las condiciones en las que llegaban los jornaleros a California, la desconfianza que generaban, la explotación laboral a la que eran sometidos o el rechazo al que se veían sometidos. Con una mirada concisa y digna, Dorothea Lange recorrió el país trabajando para los organismos oficiales *Resettlement Administration* (R.A.) y *Farm Security Administration* (F.S.A.), que ya hemos mencionado anteriormente, con el fin de documentar la precaria situación en la que vivían los aparceros y el éxodo de los

campesinos. Se convirtió así en testigo de esta época, poniendo en sus fotos al pobre y al marginal, especialmente, a campesinos, a familias desplazadas e inmigrantes, pero, al mismo tiempo, reflejando unos sujetos a los que se acercaba de manera respetuosa, transmitiendo una imagen humana y digna.

Su obra fue un testimonio sobre las terribles consecuencias de la Gran Depresión, testimonio por otro lado lleno de compromiso, convencida de que sus imágenes podían ayudar a cambiar las cosas. Su mirada huía de la sensiblería y de la dramatización, surgiendo de un profundo sentimiento humano y de una gran conciencia social. Lange comprendió la amplitud del drama social durante la Gran Depresión, pero, al mismo tiempo, supo mantener una distancia. Con su cámara se centró en los rostros de la Depresión e hizo fotografías en las que combinaba la crítica social, el documental y la estética, tratando de acercar las duras condiciones de vida y la pobreza de la población rural a un público ignorante de la situación por la que atravesaba el país.

Las fotografías de Lange transmitían un modo de sentir, no quedándose tan sólo en la descripción de circunstancias o actividades. Las fotografías ofrecían el estudio de un sujeto en el que la artista recogía y transmitía su mirada, su gesto, su postura de un sujeto anónimo que hacía ir al observador a ir de lo particular a lo general. Así, se trata de reflejar a un recolector en la indigencia o a un campesino en paro. A veces, sus imágenes captaron pequeños instantes de la vida cotidiana en el campo, momentos aparentemente banales pero que tenían con un gran sentido metafórico sobre las condiciones sociolaborales del entorno y de su tiempo. Un aspecto fundamental de las fotografías documentales de Dorothea Lange fue la finalidad propagandística y publicitaria por parte de las agencias para las que trabajaba, pues trataban de apoyar el establecimiento de campos de emigrantes en el medio rural por el departamento de reubicación, *the Resettlement Administration* (R.A.).

Asimismo, a Lange le preocupaba e interesaba la difusión de sus fotografías y, por ello, además de ver la necesidad de que estas llegaran a los organismos para los que trabajaba, también quiso que sus fotografías aparecieran en la prensa, en distintos organismos oficiales o incluso en el libro que preparó junto a su marido. Así, entre 1937 y 1940, a título de ejemplo, sus imágenes fueron utilizadas en un informe para el Senado estadounidense, en 1939 en el libro que publicó con Paul S. Taylor *An American Exodus. A Record of Human Erosion*, en una exposición sobre el *Works Progress Administration* (W.P.A.) (departamento para el desarrollo de obras sociales) en San Francisco, y en un gran número de periódicos y revistas.

#### “MIGRANT MOTHER” O EL ICONO DE LA GRAN DEPRESIÓN

Las imágenes de los aparceros de Lange se han convertido en verdaderos iconos de los años 30 en los Estados Unidos. Uno de los documentos gráficos más significativos

fue, sin duda, la llamada “Migrant Mother” en la que Dorothea Lange reprodujo la imagen de lo que significó la Gran Depresión, quedando como un icono de esa época. La mujer en la foto era Florence Owens Thompson, pero Lange aparentemente nunca supo su nombre. En 1960, Lange habló de su experiencia al tomar la foto:

Vi y me acerqué a la famélica y desesperada madre y me acerqué a ella como si me sintiera atraída por un imán. No recuerdo cómo le expliqué mi presencia o la de mi cámara, pero recuerdo que ella no me hizo preguntas. Hice seis exposiciones, trabajando cada vez más cerca en la misma dirección. No le pregunté por su nombre ni por su historia. Ella me dijo su edad, tenía 32 años. Me dijo que habían estado viviendo de verdura congelada de los campos de los alrededores y de los pájaros que los niños mataban. Acababa de vender los neumáticos de su coche para comprar alimentos. Se sentó en aquel cobertizo de la tienda con sus niños abrazados a ella, y parecía saber que mi fotografía podría ayudarle, y entonces me ayudó a mí. Había una cierta igualdad en esto.

La identidad de Florence Owens Thompson no se conoció hasta finales de la década de los años setenta. Florence Owens nació el 1 de septiembre de 1903, en Oklahoma. Se casó cuando tenía 17 años con Cleo Owens con quien tuvo seis hijos. Al morir su marido de tuberculosis, tuvo otro hijo de otra relación. Después se casó con James R. Hill, con quien tuvo otros cuatro hijos. Después de la Segunda Guerra mundial se casó con George Thompson. Durante una gran parte de su vida, Florence Owens sufrió penuria y privaciones. Cuando contrajo la enfermedad de cáncer, uno de sus hijos, Troy Owens, pidió ayuda para costear el tratamiento y, de una forma generosa, el público se volcó en ayudarla, pues logró recaudar 35.000 dólares. Florence no se recuperó y murió el 16 de septiembre de 1983, unas semanas después de cumplir los 80 años. Fue enterrada en un cementerio en Empire, California y en su lápida se puede leer: “Migrant Mother: A Legend of the Strength of American Motherhood (“Madre Migrante: una leyenda de fortaleza de la maternidad americana”).

La fotografía “Migrant Mother es universalmente conocida y, en ella realmente se nos habla del sujeto de la acción, de una madre recolectora de guisantes en la indigencia, y no de la persona que la realizó. Esta fotografía destacó por su mirada singular y por su estilo documental, centrado en la vida rural. El día en el que Lange tomó esa fotografía ha sido ampliamente descrito. Iba de camino a casa después de haber realizado un trabajo documental sobre las condiciones de vida y laborales de los trabajadores del campo que habían emigrado a California. Estaba cansada y cuando le quedaban 7 horas de conducción para llegar a su casa, pasó por un cartel que ponía *Campo de recolectores de guisantes*. Sabía que la última helada había arruinado el cultivo de guisantes, y decidió visitar el campo y documentar la situación en la que se pudiera hallaba la gente allí. Vio a la mujer que sería el sujeto de

su fotografía *Migrant Mother*. Realizó seis fotos y la última se convertiría en “el símbolo eterno y universal del sufrimiento en la cara de la adversidad” (Curtis 1989: 47).

Lange se apresuró a revelar las fotografías y presentarlas al F.S.A. y al *San Francisco News*, ya que pensaba y no estaba descaminada que esas fotografías podrían ayudar a atraer la atención sobre la situación difícil de los granjeros emigrantes americanos. Igualmente, tenía razón al pensar que la historia se publicaría en los diarios de todo el país, ya que el gobierno federal se apresuró a enviar comida a los campos en los que la gente se hallaba en la indigencia. Normalmente, Dorothea Lange solía tomar notas biográficas de los sujetos a los que fotografiaba, sin embargo, en esa ocasión, mencionó muy pocos datos, ni siquiera anotó el nombre y mucho de lo que escribió era inexacto, como llegaron a desvelar Florence Owens, la protagonista de esta historia, y sus hijos (Dunne, 2002). Aunque el gobierno envió comida a Nipomo, la familia de Florence Owens ya estaba de camino hacia Watsonville. La familia se quejó de que la fotografía fuera publicada pues decía que Lange había prometido no hacerlo y pensaba que se había beneficiado económicamente de ello y sentía que debería haber recibido algo. Aunque Lange no recibió dinero directamente por ello pues hizo la fotografía para el organismo que trabajaba, el F.S.A., indudablemente, la fotografía impulsó su carrera.

La selección que Lange hizo para captar la escena es muy reveladora. La hija adolescente de Florence Owens quedó excluida a propósito de la fotografía. Aparecía en las dos primeras instantáneas de la serie, pero Lange pensó que si la incluía haría que el espectador especulase sobre la edad que había tenido la madre cuando empezó a tener hijos (Curtis 1989: 55). Al mismo tiempo, la familia ideal no tenía más de tres hijos y, por ello, poner a siete hijos podría haber distraído y haber causado que la gente tuviera una actitud menos favorable hacia ella (Curtis 1989: 52).

En la tercera foto, sólo se ve la madre amamantando al más pequeño de sus hijos. En la cuarta foto, Lange añadió a uno de sus hijos, que descansó su mentón en el hombro de su madre (Curtis 1989: 58). La quinta fotografía era idéntica, pero tomada desde otro ángulo. En la sexta, que era la última foto, Lange puso a otro niño, pero dos de los niños no miraban a la cámara así que Lange pidió a la madre que pusiera la mano derecha en su rostro, y esto produjo el efecto que ella quería (Curtis 1989: 65). Ello suavizó la ansiedad de la madre ante la cámara y transmitió la idea de preocupación por el bienestar de su familia. La madre estaba preocupada por si dejaba resbalar a su hijo dormido, así que en la foto original se puede ver como aprieta el pulgar, lo cual no fue detectado por Lange, que, al advertirlo más tarde, alteró ese detalle del negativo original (Curtis 1989: 67).

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

Dorothea Lange merece ocupar un lugar destacado en la historia de la fotografía documental, pues sus imágenes consiguen comunicar con el espectador de una forma intensa y clara en su afán de contarnos la realidad social.

La cámara de Lange en los años de la Gran Depresión registró la situación en la que vivían los sujetos de la acción del mundo rural de una forma directa, en imágenes concisas, contundentes y sobrias. Sus fotografías mostraban la originalidad de su percepción, que, a través de la representación del ciudadano anónimo y corriente, de los casos particulares, conseguía hacer reflexionar al público que las observaba sobre el universo colectivo. Con su lente, Lange creó valiosas imágenes por las que América se pudo reconocer a sí misma. Por ello, muchas de sus obras que reflejaban un minucioso análisis de la realidad han trascendido y se han convertido en verdaderos iconos que han logrado sacudir la conciencia no sólo del pueblo americano sino de la humanidad.

En definitiva, Lange, “la fotógrafa del pueblo”, como ponía en su tarjeta de visita, es la fotógrafa americana más renombrada del siglo XX por su testimonio gráfico de los efectos de la Gran Depresión que sufrió el pueblo norteamericano y por ser una de las grandes pioneras del documental social moderno.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Coles, R. et al., *Dorothea Lange: Photographs of a Lifetime*, New York, Aperture Monograph, 1996
- , *Doing Documentary Work*, New York and Oxford, The New York Public Library and Oxford University Press, 1997.
- Curtis, J., *Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered*, Philadelphia, Temple University Press, 1989.
- Dunn, G., “Photographic License,” in *New Times Magazine*. [http://www.newtimes-slo.com/archives/cov\\_stories\\_2002/cov\\_01172002.html](http://www.newtimes-slo.com/archives/cov_stories_2002/cov_01172002.html). Acceso: 30 de Julio de 2010.
- Gordon L., *Dorothea Lange. A Life Beyond Limits*, London, New York, W.W. Norton and Company, 2009.
- Gordon, L. and Okihiro, G. Y., eds., *Impounded: Dorothea Lange and the Censored Images of Japanese American Internment*, New York, W. W. Norton and Company, 2006.
- Federal Writer's Project, California, A Guide to the Golden State*, New York, Hastings House, 1939.
- Fourmont, G., “La fotógrafa que ilustró la dignidad de los más pobres”, *Público*, 9 de junio de 2010, p. 41.
- Galbraith, J. K., *El Crac del 29*. Barcelona, Ariel, 1975.
- Hunt, J. G. (ed.), *The Essential F.D.R.*, New York, Gramercy Books, 1995,

- Khasnis, G., “Two women and a photograph”, *The Hindu*, Online edition of India's National Newspaper. Sunday, April 30, 2006. Acceso 20 de septiembre de 2010.
- Lane, J. and O'Sullivan, M. (eds.), *A Twentieth-Century American Reader*, Vol.1 1900-1945. Washington D.C., United States Information Agency, 1999.
- Lange, D. and Taylor P., *An American Exodus. A Record of Human Erosion*, facsimile of the original edition, Sam Stourdzé (ed.), Paris, Edition Jean Michel Place, 1999.
- Library of Congress, “American Memory. American from the Great Depression to World War II (Black and White Photographs from the FSA-OWI 1935-1945)”. 15 de septiembre de 2010. <http://rs6.loc.gov/ammem/fsahtml/fahome.html>. This site has pertinent information.
- Library of Congress, “American Memory. Voices from the Dust Bowl: The Charles L. Todd and Robert Sonkin Migrant Workers Collection 1940-1941”. 15 de septiembre de 2010. <http://rs6.loc.gov/ammem/afcthtml/tshome.html>.
- Meltzer. M., *Dorothea Lange: A Photographer's Life*, New York, Farrar Straus Giroux, 1978.
- Museum of Modern Art, *Dorothea Lange*, New York Doubleday & Co., 1966. (Introducción por George P. Elliot).
- Ohrn, K. B., *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980.
- Oakland Museum of California. Art Department, Dorothea Lange Collection. [http://www.museumca.org/global/art/collections\\_dorothea\\_lange.html](http://www.museumca.org/global/art/collections_dorothea_lange.html).
- Partridge, E., *Restless Spirit: The Life and Works of Dorothea Lange*, New York, Viking Press, 1998.
- Perchick, M., “Dorothea Lange; ‘the greatest documentary photographer in the United States.’” *PSA Journal*. 6/1/1995. <http://www.highbeam.com/library/docFree.asp?DOCID=1G1:17181090>. 1 de septiembre de 2010.
- Sontag, S., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana Ediciones Generales S.L., 2003.
- Spirn, A. W., *Daring to Look: Dorothea Lange's Photographs and Reports from the Field*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- Stott, W., *Documentary Expression and Thirties America*, New York, Oxford University Press, 1973.
- Stourdze, S. (ed.), *Dorothea Lange, The Human Face*, Paris, NBC Editions, 1998.

## MEMORIE DI UNA CAGNA: HELENA DE TROYA CUENTA SU PROPIA HISTORIA

MEMORIE DI UNA CAGNA: HELEN OF TROY TELLS HER OWN STORY

María Dolores Castro Jiménez  
Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN:

La novela escrita por Francesca Petrizzo, joven autora italiana que siempre ha sido amante de la mitología clásica, trata de Helena de Troya. Se divide en dos partes, Sparta y Troia, que cuentan su vida desde cuando se marcha con Paris dejando al marido Menelao, hasta el momento en que vuelve a él. La historia de Helena está escrita teniendo en cuenta las diferentes versiones del mito y habla sobre todo de sus relaciones con los hombres.

### PALABRAS CLAVES:

Helena, hombres, Menelao, mito, Paris, Petrizzo, Troya.

### ABSTRACT:

The author of this novel is Francesca Petrizzo, a Young Italian who has always loved classical mythology. It is about Helen of Troy it is divided into two parts, Sparta and Troia. The novel walks us through her life since she leaves with Paris, abandoning her husband Menelaus, until the moment in which she goes back to him. The story is written taking into account the different versions of the myth and it mostly talks about her relationships with men.

### KEY WORD:

Helen, men, Menelaus, myth, Paris, Petrizzo, Troy.

### 1. La autora

*Memorie di una cagna* (Frassinelli, 2010) es la primera novela de una jovencísima autora, Francesca Petrizzo (Empoli, 1990), que acaba de terminar el *Liceo Classico* y que se decanta en sus estudios universitarios por la Historia. Según sus propias afirmaciones, en entrevistas concedidas a propósito de la publicación de su libro, lo compuso en 2008 y le dió forma definitiva en 2009. Tras haber leído las fuentes clásicas del personaje mitológico de Helena de Esparta o de Troya (*"Sono cresciuta con i miti greci, per me erano come le fiabe e al liceo classico 'Virgilio' di Empoli leggendo i testi mi è venuta voglia di dare una voce più moderna a questi personaggi"*) y tras haber escrito un primer borrador muy apegado a ellas, en la revisión *"ho invece messo molto del mio bagaglio culturale"* (Fermiani 2010). Su interés se debe a que, para Petrizzo, se trata un *"personaggio sfuggente"* (Mazzocchi 2010) que no tiene la grandeza de heroínas como Medea o Fedra, protagonistas de grandes tragedias.

En efecto, Helena es una figura ambigua, ambivalente, atacada y defendida: víctima de una decisión divina en Homero, traidora y adúltera en Eurípides (Troyanas), sin existencia real, sólo un fantasma en Estesícoro y Eurípides (Helena). Aparece en la poesía épica, en la lírica, en la tragedia, en encomios y reflexiones filosóficas. Tiene voz en la *Iliada* y la *Odisea*, se defiende en Eurípides, responde a las propuestas de Paris en Ovidio, pero se trata en la mayoría de las ocasiones de un *"personaggio strumentale"* -en palabras de Petrizzo (Zambito 2010)-, queda reducida a un *casus belli*, y representa el tópico de la mujer como causa de enfrentamiento o guerra. Es en nuestros días cuando Helena adquiere verdadero protagonismo y autonomía: la encontramos en los versos de Helen Doolittle (1961), en la novela de Luciano de Crescenzo (1991) y en la de Colleen McCullough (1998), donde da su punto de vista sobre la guerra, en otra autobiografía, la de Margaret George (2008) y en la "entrevista imposible" de Marina Raccanelli (2010). La novela que nos ocupa es un eslabón más en esta cadena de modernas relecturas del mito, la autora afirma que lo que ha querido es darle entidad al personaje, convertirlo en un *"essere umano che fa delle scelte sbagliate ma con delle motivazioni"* (Zambito 2010).

### 2. La obra

#### 2.1 Estructura

En la primera parte de la obra, *Sparta*, se recogen los hechos anteriores al momento en que Helena conoce a Paris y huye con él abandonando a su marido Menelao y a su hija Hermíone. Como veremos más adelante, Petrizzo sigue a grandes rasgos las fuentes clásicas cuando escribe sobre la familia de la protagonista -hija de Tíndaro, rey de Esparta, y Leda- y su infancia: raptada siendo una niña por Teseo, rey de Atenas, y liberada por sus hermanos, Cástor y Pólux. Se menciona también en esta parte la

muerte de éstos y el matrimonio de su hermana Clitemnestra con Agamenón. En la segunda parte, *Troia*, se narran los hechos ocurridos desde el momento en que Helena se establece allí con Paris hasta la caída de la ciudad y su reencuentro con Menelao. La novela concluye con un epílogo, que le da un desenlace inesperado, y se abre con una página que sirve para ponernos en situación: Helena evoca lo que ha sido su vida –familia, infancia, matrimonio y amores– en la nave que la lleva de regreso a Esparta para retomar su vida junto a Menelao.

## 2.2 Título

El término *cagna* que aparece en el título hace referencia a los apelativos con los que la propia Helena se denomina a sí misma en Homero: “perra” (*Iliada* VI 344 y 356) y “cara de perra” (*Iliada* III 180 y *Odisea* IV 145): *La cagna. Così mi chiamano gli uomini dell'equipaggio. La cagna.* (Petruzzo 2010: 1). *La cagna*, por tanto, es Helena cuyo nombre propio, en algunas etimologías en la Antigüedad, se relacionaba con la destrucción. Así en el *Agamenón* de Esquilo (vv. 681-690), el Coro sugiere que alguien que conocía su destino eligió para ella ese nombre:

CORO. – ¿Quién le dio el nombre de Helena con absoluta verdad? ¿Acaso alguno a quien no vemos que con su previo conocimiento de lo dispuesto por el destino rige su lengua ajustada a esa suerte? Dio el nombre de Helena a la casada que fue disputada, que causó la guerra. Luego fue, de modo adecuado a su nombre, destructora de barcos, de hombres y pueblos,

texto que le hace a Petruzzo poner las siguientes palabras en boca de Helena cuando se presenta al inicio de la novela: *Scelsero per me un nome atroce; Elena, la distruttrice. I nomi sono potenti* (Petruzzo 2010: 5).

## 2.3 Fuentes y tratamiento del mito

Como ya hemos apuntado, la propia autora afirma conocer las diferentes versiones del mito y es evidente que en la novela utiliza fundamentalmente a Homero y también a Esquilo y Eurípides a los que sigue y de los que en muchas ocasiones se aleja voluntariamente para construir una “verdad” diferente. Retomando palabras de Helena a Héctor, cuando afirma que su relación con Paris será cantada por los poetas (“A los dos, Zeus nos concedió un funesto destino con el fin de que seamos motivo de canto para los hombres venideros”, *Iliada* VI 357-58), la protagonista de Petruzzo sostiene que no es cierto lo que éstos cuentan de ella:

*Del poco que ho avuto, del molto che ho perso, già gli aedi fanno racconti. Racconti bugiardi. Loro non c'erano, del resto. Io sí.* (Petruzzo 2010: 1)

Esa “verdad” se busca en la novela con una primera transformación que afecta al conjunto del relato mitológico: la autora adopta una perspectiva racionalista. En Homero hay una continua referencia a la intervención de los dioses en el origen y los acontecimientos de la guerra de Troya. Cuando, en el libro III (154-165) de la *Iliada*, Helena sube a las murallas a presenciar el desarrollo de la batalla, los viejos troyanos, al contemplarla, atribuyen sus desgracias a su hermosura, pero Príamo la exculpa:

Así pues, al contemplar a Helena subiendo a la torre, con voz susurrante pronunciaron entre ellos aladas palabras: «No es de extrañar que los troyanos y los aqueos, de buenas grebas, lleven padeciendo durante tanto tiempo tamaños dolores a causa de una mujer como ella, pues en su rostro se asemeja terriblemente a las inmortales diosas. Pero, aun siendo tan bella, que regrese a las naves y no nos deje en lo sucesivo destrucción ni para nosotros ni para nuestros hijos».

Así decían, y entonces Príamo llamó a Helena en voz alta: «¡Ven aquí, hija querida! siéntate conmigo para que puedas ver a tu anterior esposo, a tus parientes y a tus seres amados. Tú para mí en absoluto eres culpable de nada, los culpables son los dioses, que trajeron contra mí esta guerra, causa de lágrimas, con los aqueos».

No hay, por tanto, responsabilidad personal en la versión homérica, es Afrodita, para cumplir con su victoria en el Juicio de Paris, la que interviene en el enamoramiento de Helena. En Eurípides es donde desaparece toda motivación de orden superior, distanciándose de la versión épica que atribuía a dicha diosa la capacidad de condicionar profundamente las decisiones del personaje (Bettini-Brillante 2008: 103-111). Así, en el enfrentamiento entre Helena y Hécuba en *Troyanas*, la primera recurre a la versión homérica para justificarse, pero Hécuba rechaza sus excusas acusándola de no haber sabido resistirse a la belleza de su hijo, poniendo así en primer plano las responsabilidades personales de Helena en la traición.

Como han afirmado Bettini-Brillante: “Las causas que indujeron a Helena al abandono de Menelao son todas de origen humano y todas ellas atribuibles a sus cualidades morales. (...) Esta tragedia de Eurípides nos presenta un personaje sustancialmente nuevo, despojado de todo rasgo heroico, cuyo carácter está básicamente descrito en las palabras de Hécuba” (2008: 107). En la novela de Petruzzo, Helena aparece en carne y hueso porque la autora reivindica para ella la capacidad de decisión y, como en el teatro de Eurípides, le da importancia a la iniciativa humana de los personajes. Nos encontramos, en definitiva, en esta obra ante una racionalización del mito, se elimina el aparato divino y los dioses desaparecen, no intervienen en los asuntos de los mortales, están mudos e impasibles, las causas de los hechos son humanas y son los hombres los que toman sus propias decisiones:

*Sorgono e cadono gli uomini come le foglie sugli alberi, sorgono e cadono nel silenzio di dèi muti.* (Petruzzo 2010: 1)

Un ejemplo concreto de esa racionalización de los episodios mitológicos lo tenemos en el momento en que Helena menciona su parentesco y alude a la versión tradicional que la hacía hija de Zeus, para explicar inmediatamente este detalle con un comentario: *Seppi molto più tardi che le schiave mormoravano che fossi figlia di Zeus. Un modo come un altro per insinuare il dubbio che mia madre fosse una donna infedele* (Petruzzo 2010: 6).

### 3. LA VERDADERA HISTORIA DE HELENA

Para estudiar la caracterización del personaje de Helena en la novela de Petruzzo, la reescritura del mito, sus relaciones con las fuentes clásicas –de las que parte siempre- y su distanciamiento voluntario –nunca por ignorancia- de las mismas, me centraré en la relación de la protagonista con diferentes hombres (Diomedes, Aquiles, Menelao, Paris y Héctor) a lo largo de su vida.

#### 3.1. Relaciones de juventud: Diomedes y Aquiles

Como en las fuentes clásicas, Tíndaro, rey de Esparta, decide buscar un marido para Helena. En la novela de Petruzzo, Diomedes, acude desde Argos y Helena se enamora de él. Lo mismo ocurrirá con Aquiles, con quien tendrá un encuentro poco tiempo después. Ninguno de los dos será el elegido. No hay apoyo en los textos clásicos para estas relaciones de juventud de Helena, Diomedes sí figura entre los 41 pretendientes que acuden a Esparta (Apolodoro II 10,8 e Higino, *Fábulas* 81), no así Aquiles que era bastante más joven que Helena. Sin embargo, en éste último caso, algunas fuentes nos hablan de un matrimonio de ambos tras su muerte, trasladados a la Isla Blanca (Apolodoro. *Epítome* 6,29). Una unión en vida, pero en la irrealidad de un sueño (Vellay 1957: 132) la recogen algunos autores según los cuales Aquiles, atormentado por ese sueño pide ver a Helena y Afrodita la conduce hasta las murallas de Troya. Al contemplarla, el héroe siente una pasión mayor que en el sueño.

Según el mito, la elección de marido entre los pretendientes corre a cargo de Tíndaro (Apolodoro III 10,9) o de la propia Helena (Higino, *Fábulas* 78). Previamente el rey había hecho jurar –siguiendo el consejo de Ulises- a todos ellos que acatarían la decisión y defenderían al marido si alguna vez resultaba ultrajado. En la novela acuden varios candidatos (*E la polvere di Sparta imbiancò i loro calzari quando uno a uno si presentarono a chiedermi in sposa a mio padre*, Petruzzo 2010: 45), finalmente la decisión la toma el poderoso Agamenón en favor de su hermano Menelao, siendo innecesario por tanto, ante el poder del rey de Micenas cualquier tipo de juramento (*Era un*

*ordine, quello del gran re. Un ordine a cui non ci si poteva ribellare*, Petruzzo 2010: 47). Las modificaciones de Petruzzo nos muestran una Helena obligada al matrimonio por razones de estado, de forma más evidente que en las fuentes clásicas. Con la introducción de estos dos amores de juventud, Diomedes y Aquiles, se hace más evidente que las cosas podrían haber sido distintas si ella hubiese podido elegir.

En cuanto al personaje de Aquiles hay que señalar que mantiene rasgos tradicionales, pero matizados, en ocasiones, por la perspectiva racionalista que adopta Petruzzo. Por ejemplo, conoce su destino, que su muerte y su gloria van unidas, y así se lo comunica a Helena:

«Io morirò giovane».  
«Tu non morirai mai» .  
«Sarà di spada. Non in un letto e senza conforto. Mangiando la polvere».  
«Sembra una cattiva morte».  
«Giurano gli oracoli di questi dèi a cui non credo che mescolate alla polvere ci saranno scintille di gloria». (Petruzzo 2010: 66)

También se recuerda en la obra la estancia de Aquiles en la isla de Esciros, en la corte de Licomedes, aunque aquí ya no se trata de una estratagema de la nereida Tetis para salvar a su hijo de la guerra de Troya (Ovidio, *Metamorfosis* XIII 162-170; Apolodoro III 13,8; Higino, *Fábulas* 96):

«Sto per partire. Mio padre vuole che vada a Sciro, dal suo amico Licomede. Per completare la mia educazione, dice. In realtà si vergogna di me. Crede che io sia pazzo». (Petruzzo 2010: 61)

Por último, el héroe carece de la ira que demuestra en la *Iliada*: *Una voce quieta quella di Achille, pacata. La sua ira leggendaria non la vidi mai scatenarsi.* (Petruzzo 2010: 59). De hecho, cuando mata a Héctor respeta el cadáver y deja que los troyanos lo entierren:

*Ma erano uomini, e uno di loro cercava vendetta, e l'altro espiazione. Ettore cadde a terra. Achille voltò i cavalli e lo lasciò, intatto, nella sabbia della pianura.* (Petruzzo 2010: 208)  
«Hai sentito tanti racconti sulla mia ira, Elena, sulla ira che ha bruciato l'Asia Minore. Ero furioso ieri notte, volevo sbranare con i denti il cadavere di Ettore, divorargli il cuore, forargli i talloni e trascinarlo dietro al mio carro nella polvere; ma stamattina è uscito da quelle mura, ed era uguale a me, un uomo solo, schiacciato dal peso insostenibile del suo sciocco destino, e l'ho lasciato alle vostre mani». (Petruzzo 2010: 214)

#### 3.2. Helena y Menelao

*Menelao era un uomo buono. Vedendolo avanzare verso di me attraverso la sala del trono, lo seppi con certezza. Buono. E innamorato dall'istante in cui i suoi occhi accarezzarono la mia pelle. Menelao, Menelao. La voce di Agamennone aveva una nota di derisoria compassione. Buono in maniera patetica, sì. Grandi occhi marroni, occhi di cane lasciato indietro. Capelli rossicci, spenti. I lineamenti ordinari che mal si addicevano a un principe del sangue. Venuto a prendere Sparta per non aver potuto avere Micene. Allungò una mano, timidamente. Gli occhi di Tindaro erano ghiaccio su di me, ma non avrei lasciato*

quella mano sola. La pena fu il primo sentimento che mi ispirò mio marito, e odiai me stessa e lui perché non poteva essere altrimenti. (Petruzzo 2010: 49)

Forse capisco solo ora che aveva paura di me, e vergogna di sé, assieme al vacuo, patetico orgoglio per il trono che soltanto il mio sangue gli aveva assicurato. Era il fratello del re dei re. Nato per essere secondo. E io ero, come ripetevano gli aedi, la regina più bella e più folle della Grecia. C'era di che avere paura, sì. (Petruzzo 2010: 69)

Así describe Petruzzo a Menelao por boca de Helena, una figura débil como lo vemos en las *Troyanas* de Eurípides donde Hécuba lo golpea con sus reproches y advertencias. Helena le será fiel, incluso rechazará la oferta de Aquiles («*Dimmi una parola, e ti porterò via adesso*». *Abassai gli occhi: «Menelao non lo merita*». Petruzzo 2010: 61), quien le propone huir con él cuando la visita poco después de su matrimonio y la deja embarazada. Tan gris aparece Menelao en la novela que incluso su hija Hermíone será aquí hija de Aquiles. El aburrimiento empezará a consumir el matrimonio: *Così, l'antica gentilezza di mio marito si stemperò in una generica indifferenza per la propria moglie legittima* (Petruzzo 2010: 76), hasta que un día, ante la ausencia de hijos varones, una discusión desembocará en malos tratos (Petruzzo 2010: 79).

### 3.3. Helena y Paris

El episodio desencadenante de la guerra de Troya en los textos clásicos son los amores de Paris y Helena, cuando ésta, bien por haber sido raptada, bien por haber huido por voluntad propia o por la intervención de Afrodita, abandona Esparta y huye con el troyano estableciéndose en su ciudad. Los sentimientos de Helena pasan del enamoramiento a la desilusión y la relación se interrumpe con la muerte de Paris. En varios momentos de la *Iliada* Helena critica con dureza su propio pasado, se arrepiente de haber dejado su casa y llega a afirmar que querría estar muerta. Esto se hace evidente en el coloquio con su suegro en el libro III (173-176):

Ojalá la maldita muerte me hubiera sido grata cuando seguí a tu hijo hasta aquí, abandonando mi lecho de boda y a mis parientes, a mi deliciosa hija y a las encantadoras compañeras de mi edad. Sin embargo, eso no sucedió, y por ello me consumo entre lágrimas.

Y es que después de tantos años en Troya, Helena empieza a sentirse desilusionada, sobre todo tras el enfrentamiento entre Paris y Menelao, cuando el primero abandona cobardemente el campo de batalla (*Iliada* III 340-460). En la novela la relación entre ambos evoluciona de manera semejante, pero se interrumpe de otro modo. Con las siguientes palabras describe Helena a Paris cuando lo ve por primera vez:

Una voce di argento, capelli color sabbia bagnata, pelle di bronzo. Occhi chiari, scintillanti. Un naso dritto, la bocca sensuale. Le braccia che sbucavano dalla tunica ricamata di porpora erano forti, bellissime. Braccia di statua o di dio. (Petruzzo 2010: 85)

Resalta su belleza y elegancia de forma semejante a como lo hacía Hécuba en las *Troyanas* (984-992) cuando acusaba a Helena de no haber sabido contener su pasión cuando conoció a Paris:

HÉCUBA.- Has dicho que Cipris –eso sí que es ridículo- marchó junto con mi hijo a casa de Menelao. ¿No podría haberse quedado tranquilamente en el cielo y transportarte a ti con todo Amiclas hasta Ilión? Si mi hijo era sobresaliente por su belleza, tu mente al verlo se convirtió en Cipris; que a todas sus insensateces dan los mortales el nombre de Afrodita. (...) Cuando lo contemplaste con ropajes extranjeros y brillante de oro se desbocó tu mente.

Como en el texto de Homero, la desilusión se produce por la cobardía de Paris al que Diomedes en la *Iliada* definía como: “«¡Tramposo arquero de encantadores rizos, seductor de doncellas!»” (XI 385-386). En el coloquio con Héctor, Helena afirma que preferiría estar casada con un hombre mejor (*Iliada* VI 345-353):

¡ojalá que al menos me hubiera tocado ser la esposa de un hombre mejor, que conociera la indignación y los muchos reproches de los hombres! Pero él no es firme de pensamiento: ni lo es ahora ni lo será más tarde, por lo que pienso que también él recogerá sus frutos.

Débil y bellaco se nos presenta el personaje en el texto homérico, especialmente cuando Afrodita lo salva del campo de batalla. La diosa y Helena dialogan y ésta se niega a reunirse con Paris en sus aposentos (III 399-412), pero se ve obligada a obedecer ante la ira y las amenazas de Afrodita (III 413-417). Una vez en la estancia lanza reproches a Paris por su cobardía, pero él sólo le pide que lo acompañe al lecho (III 424-447):

Entonces la diosa Afrodita, amante de la sonrisa, tomó una silla para ella y la colocó frente a Alejandro. Allí se sentó Helena, hija de Zeus, que porta la égida y, volviendo su mirada hacia un lado increpó a su esposo con estas palabras: «Has vuelto del combate. ¡Ojalá hubieras muerto allí, derrotado por el poderoso guerrero que antes fue mi marido! ¡No hace mucho te jactabas de ser mejor que Menealao, favorito de Ares, en lo que al vigor de tus manos y tu lanza se refiere, así que ve ahora de nuevo a desafiar al rubio Menelao a un combate cuerpo a cuerpo! ¡No! ¡Te aconsejo que lo dejes, que no le presentes batalla de hombre a hombre ni pelees neciamente con él, no sea que no tardes ni un instante en caer abatido por su lanza!».

Y a ésta, en respuesta, Paris le dirigió estas palabras: «¡Mujer, no hieras mi ánimo con insultantes reproches! Hoy Menelao me ha vencido con la ayuda de Atenea, pero en otra ocasión lo haré yo, pues también hay dioses que están de nuestra

parte. Pero ahora ven; tendámonos en el lecho y gocemos del amor. Nunca antes la pasión había envuelto mis entrañas de esta manera, ni siquiera entonces, cuando tras raptarte, zarpé de la encantadora Lacedemonia sobre las naves, surcadoras del ponto, y en la isla de Cránae me uní a ti en amor sobre un lecho. Así es como yo te amo ahora y me domina un dulce deseo». Así diciendo, inició su camino hacia el lecho y su esposa marchaba tras él.

La escena aparece reelaborada en la novela y concluye con un final más lógico, consecuencia de los reproches de Helena ante la cobardía y fruto de la racionalización. Desde el momento en que desaparece la intervención divina, sin la presión de Afrodita, Helena puede tomar sus propias decisiones y, ante la total desilusión, negarse a los requerimientos de Paris y romper la convivencia con él.

«Tu non c'eri»  
 «Cosa?» *Il collo girato di sbieco, gli occhi mi cercavano. «Che vuoi dire?»*  
 «Che non hai combattuto oggi».  
 «Certo che no». *La voce di Paride era beffarda. «Ci mancava altro. Combattere! Questa guerra non è affar mio».*  
 «Paride!»  
 «Non penserai davvero che siano venuti per te!»  
 «No. Ma...»  
 «Ma cosa? Troia è invincibile, stai tranquilla. E non mi seccare».  
 «Come principe è il tuo dovere...»  
 «Dovere! Detto da te. Dov'è il tuo dovere, regina di Sparta?»  
*Seduto sul bordo opposto del letto, Paride mi guardava, e negli occhi aveva una risata affilata, un bordo tagliente che non avevo mai visto. Sentii tremare i muscoli della bocca, della gola. Ma la mia voce era ferma quando risposi: «Il mio dovere era con te. Pensavo che lo sapessi».*  
*Sorrise, ma il suo viso ora non era più bello, e non era colpa della luce: «Vieni qui, allora. Ad adempiere il tuo dovere».*  
 «No».  
 (...) *Scrollò le spalle. «Come vuoi». Soffiò sulla lucerna tirandosi addosso le lenzuola. Io attesi finché il suo respiro non divenne quello lento, regolare di qualcuno che dorme. Ma poco prima, nel buio della notte senza stelle, lo avevo sentito. Meno di un sospiro, più di un colpo de spada nel silenzio: «Cagna». (Petruzzo 2010: 139-140)*

Petrizzo le niega a Paris la gloria de matar a Aquiles, tras la muerte de Héctor, será la propia Helena quien lo haga. En cambio le permitirá vivir hasta la toma de Troya por parte de los griegos, dedicado al ocio, a los banquetes y las mujeres (Petruzzo 2010: 166).

### 3.4. Helena y Héctor

El último amor de Helena es otra aportación de Petruzzo, inspirada en dos pasajes de Homero. Del texto de la *Iliada* se desprende que existía cariño y confianza entre Helena y su cuñado y que éste siempre la defendía de las críticas. Ejemplo de ello son sus desconsoladas palabras ante el cadáver del héroe troyano (XXIV 761-775):

...y entre ellas Helena fue la tercera en iniciar su lamento: «¡Héctor, con mucho el más querido en mi ánimo de todos mis cuñados! (...) ¡Hace ya veinte años que vine de allí dejando a lo lejos mi patria, y jamás oí de tus labios una mala palabra o un desprecio! ¡Antes bien, cada vez que alguien me insultaba en palacio, alguno de mis cuñados o de mis cuñadas, o las esposas, de hermoso peplo, de tus hermanos, o mi suegra –pues mi suegro siempre me trató con el cariño de un padre–, tú le hablabas para calmarlo, tranquilizándolo con tu carácter afable y tus gentiles palabras! ¡Por eso, con el corazón afligido, lloro por ti a la vez que por mi desventurada persona, pues ya no me queda nadie en la ancha Troya que sea tierno y amable conmigo, puesto que todos me aborrecen!».

A ella recurre Héctor a pedirle que anime a Paris para que se reúna con él en el campo de batalla (*Iliada* VI 360-364):

«Helena, no hagas que me siente, a pesar de tu aprecio, pues no me convencerás; mi ánimo ya se muestra ansioso por correr en ayuda de los troyanos, quienes gran añoranza sienten por mi ausencia. Apremia tú a éste y que él mismo se dé prisa para que me alcance mientras aún me encuentre en la ciudad».

En los textos clásicos, tras la muerte de Paris, Helena se casa con su hermano Deífobo. Petruzzo sustituye a éste por Héctor quien inicia una relación con Helena, después de que ésta abandone a Paris, y la mantendrá a pesar de verse obligado a casarse con Andrómaca por motivos de estado. De todas las relaciones de Helena en la novela será ésta la más sosegada y firme, pero se verá truncada por la muerte de Héctor a manos de Aquiles.

### 3. Conclusiones

Dejo aquí el análisis de la novela sin que haya espacio para profundizar en el interesante tratamiento de otros personajes (Eneas, Casandra) y situaciones (la descripción de la caída de Troya, la estratagema del caballo) y la influencia de otras fuentes como la *Eneida* al final de la novela. Tampoco es mi intención desvelar el final, sólo diré que es inesperado y que Petruzzo no permitirá que Helena se convierta en la mujer triste y cansada que volvemos a encontrar en Esparta junto a Menelao en el libro IV de la *Odisea*.

Como conclusión quiero insistir en el conocimiento exhaustivo de las fuentes con un ejemplo más, aparte de lo ya visto. A lo largo de la obra hay una constante presencia de un fantasma que acompaña a Helena en diferentes momentos: *E al mio fianco il mio fantasma silenzioso ancora, ma placato* (Petruzzo 2010: 37), *i miei fantasmi silenziosi riprendevano a camminare* (Petruzzo 2010: 50), *tra gli alberi i miei fantasmi danzavano con me* (Petruzzo 2010: 58), *Il mio fantasma mi camminava al fianco, indugiava quieto negli angoli bui* (Petruzzo 2010: 78), presencia que a mi entender no sería otra cosa que una doble personalidad, quizá esa idea de que las cosas podrían haber ocurrido de otra manera. En

esa dualidad, en esa presencia, subyace el recuerdo de Estesícoro y la *Helena* de Eurípides donde se defendía que Paris no habría raptado a la verdadera Helena, sino un fantasma. Hemos podido comprobar que Petrizzo racionaliza la leyenda, los personajes son hombres y mujeres. Los primeros ya no son héroes, sino hombres sometidos a deseos y pasiones humanas, involucrados en una guerra, sin reacciones extremas, como se aprecia en las palabras de Aquiles a propósito de Héctor: *era uguale a me, un uomo solo, schiacciato dal peso insostenibile del suo sciocco destino* (Petrizzo 2010: 214). En cuanto a Helena, también es humana, no mantiene su belleza inalterable y casi divina, sino que pasa por momentos de dejadez, especialmente en las peores situaciones de su matrimonio con Menelao y cuando se desilusiona de Paris. La autora les da a todos los personajes, no sólo a Helena, cuerpo y alma, sus decisiones y reacciones son humanas.

Afirmaba Ruiz de Elvira al comienzo de su estudio sobre el mito de Helena que el rasgo característico de la mitología es “el inextricable entrelazamiento de elementos verosímiles e inverosímiles” (1974: 1), Francesca Petrizzo en su novela ha eliminado los elementos inverosímiles de este relato y, a partir de los verosímiles, ha conjugado mito y ficción. Sirvan para terminar las palabras de la propia autora como respuesta a la pregunta de un entrevistador sobre si es posible que historia y ficción convivan en un libro:

*Assolutamente sì. Il romanzo storico deve partire dalla ricerca, ma nessuno può dirci davvero cosa un personaggio possa aver sentito, quali siano le motivazioni che lo hanno spinto. Quella della psicologia umana è una zona d'ombra dove lo storico si addentra coi piedi di piombo e prudentissime teorie, ma dove il romanziere può e deve regnare sia pur nel rispetto della verosimiglianza. Quanto a me, il mio romanzo più che nella storia affonda le radici nella leggenda, perciò il mio lavoro è stato ancora più libero. In ogni caso ho intenzione di continuare a scrivere nel passato, e se la cornice sarà il più accurata possibile, sicuramente la mia immaginazione avrà la parte del leone. Del resto un romanzo senza libertà non è un romanzo...* (Mazzocchi 2010).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alsina Clota, J., “*Helena de Troya. Historia de un mito*”, *Helmantica* 8 , 373-394, 1957.
- Backès, J.-L., *Le mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, 1984.
- Bettini, M.-Brillante, C., *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid, Akal, 2008 (Turín, Einaudi, 2002).
- Capriglione, J.C., “*Elena la bella*” en I. Calero Secall-M<sup>a</sup> A. Durán López (coord.), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad. La mujer como modelo en la literatura antigua y su proyección en el mundo actual*, pp. 21-55, Málaga, 2002.
- Cristóbal, V., “*Recuerdos de la Ilíada en la poesía española del siglo XX*”, *Studi Ispanici* XXXIV 187-207, 2009.

- De Crescenzo, L., *Elena, Elena, amore mio*, Milano, Mondadori, 1991; *Helena, Helena, amor mío*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- Doolittle, H., *Helen in Egypt*, Norman Holmes Pearson, 1962, *Helena en Egipto*, Tarragona, Igitur, 2007.
- Ferniani, C., “*Memorie di una cagna. Elena di Troia raccontata da una 19enne*”. Edita Gonews. Internet. 25-02-2010 .
- Frenzel, E. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, s.v. “*Helena*”, pp. 224-226, 1994.
- George, M., *Helen of Troy*, 2006; *Helena de Troya*, Barcelona, Roca, 2008.
- Mazzocchi, S., “*Elena di Troia, donna modernissima che ha il coraggio delle sue scelte*”. Edita La Repubblica.it. Internet. [http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2010/03/25/news/memorie\\_cagna-2895726/](http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2010/03/25/news/memorie_cagna-2895726/), 25-03-2010.
- González González, M., “*Por una túnica vacía, por una Helena. Helena de Troya y la banalidad de la guerra*” en F. de Martino-C. Morenilla (eds.), *El caliu de l'oikos. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seva pervivència dins la cultura occidental*. VII., Bari, pp. 275-298, 2004.
- McCullough, C., *The song of Troy*, Londres, 1998; *La canción de Troya*, Barcelona, Planeta, 2001.
- Petrizzo, F., *Memorie di una cagna*, Milán, Frassinelli, 2010; *Memorias de una zorra*, trad. esp. J.C. Gentile Vitale, Barcelona, Ediciones B, 2010.
- Raccanelli, M., “*Entrevista a Elena di Troia*”. Edita Cartesensibili. Internet. 7-02-2010. .
- Ruiz de Elvira, A., “*Helena. Mito y etopeya*”, CFC VI 95-133, 1974.
- Sánchez Martínez, F., “*El rapto de Helena en la literatura grecorromana*” en E. Carderón-A. Morales-M.
- Valverde (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, pp. 953-962, 2006.
- Vellay, Ch., *Les légendes du Cicle Troyen*, Mónaco, 1957.
- Zambito, Giovanni, “*Entrevista all'esordiente Francesca Petrizzo*” Edita Clandestino. Internet. 26-03-2010.

## LA MUJER EN LOS REFRANEROS ÁRABE Y ESPAÑOL

### WOMAN IN ARABIC AND SPANISH COLLECTION OF PROVERBS

Mohammad Daher Ababneh  
The Hashemite University

#### RESUMEN:

En el presente trabajo estudiamos la imagen de la mujer tanto en los proverbios árabes como su equivalente en los proverbios españoles y examinamos con detalle el reflejo de la mujer en distintas fases de su vida. El artículo comienza indagando en la reacción que tiene la familia con la llegada de un bebé del sexo femenino. Esta reacción viene muy bien expresada en algunos proverbios árabes, en los que vemos reflejadas las creencias pre-islámicas por las cuales prevalece la preferencia de la familia por los varones frente a las mujeres. Esta misma idea podemos encontrarla en los refranes españoles. El matrimonio, una fase importante en la vida de una mujer, también se investiga en este trabajo y vemos que la mujer considera el matrimonio un medio para escapar de la injusticia de la familia, y la familia lo ve como un medio para deshacerse de las hijas en determinados momentos. La imagen de la mujer como esposa es la imagen más prominente en los proverbios de ambas culturas por lo que también ha sido tratada en esta investigación.

#### PALABRAS CLAVES:

Refranero, español, árabe, mujer, Islam.

#### ABSTRACT:

In this work we will study the female image in Arabic proverbs and in its equivalent in Spanish and we will analyse woman reflect on the different phases of her life. The article starts enquiring into the reaction of the family with the arrival of a female new-born. This reaction is well expressed in some Arabic proverbs, in which we can observe how the pre-Islamic beliefs, in which prevails the preference of men by the family over women, are reflected. We can find this same idea in Spanish proverbs. Marriage, an important phase in women's life, is also studied in this work and we observe that woman considers marriage as a means for escaping from family injustice, and the family considers it as a means for getting rid of its daughters in certain moments. Woman as wife is the most prominent image in proverbs from both cultures, so it has been analysed in this research too.

#### KEY WORD:

Collection of proverbs, Spanish, Arabic, woman, Islam.

## 1. Introducción

El refrán es una herencia que se transmite de una generación a otra y de una lengua a otra. Una herencia que destaca por su concisión y su inmenso significado. La gente de todas las partes del mundo emplea los refranes para transmitir su sabiduría, sus pensamientos, sus conocimientos, sus experiencias y sus sentimientos. Muchos refranes se remontan a miles de años de la antigüedad. El tiempo ha modificado algunas de estas expresiones, pero aún son válidas. Un gran número de ellos se han traducido a muchos idiomas, y por lo tanto, se han convertido en universales.

El refrán es el resultado de la experiencia, por tanto tiene un valor práctico. Remite siempre a la utilidad: desde este punto de vista el refrán es el método más acabado de pedagogía popular. Es un método de enseñanza. Mediante los refranes se aprenden los comportamientos sociales, los conceptos morales, los recursos naturales, y un sinnúmero de datos prácticos y útiles para la vida en común. El refranero es advertencia, consejo, aviso y descripción. Es también un modo de estabilización social: su apariencia antigua y conservadora se debe a este componente regulador de las actividades humanas. Señala siempre los hábitos y costumbres comunes, rechaza la extravagancia y pone en funcionamiento el desarrollo social, el trabajo, las relaciones, la organización, la salud, etc. El refranero árabe abarca muchos refranes que cubren varios aspectos de la vida social en el mundo árabe. Muchos de los refranes árabes se han convertido hoy en día en refranes universales, como es el caso de los refranes españoles. Por lo tanto, encontramos que la mayoría de los refranes árabes tiene una equivalencia exacta en el refranero español o tiene una equivalencia funcional similar. Desde la antigüedad los árabes se interesaron en este tesoro lingüístico tan importante y empezaron a recopilarlos en libros, como ejemplo de ello encontramos *Majma Al-Amthal* de Al-Maydani que data del siglo cuarto D.C.

## 2. La imagen de mujer en el refranero

La mujer ocupa un gran espacio en los refranes tanto árabes como españoles. La imagen de la mujer es muy variada en ambos refraneros y esto se debe a la presencia destacada que tiene la mujer en la vida real. Los refranes sirven como medio para estudiar la evolución de la sociedad y la situación de la mujer en diferentes fases de su vida. En este trabajo trataremos de estudiar la imagen de la mujer en los refranes árabes y también la compararemos con la que tiene en el refranero español. También intentaremos destacar los puntos de semejanza y diferencia entre los refranes referidos a la mujer en sus diversas formas de verla.

### 2.1 Hija

La mujer tiene una imagen muy destacada en el refranero árabe. Empezamos desde el principio con el nacimiento de la mujer en la cultura árabe y la acogida que recibe en esta sociedad. Dar a luz a una niña puede ser un problema no sólo para su madre sino también para la niña recién nacida, que se ve obligada a vivir toda su vida siendo tratada con inferioridad por los varones. Este tratamiento que reciben se debe a costumbres que provienen de época preislámica. Esta reacción social se ve reflejada en el refranero árabe.

Los padres en el mundo árabe creían que [las hijas son una aflicción hasta la muerte]. Otro refrán más cruel es [enterrar a las niñas es una de las virtudes], este refrán nos muestra una de las costumbres preislámicas. Pensaban que las niñas eran inferiores frente a los niños y consideraban que traían pobreza, vergüenza y deshonra para su familia. Esto les llevó en algunos casos a enterrarlas vivas, algo que prohibió el Islam. En esta costumbre podemos ver que consideraban a las niñas unas verdaderas cargas para sus familias porque podían ser deshonrados si sus hijas fueran raptadas por otras tribus. María Luís Pérez habla de esta costumbre diciendo:

«Los clásicos argumentos han sido basados en la pobreza de la familia, el peso de una hija a la hora de alimentar tantas bocas, de un ser que no tenía una utilidad inmediata, o un sentimiento prematuro de prudencia y honor para evitar la desgracia de que el padre quedara deshonrado en el caso de que la hija fue raptada por enemigos» (María Luis Pérez, 1997: 179)

En el refranero español tampoco se tolera de buen grado el nacimiento de un bebé del sexo femenino, en este sentido encontramos refranes como (cuando nace una niña, lloran las paredes de la casa). Este infanticidio femenino en el refranero árabe está descrito por algunos versículos del *Corán*:

“cuando se traen noticias a uno de ellos del nacimiento de una niña, su cara se oscurece y se llena de pesar. ¡Con vergüenza se esconde de sus gentes por las malas noticias recibidas! ¿La mantendrá en el desprecio o la enterrará en el polvo? ¡Ah! ¿Por cuál de esos males se decidirá?” (*El Corán*, 16: 59).

En otro sitio encontramos que Dios es el que decide si concede niños o niñas:

“El dominio de los cielos y la tierra pertenece a Allah. Él crea lo que él quiere. Regala hijas a quien quiere y regala hijos a quien Él quiere” (*El Corán*, 42:49).

También el profeta Mahoma en sus *Hadices* (dichos proféticos) aclara que los padres que tratan bien a sus hijas y les prestan una atención especial, serán recompensados por Dios con el paraíso y sus hijas se convertirán en una protección contra infierno:

“Para aquel que se ocupa en mantener a sus hijas despiertas, y tiene con ellas un trato benévolo, ellas serán una protección contra el fuego del infierno” (Sahih Bukhari).

Lo que sufre la mujer como hija en el refranero árabe no es culpa del Islam sino culpa de las costumbres, tradiciones y creencias machistas preislámicas. En la época preislámica la mujer fue tratada de forma injusta y cruel y se consideraba como un ser inferior al hombre, también fue considerada como algo que podía poseer el hombre de la misma forma que posee a un animal. No sólo la hija recién nacida era repudiada por los padres sino también la mujer que daba a luz se sentía culpable por no parir a un varón y esto se ve reflejado en el refranero árabe que aún contiene refranes que desgraciadamente se siguen utilizando hoy en día. Afirma Reyadh Mahdi Jasim que:

“La mujer árabe está discriminada respecto del varón desde su nacimiento en la sociedad. Así, el nacimiento de una niña, sobre todo si es la primogénita, se verá como algo no deseado, y la mujer reacciona con sentimiento de culpabilidad, como si fuera responsable voluntaria de la elección del sexo del recién nacido. Además, el nacimiento de una niña acarrea a la familia no sólo problemas económicos por su mantenimiento, sino también al padre o los hermanos mayores o a veces menores que ella que tienen que soportar el peso que conlleva la vigilancia de su conducta, pues en esta sociedad el honor de toda la familia se hace descansar en los comportamientos sociales de sus mujeres y el varón debe garantizar que ésta no se desvíe de la norma preestablecida, primero por la familia y luego por la sociedad” (Reyadh Mahdi Jasim, 2006: 225)

La preferencia de tener hijos varones a tener hijas es la razón de este odio hacia el sexo femenino. En el refranero árabe encontramos refranes cómo: [más vale un hijo escandaloso que una buena hija]. El equivalente de este refrán en español es: (más vale un hijo en la horca, que la hija en la boda). En la sociedad árabe como en la española se puede notar esta diferencia entre los hijos varones y las hijas. En el mundo árabe, esto se da por varias razones que rigen su sociedad, entre otras: los hijos varones antiguamente ayudaban a sus padres en las labores y tener más hijos varones significaba tener más mano de obra. Otra razón es que los hijos varones conservan y llevan el apellido de su padre – nombre del clan o familia- al contrario que en el caso de las hijas cuyos hijos se bautizarán con el apellido de su padre por lo que el apellido de la madre se pierde. Otra razón para preferir a los hijos varones es que consideran que la hija puede llegar a ser una vergüenza y deshonra para su familia en el caso de que sea raptada como ya hemos indicado con anterioridad. Otros refranes españoles ven en el parto largo y difícil algo malo y peor aún si la mujer da a luz a una niña: (mala noche y parir hija) o (parto largo y parto malo, hija al cabo). Refranes como estos reflejan el pesimismo ante el nacimiento de una hija.

En los refraneros árabe y español no sólo encontramos una discriminación de las hijas desde su nacimiento sino que también podemos ver la preferencia entre niños y niñas en la forma de su educación. En el refranero árabe encontramos: [las hijas son una pérdida y necesitan vigilancia] o [la hija bella es un escándalo] y en el refranero español: (tu hija más lista no la pierdas de vista). Estos refranes incitan a los padres a educar a las niñas de forma más rigurosa que a los hijos varones que son los mimados. Otros refranes aconsejan a los padres pegar a sus hijas como una manera eficaz para educarlas. En el refranero árabe encontramos [rompe a tu hija una costilla le sale 22 en su lugar] y en el refranero español (a la hija traviesa, con azotes se endereza). De todo lo anterior vemos que ambos refraneros tratan a las hijas de forma injusta y totalmente diferente al trato que reciben los hijos varones. Hay que indicar que esta forma de tratar o educar a las hijas se está extinguiendo hoy en día. Este odio hacia el sexo femenino proviene de los árabes preislámicos que veían en las hijas un peligro para su reputación, por esto tenían que vigilar la conducta de las hijas ya que cualquier error que cometieran podía difamar la reputación de la familia. La religión musulmana luchó contra la violencia en el trato a las hijas, El profeta Mahoma dice:

“No usen la fuerza contra sus hijas porque son una compañía preciosa y agradable”.  
Y “Quien tenga tres hijas mujeres y sea paciente con ellas, las alimente, las vista de acuerdo a sus posibilidades, será como una barrera entre él y el fuego del infierno el Día del Juicio”. (Sahih Bukhari)

Por esto si buscamos en el refranero árabe podemos encontrar otros refranes que están influenciados por las fuentes sagradas del Islam, *El Corán* y los *Hadices* (dichos proféticos). Refranes que afirman que las hijas son una fortuna [el padre de las niñas es afortunado] o [la casa de niñas, casa de vendiciones] estos refranes están claramente reflejando la influencia de la religión musulmana que indica que Dios recompensa a los padres que tienen sólo hijas. También podemos encontrar otros refranes que hablan de las ventajas de tener hijas como [la madre de las niñas tiene las manos tiernas] o [la mujer afortunada en su vida es quien da a luz a niñas antes que a niños]. En su equivalencia española encontramos: (en la casa de bendición, primero; hembra, y después, varón), estos refranes aclaran que tener hijas es una ventaja para la madre ya que reciben su ayuda en las tareas domésticas. Encontramos otros refranes que hablan también bien de las hijas como [la buena hija como el oro en el bolsillo] y en el refranero español (una hija, una maravilla), o (la hija y la heredad, para la mayor edad). Estos refranes contradicen lo encontrado antes, las hijas pasan de ser una deshonra para la familia o una aflicción y carga para los padres a ser una fortuna y apoyo tanto para el padre como para la madre.

## 2.2 Esposa

Una forma para deshacerse de las niñas es casarlas, algo que se encuentra en ambos refraneros. En el refranero árabe encontramos un refrán que dice [la niña tiene dos opciones: el matrimonio o la tumba]. Casar a las hijas cuando es posible y sin condiciones, aceptando el primer pretendiente que le pide la mano y sin pensar mucho es lo que podemos encontrar en refranes españoles como éste: (la hija a quien la pidiera, el hijo se mirará a quién se dará). Aclarando este tipo de refranes en la sociedad árabe, Concepción Domingo y Laila Abdelrahman afirman:

“En este contexto, las chicas aceptan su destino con resignación y pasividad puesto que la discriminación que sufren con respecto a sus hermanos y la presión que padecen en la casa de sus padres les empujan a aceptar la única salida posible y el matrimonio como una liberación” (Concepción Domingo y Laila Abdelrahman, 2005: 85)

Otro refrán que incita a los padres a casar a sus hijas cuando es posible es [casa a tu hija antes que a tu hijo] y su equivalencia en español: (casa a tu hija cuando puedas y tu hijo cuando quieras). Este refrán también nos indica que la familia no tiene opciones donde elegir a la hora de casar a sus hijas mientras que los hijos varones pueden casarse con la que quieran. Como resultado de esto y en muchos casos, la mujer se casa con una persona a la que no quiere. El Islam a su vez rechazó esta actitud de casar a las mujeres para deshacerse de ellas. Por esto el Islam pide a los padres que tengan paciencia al aceptar al pretendiente de sus hijas y ante todo la hija tiene que aceptarle. Esto se ha convertido en una condición imprescindible y sin ella el matrimonio no se puede llevar a cabo.

El matrimonio es algo muy importante para la mujer, por esto encontramos muchos refranes que hablan de la importancia del matrimonio para ellas [más vale la sombra de un hombre que la sombra de la pared] o [marido de palo mejor que soltera]. En español encontramos algo parecido (sea marido aunque sea de palo). El significado de esto es que acogerse a la sombra del marido y escudarse en su protección, sea como sea, es mejor que permanecer sentada al lado de la pared, o sea, soltera y sin marido. Al respecto del matrimonio de las hijas, el profeta Mahoma incita a los padres a casar a sus hijas con un hombre de buena reputación, cortés y de buenos modales:

“Si viene hacia vosotros quien os gusta su religión, su educación y su comportamiento, casadle con vuestra hija y si refutáis o renegáis incitaréis lo malo en la tierra” (Sahih Bukhari)

En el refranero encontramos muchos refranes que dan consejos a los hombres a la hora de elegir a su esposa como: [pregunta por la madre antes de pedir la mano de una chica], en el refranero español su equivalente es (de buena madre busca la niña y de buena cepa planta la viña). [Vuelca la jarra a su boca, como es la madre, así es la hija] y

en español es (cabra por viña, cual la madre tal la hija). En la cultura árabe cuando un pretendiente quiere pedir la mano de una chica, debe preguntar antes por la madre y si es buena madre y esposa, su hija será como ella. Esta costumbre se sigue utilizando hoy en día en muchos países árabes. El Islam también afirma que el pretendiente tiene que preguntar por la familia de la mujer antes de casarse con ella, porque sus hijos serán iguales a sus tíos maternos. Una mujer educa a sus hijos como su familia la educó, reflejando con su actitud la educación que recibió de su familia.

El refranero árabe advierte a los hombres que quieren casarse con una mujer por su dinero diciendo [Tú, que te casaste con un mono, por su montón de dinero, el dinero es perecedero, y el mono, mono se queda]. En español encontramos un viejo refrán que aparece recogido por el maestro Correas en su *Vocabulario* del primer tercio del siglo XVII. Tirso de Molina en su comedia de carácter *Marta la piadosa* (acto 2º, escena 6ª) lo cita así: «Aunque se vista de seda la mona, mona se queda» (José María Iribarren, 1994: 311). Otro refrán español que transmite el mismo mensaje es (el amor no se compra con dinero) mientras otro refrán afirma que (la fea el oro la herosea). La esposa, según la religión musulmana, se elige por su religión y su buena conducta y no por su dinero, no obstante éste puede ser una razón aunque no haya que considerarlo algo esencial. En cuanto a esto el profeta Mahoma afirma:

“Se casa la mujer por cuatro motivos: o por su belleza, o por su dinero, o por su linaje o bien por su religión, escoge la última y lo lograrás” (Sahih Bukhari)

Las mujeres tampoco se han salvado después de convertirse en esposas del refranero y encontramos que los refranes que hablan mal de ellas son mucho más que los que hablan bien. En nuestra búsqueda hemos encontrado que la mayoría de los refranes sobre las mujeres hablan de las esposas y su relación con el hombre. Y para no hacer este estudio interminable citamos sólo algunos refranes. Las mujeres son, como las describe el refranero árabe, astutas y superan a los hombres en esto [La astucia de las mujeres supera la astucia de los hombres], en el refranero español (lo que no logran barbas, lo logran faldas). No es extraño que se describa a la mujer así, incluso se hace referencia a que su maldad supera a la del mismísimo diablo [la astucia de la mujer supera la astucia del diablo], en español tampoco es extraño, encontramos mucha abundancia de refranes en este sentido como por ejemplo: (En lo que el diablo no sabe hacer, pide consejo a la mujer), (lo que el diablo no puede, la mujer lo hace fácilmente), (donde hay mujeres, hay diablo también) o (la mujer y el diablo, siempre tienen que hacer algo). Vemos que ambos refraneros comparten esta imagen de la mujer, algo lógico porque ambos refraneros forman parte del refranero universal el cual representa la experiencia humana que tiene en común su modo de vida y su actitud. Anna M. Fernández Poncela comenta:

“Las mujeres son tan malas que se la identifica con el mismo demonio y, a veces, son mucho más malvadas que éste, pues le ganan – en tiempo, perversidad, malicia y ocurrencias- a la hora de diseñar y desarrollar sus diabólicos planes” (Mª Anna Fernández Poncela, 2002: 49)

En los siguientes refranes la mujer utiliza su maldad y astucia para poder engañar al hombre. Utiliza entre otras armas, llorar o rezar, por tanto el hombre tiene que ser cauto. [No te fíes de la mujer que reza, ni de caballo dócil, ni del sol que se oculta], su equivalente español es (en sol de invierno, cojera de perro y lágrimas de mujer, no hay que creer). Ambos refraneros advierten a los hombres que las damas son engañosas en sus sentimientos y que nunca hay que confiar en ellas cuando lloran o rezan. El refrán español compara el dolor de la mujer con el sol de invierno y la cojera de los perros porque estos son falsos y traidores, lo mismo contiene el refrán árabe además con pocas diferencias en las palabras que utilizan.

Por su astucia y maldad el refranero árabe aconseja a los maridos o a los hombres en general que no pidan consejos a las mujeres [consultad a las mujeres, pero haced lo contrario]. Como podemos observar, el refrán árabe pide que los hombres consulten a las mujeres, pero al mismo tiempo les aconseja no adoptar sus opiniones porque piensan que harán lo correcto actuando al contrario. En otros refranes vemos que consultar a la mujer es algo no recomendable porque las mujeres son indecisas y tienen varias opiniones sobre una cosa al mismo tiempo [la mujer tiene setenta y siete opiniones al mismo tiempo], éste es equivalente al refrán español (entre el sí y el no de una mujer, no me atrevería yo a poner ni la punta de un alfiler) o (diez hombres, diez opiniones; diez mujeres, cien pareceres). Antiguamente en la cultura árabe era algo indignante para el hombre consultar a su esposa [el hombre que consulta a una mujer no es hombre sino mujer]. En español podemos encontrar un refrán que nos da un consejo totalmente diferente en este aspecto y es el de coger el consejo de la mujer cuando lo ofrece (el consejo de mujer es poco, y el que no lo toma es loco) pero al mismo tiempo también encontramos éste (consejo femenino, o muy bueno, o muy vil). Este tipo de refranes árabes proviene de la época preislámica y se siguen utilizando hoy en día. Este tipo de refranes machistas aclaran por un lado que llamar mujer a un hombre se considera un insulto muy ofensivo y por otro lado, les a los hombres aconseja no consultar nada con las mujeres. Algunos sostienen que estos refranes provienen de los dichos proféticos de Mahoma, algo incorrecto y que se puede refutar fácilmente ya que sabemos que el profeta Mahoma consultó a sus esposas en varias cuestiones importantes. Por este motivo encontramos una narración del profeta que es utilizada como refrán y que nos indica la igualdad entre el hombre y la mujer además de describirnos a las mujeres como compañeras de los hombres [las mujeres son las compañeras de los hombres], también se puede traducir este dicho describiendo a las mujeres como asesoras fieles

del hombre porque la palabra en árabe tiene los dos significados (asesoras fieles o compañeras).

También encontramos la descripción de la mujer como una persona indiscreta e incapaz de guardar un secreto. El refranero árabe aconseja: [no des tu secreto a tu esposa] y en español abundan los refranes que tratan la falta de discreción de la mujer como por ejemplo: (secreto dicho a mujer, secreto deja de ser), (secreto a mujer confiado, contarlo divulgado), (secreto en mujer, no puede ser) o (secreto entre mujeres, secreto no eres). El Islam rechaza este tipo de refranes y podemos ver en el Libro Sagrado de los musulmanes una aleya que afirma que las mujeres son el refugio donde el hombre puede desahogarse y encontrar la paz y la tranquilidad:

“Y entre Sus signos está el de haberos creado esposas de entre vosotros para que os consoléis con ellas y os vinculó por el amor y la piedad” (*El Corán*, 21: 30).

Unos refranes que se utilizan de forma incorrecta en la sociedad árabe es el refrán que dice [las mujeres carecen de la razón y de la religión] y en español encontramos uno semejante (la mujer tiene largo el cabello y corto el entendimiento). A primera vista el refrán árabe se entiende como cualquier otro refrán machista pero este refrán está extraído de uno de los dichos del profeta Mahoma por lo que los Ulemas lo explicaron y aclararon, llegaron a la conclusión de que el profeta quería decir que las mujeres carecían de la razón porque en el Islam, el testimonio de dos mujeres equivale al de un hombre en aquellos asuntos profesiones de los hombres que las mujeres no ejercían antiguamente. Otro motivo es que las mujeres no pueden juzgar objetivamente por su sensibilidad. La explicación que le dan a lo de carecer de religión es que la mujer no puede llevar a cabo sus deberes religiosos como rezar o ayunar mientras tenga la menstruación.

Otro refrán extraído de los dichos del profeta musulmán es [obedecer a las mujeres nos hace arrepentirnos]. En español encontramos uno que afirma que acercarse a las mujeres es como acercarse a los problemas (quien a mujeres se arrima, la casa le viene encima). El refrán árabe también se entiende como un consejo a no obedecer a las mujeres, sin embargo, lo que quiere decir es que obedecer a las mujeres en asuntos que ignoran hace que te arrepientas. De este refrán se entiende que la debilidad física de las mujeres les hace incapaces de aconsejar a los hombres en temas relacionados con los negocios y profesiones que necesitan un gran esfuerzo físico y es ejercida sólo por los hombres. Hay un refrán que proviene del último sermón del profeta Mahoma antes de su muerte, también conocido como el sermón de despedida [la mujer fue creada de una costilla torcida]. En español su equivalente es: (La mujer es un animal imperfecto). El refrán árabe está utilizado fuera de su contexto porque si lo leemos dentro de su contexto original, sería entendido de otra manera. El profeta dice:

“Tratad bien a las mujeres, porque la mujer fue creada de una costilla torcida. La parte más doblada es su cima. Si tratás de enderezarla la romperás, si la dejás permanecerá doblada. Entonces tratad a las mujeres amablemente”. (Sahih Bukhari)

Si se interpretara este refrán fuera de su contexto se entendería como un refrán que describe a las mujeres como torcidas y que hacen las cosas de forma incorrecta, sin embargo, lo que quiere decir es todo lo contrario. Pide a los maridos que acepten a sus esposas tal y como son y no las obliguen a cambiar al gusto del marido. Además invita a los maridos a tratar amablemente a sus mujeres y a aceptarlas como son, comprendiendo su psicología. En general vemos que tanto el refranero árabe como el español tratan a la mujer de forma muy violenta y machista, algo fácilmente visible en el refranero universal. Mauro Fernández aclara que:

“Uno de los caracteres más significativos del refranero es su universal misoginia: esas verdades de sabiduría que los refranes pretenden expresar, nacen en grupos sociales que se oponen a la evolución de las relaciones hombre/mujer; de forma especial en un período en que la aristocracia intentaba, a poco de salir del feudalismo dominado por las armas, una valoración femenina que llegó a dar un género literario completo: la literatura cortés, que tiene como dios a la mujer y al amor” (Mauro Fernández, 1989: 9-10)

También podemos encontrar en el refranero árabe visiones positivas sobre la imagen de la mujer como: [Lo mejor de la vida es una mujer leal], igualmente podemos hallarlos en español (la mujer buena y leal es tesoro real). [Las mujeres son la alegría de las casas], (la mujer buena de la casa vacía hace llena). [Casa sin mujer, árbol sin hojas], su equivalente español es (casa sin mujer, no es lo que debe ser) o (casa sin mujer, barco sin timón, igual cosa son). Estos refranes nos impiden definir al refranero como machista, pero he de confesar que los refranes que representan una imagen negativa de la mujer son mucho más abundantes que los que representan una imagen positiva de ella.

### 2.3 Madre

Sin embargo, antes de juzgar al refranero y tacharlo de machista o misógino y concluir nuestro estudio, hay que destacar la imagen que tiene la mujer como madre. En el refranero universal recibimos una imagen muy destacada de la mujer como madre. No podemos omitir el amor maternal que tienen todas las mujeres enterrado en su interior, un amor que supera al amor tanto paternal como filial. Pese a la maldad de la mujer descrita en los refraneros árabe y español, nos resulta casi imposible encontrar un refrán que hable mal de la madre. Todos los refranes referidos a la figura de la madre hablan de su importancia para su familia, su cariño, bondad y su amor único

y sin igual. Al parecer todos los escritores de refranes hicieron caso al refrán español que dice: (cuando de mujeres hables, acuérdate de tu madre). En el refranero árabe se encuentran muchos refranes sobre la madre como [quien no tiene madre, su estado da pena] porque como afirma el refrán español (amor de madre, es incomparable), otro refrán árabe [casa sin madre, es una tumba] y su equivalente en español (casa sin madre, río sin cauce), [la vida es madre], en español (madre no hay más que una). Hallamos otros como [El amor de la madre hacia su hijo es sin cambio] y en el refranero español (amor de madre que todo lo demás es aire). También [La madre reúne a los hijos] porque como es costumbre en el mundo árabe, la madre raramente se casa después de la muerte de su esposo, al contrario que él quien no tarda mucho en volver a casarse. En el refranero español encontramos un refrán parecido (el padre para castigar y la madre para tapar). Un refrán que describe el cariño de la madre de una forma muy expresiva es [maldigo a mi hijo con la muerte y detesto a quien diga amén]. La madre sufre mucho en su vida y siempre está preocupada por sus hijos, quienes piensan sólo en sí mismos [mi corazón, por mi hijo y el corazón de mi hijo es una piedra hacia mí], en el refranero español aclara que (una madre para cien hijos y no cien hijos para una madre). Cuando muere la madre muere la única mujer que ama al hombre de verdad [murió tu madre o murió la que te quería]. Después de muchos refranes que hablan del cariño que cede la madre a sus hijos concluimos que los refraneros árabe y español llevan a cabo lo que se dice en el siguiente refrán y no hablan mal de la madre (de mujer que es madre, nadie mal hable) no es el caso de la esposa o la hija. Reyadh Mahdi Jasim afirma:

“La madre es el personaje femenino más benignamente dibujado y bien tratado por el refranero, sacrificadas o admiradas, siempre abnegadas y bondadosas, muy queridas, despiertan cariño, respeto y veneración. Ellas en algunas ocasiones, son el verdadero amor en la vida de los hombres, más aún que las esposas, amantes o compañeras de vida” (Reyadh Mahdi Jasim, 2006: 262)

Esta importancia de la madre en el refranero árabe se debe a la influencia islámica y se representa en los refranes que describen el cariño, benevolencia y bondad hacia sus hijos. En el Islam encontramos un dicho del profeta Mahoma que habla de la preferencia del derecho de la madre sobre el padre:

“Un hombre se presentó ante el Noble Profeta (BP) y le dijo: “¡Oh Enviado de Dios! ¿Con quién debemos ser benevolentes en primer término)? “. Respondió (BP): “Con tu madre”. Preguntó “¿Tras ella quién tiene primacía?”. Respondió (BP): “Tu madre”. Entonces repitió la pregunta por tercera vez, y nuevamente el Profeta respondió (BP) “Tu madre”. Y la cuarta vez que fue reiterada la pregunta, respondió (BP): “Tu padre”. (Sahih Bukhari)

## CONCLUSIONES

La semejanza de la imagen de la mujer en ambos refraneros el español y el árabe, es algo justificado ya que forman parte del refranero universal que se describe como machista y misógino en cuanto a las mujeres. El refranero es el espejo de la sociedad que lo produce y un reflejo de sus costumbres, creencias y tradiciones, como queda claro al estudiar la imagen de la mujer en ambos refraneros. En ellos podemos ver la imagen que tiene la mujer en la vida real en cada sociedad. En ambos refraneros se percibe un rechazo hacia el sexo femenino desde su nacimiento hasta el punto de ser preferible tener hijos varones a tener hijas que son menos queridas. Esto se debe en la sociedad árabe a muchas creencias preislámicas que siguen influyendo hasta nuestros días.

El matrimonio es considerado por las familias un recurso muy importante porque les permite deshacerse de las hijas y al mismo tiempo es para las hijas una forma para escapar de las injusticias de su familia. Después de casarse la mujer sigue describiéndose como un ser maligno y astuto y que siempre es causa de todos los problemas. Los refraneros tampoco dejan de aconsejar al hombre cómo elegir a su esposa y cómo hay que tener en cuenta la reputación y la conducta de la madre porque la hija tendrá el mismo comportamiento. La imagen de la mujer como esposa destaca en número al resto de refranes referidos a la mujer, en general son descritas como astutas, malas, indiscretas, indecisas o necias. Sin embargo, la visión de la mujer como madre cambia totalmente, pasa de un ser malvado al ser más querido y se convierte en una fuente de cariño y bondad.

En el refranero árabe vemos muchos dichos proféticos que se han convertido en refranes pero algunos, como ya hemos aclarado antes, han sido mal interpretados o utilizados fuera de su contexto original. El Islam con sus dos Fuentes Sagradas, *El Corán* y los dichos proféticos, contradice casi todos los refranes árabes que hablan mal de la mujer, representándola como un ser malvado. Se puede percibir como las creencias preislámicas siguen influyendo en la sociedad árabe y como consecuencia de ello, en muchas ocasiones se ven reflejadas en el refranero árabe. Por esto podemos afirmar que la mujer en el refranero árabe es víctima de las creencias, tradiciones y costumbres preislámicas, y el Islam no tiene nada que ver con esto.

Para finalizar, diremos que la mujer es considerada en el refranero una persona de segunda clase y también en la sociedad. Percibimos una violencia hacia las mujeres por parte del refranero universal en general. Por esto, lo que encontramos en el refranero aparece en toda la literatura -la dualidad entre el bien y el mal-. Para saber la importancia de los refranes positivos hay que encontrar otros negativos aunque éstos sean muchos. Para concluir, nos gustaría decir que no debemos juzgar mal al refranero por dar una mala imagen de la mujer ya que el bien sin el mal no tiene valor y cualquier cosa se valora más por la existencia de su antónimo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Domingo, C. y Abdelrahman, L., *Mujer y desarrollo*, Valencia, Institut Universitari d'Estudis de la Dona, 2005.
- El Corán*: Introducción, traducción y notas de Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 2006.
- Fernández, M., *Refranero español. Antología de refranes populares y cultos de la lengua castellana, explicados y razonados*, Madrid, Burdeos, 1987.
- Fernández Poncela, M. A., *Estereotipos y roles de género en el refranero popular: charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas*, Barcelona, Antjopos Editorial, 2002.
- Iribarren, J. M., *El Porqué de los Dichos*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura. Sexta edición, 1994.
- Jasim, R. M., *El refranero iraquí: aspectos semánticos y socioculturales*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- Pérez, M. L., «Ley y situación personal de la mujer en la mundo árabe preislámico (siglos III-V d. C.)», *Actas del Primer Seminario de Estudios sobre La Mujer en la Antigüedad*, Valencia, Universitat de València, 1997.
- Ruiz Moreno, R. M., *Refranes Egipcios de la Vida Familiar*, Granada, La Giocanda, 1998.
- , *Sahih Bukhari*, <http://www.islammexico.net/bukhari.htm> [consultado: 07/29-01 -2011].

### OBRAS CONSULTADAS

- Al-Amad, H. (1978): *Al-Amthal Al-shabiyah Al-Urduniyya*. Ammán: Wizaret Al-thaqafa wal Shabab, 1978.
- Juana, G. y Campos, A. B., *Diccionario de refranes*, Madrid, Espasa Calpe, Tercera edición, 2007.
- Muñoz, J. S., *1001 refranes españoles: con su correspondencia en ocho lenguas (alemán, árabe, francés, inglés, italiano, polaco, provenzal y ruso)*, Madrid Ediciones Internacionales Universitarias, Edición por Julia Sevilla
- Muñoz, Jesús Cantera ortiz de Urbina, 2001.
- Mutahari, M., *Los derechos de la mujer en el Islam*, Madrid, Resalat. Traducido al español: Embajada de la República Islámica de Irán en Madrid, 1985.
- Ruiz Bravo Villasante, C., *La mujer en el mundo árabe*, Madrid, Asociación de Mujeres por la paz, 1999.
- Sini, M. I., *Mu' Yam Al-amthal Al- 'arabiyya*, Bayrut, Maktabat Lubnan, 1992.
- Taymur Basha, A., *Al-Amthal Al- 'Amiyyah*, Al-Qahirah, Al-Ahram, 1986.

## **ACTUAR, MAQUILLAR Y ESCRIBIR: TRES PROFESIONES PARA UNA MISMA MUJER, COLETTE**

**ACTING, MAKING UP AND WRITING: THREE JOBS FOR ONE WOMAN,  
COLETTE**

Flavie Fouchard  
Universidad de Sevilla

### **RESUMEN:**

Sidonie-Gabrielle Colette, también conocida como Colette, fue una reconocida autora francesa. Sin embargo, no solo destacó en la escritura; en este artículo se exploran las disciplinas que abarcó Colette, pasando por el periodismo y la actuación, a partir de documentos tan valiosos como su propia correspondencia, con el fin de redescubrir a esta relevante figura.

### **PALABRAS CLAVES:**

Colette, escritora, periódico.

### **ABSTRACT:**

Sidonie-Gabrielle Colette, also known as Colette, was a famous French authoress. However, she did not only stand out with writing; in this article we will explore the different disciplines which Colette took on, such as journalism and performing, from documents as worthy as her own mail, with the aim of rediscover this important figure.

### **KEY WORD:**

Colette, writer, newspaper.



"No es verdad  
 La soledad creadora.  
 No está sola  
 La semilla en la tierra.  
 Multitudes de gérmenes mantienen  
 el profundo concierto de las vidas  
 y el agua es sólo madre transparente  
 de un invisible coro sumergido."  
 Pablo Neruda, "Oda a la soledad", *Odas elementales*.

Cuando le piden a Colette que hable de poesía en 1938 (conferencia "La poésie que j'aime" en *Paysages et Portraits*), y como cada vez que le preguntan o piden algo, ella bromea, se divierte tomando el partido opuesto al que se espera de ella. Apreciaremos su sonrisa irónica cuando evoca, regocijándose, a poetas que escribieron prosa y al contrario, a prosistas que escribieron versos. Y más aún cuando reivindica en la misma ocasión, orgullosa, el no haber escrito nunca poesía: ella es prosista de la primera hora y lo será hasta la última. La poesía a finales de siglo XIX es un género muy valorado, quizás el más valorado dentro del ámbito literario: es el género sacrificado por excelencia. El que representa mejor el ideal de creador que se está forjando desde la época romántica y que critica Pablo Neruda en su poema: el creador solitario, alejado del mundo y entregado totalmente a su arte. Añadamos una variable económica: es el género alejado de la lógica mercantil del mundo burgués que lo rodea. En aquel momento los volúmenes de poesía no se vendían, al contrario que la novela que estaba conociendo entonces el crecimiento que sabemos.

Coexistía esta postura vocacional del poeta, que Flaubert encarnó a la perfección y extendió al género novelesco, con la del escritor profesional, mucho menos valorada y representada por otras figuras: la del publicista (el primer marido de Colette fue uno de los más famosos de su época) o la del escritor de novelas por entregas. Pero estos modelos sólo valían para los hombres que se habían apropiado el espacio literario y no estaban dispuestos, en la gran mayoría de los casos, a compartirlo con las mujeres. Las que decidieron escribir tenían que elegir una postura que les permitiera difundir sus escritos y tener audiencia. Varias opciones se les presentaron: calcar su imagen creadora sobre la de los hombres (imitar) o inventarse una, corriendo asimismo el riesgo de no tener audiencia (véase la postura radical de la poeta abiertamente lesbiana Renée Vivien).

El ideal del creador inspirado y solitario no fue nunca la postura adoptada por Colette. Y menos la de la escritora solitaria, sin vida afectiva ni amorosa (Heinich 1996). En ochenta años de vida, focalizando muy a menudo la atención del público, se casó tres veces, tuvo numerosas aventuras con hombres y mujeres, adoptó animales de los más variados (hasta un leopardo), cultivó muchas amistades, mantuvo una correspondencia importantísima. Y también ejerció distintos trabajos a parte de escribir. La cuestión económica parece la de más peso en los discursos de Colette

sobre su principal oficio. Prosista, artesana, buena profesional, que participa del circuito económico de publicaciones, en volúmenes, en publicaciones por entregas o en ediciones de lujo ilustradas, en adaptaciones teatrales. Elisabeth Ladenson (2009) insiste en la importancia que tuvo para su carrera el hecho de situarse al margen del modelo masculino (creador inspirado y desinteresado) para poder mantener una postura viable de mujer escritora. Según ella, al no tratar de competir con los autores en su campo, pudo alcanzar la notoriedad. La exageración del aspecto financiero en su discurso sobre la naturaleza de su "necesidad" creadora la puso a salvo y le permitió afianzarse como una de las autoras más relevantes del siglo XX, y eso, en vida. Recordemos que fue la única mujer que mereció el honor de unos funerales nacionales en 1954, después de haber recibido todas las distinciones habidas y por haber de la República.

Sin embargo, la variedad de sus carreras pudo haber sido un gran obstáculo para el reconocimiento de su profesionalidad (sin hablar de su vida sexual, poco convencional, y de sus divorcios). La "pluralidad" de oficios (Heinich 2000): el actuar, a veces semidesnuda para colmo, crear un salón de belleza, escribir en periódicos, participar en proyectos publicitarios, programas radiofónicos etc., podía pasar por diletantismo y no la perjudicó tanto. Frédéric Lefèvre al interrogarla sobre los orígenes de "sus carreras" (*Mes apprentissages*: 987) en 1937, durante una entrevista radiofónica, nos pone sobre la pista de lo que fascina de Colette: "vous marquez de votre empreinte tout ce que vous touchez. Dans tous les domaines, partout, toujours, vous êtes Colette." (Bonald-Remy-Bieth 2004: 392). Quizás sea porque Colette la escritora le debió mucho a la actriz, al mimo y a la mujer que decidió poner un negocio de perfumes y productos cosméticos y porque todas tienen en común ciertas características que están relacionadas con la manera que tiene Colette de pensar el oficio de escritora y de organizar su imagen. Una imagen un tanto misteriosa que fascinó a sus contemporáneos gracias a un nombre (firma), un rostro (gracias en gran parte a la fotografía y a su presencia en la prensa), y una voz (con ese acento de Borgoña muy marcado y fácilmente reconocible). Actuar, buscar su inspiración en el "profundo concierto de las vidas" de mujeres y hombres desconocidos, transfigurarse para escribir, "dejarlo" y maquillar a mujeres para retomar el contacto con la vida, independizarse poco a poco sin dejar de ser una misma, reinventándose constantemente, es lo que hizo Colette para encontrar su identidad creadora, y vivir de sus oficios.

### 1. Colette escritora profesional

A lo largo de su carrera en medios públicos, como en su correspondencia, Colette presentó su relación con la escritura como problemática. Repitió que de niña era gran

lectora pero que nunca sintió la llamada de una vocación y que sin Willy no hubiera escrito ni las *Claudine* ni sus otras obras, haciendo hincapié en la carga que le suponía el oficio. En agosto de 1933, escribe a Hélène Picard, una de sus amigas íntimas, poeta que vivía en la miseria, a propósito de un libro que tenía que terminar: “C’est dur de ne pas avancer. Peut-être que c’est le commencement de l’impuissance. Avec quelle joie je m’y résignerais, si... j’avais de quoi vivre. Vivre sans écrire, ô merveille ! » (*Lettres à Hélène Picard*: 143). Colette relacionó muy pocas veces escritura y placer. Comentaremos dos. Una vez en *La Vagabonde*, cuando Renée Néré explica que dejó de escribir para actuar en el music-hall porque la escritura no le daba para vivir y era una actividad de ociosos: “Écrire ! plaisir et souffrance d’oisifs !” (*La Vagabonde*: 1074). Renée Néré es el único personaje en la obra de Colette que escribe, si no contamos a la narradora Colette y a los escritores reales que describe. En otra ocasión anterior, y esta vez fuera de la ficción, después de haber publicado sus primeros artículos de crítica musical en el periódico *La Cocarde* en 1895, gracias a Willy y sus consejos, Colette escribe a Charles Maurras, otro escritor francés de la época: “Je danse de joie à la vue de mon nom imprimé.” (Brunet-Pichois: 65). Firmaba entonces Colette Gauthiers Villard, el apellido de su padre junto con los de su marido. Para Colette, al contrario que a su madre, el casarse le proporcionó una vía de escape hacia el mundo parisino y la posibilidad de dejar atrás la provincia donde se aburría. Su adaptación en la capital no fue tan difícil como lo dijo años después, construyendo ya el mito de una Colette salvaje, inocente y provinciana, para acentuar el contraste entre ella y Willy, ya marcado por la diferencia de edad. El ámbito literario parisino dejó rápidamente de tener secretos para ella y no dudaba en presentarse como la colaboradora de su esposo (Bonat-Remy-Bieth: 27). Pichois y Brunet sitúan en los años 1900-1903 el momento en que Colette tomó consciencia de su potencial como escritora. La situación de la pareja cambió también por esos años y la necesidad de independizarse de Willy, a nivel afectivo y económico, se hizo sentir. Insisten sobre la herida de Colette como mujer. Esta podría ser una de las razones por las cuales Colette decidió lanzarse al music-hall (foto1), sin dejar de publicar.

Otra razón para empezar una carrera en el music-hall, en el momento de la progresiva separación con Willy, podría hallarse en la relación que mantenía con su madre en aquel momento y que idealizó con el paso de los años. En *Sido* (1928), Colette comenta la forma que tenía su madre de considerar a sus hijos como genios y de querer encarrilarlos en vías que no necesariamente ambicionaban:

[...] les parents, éblouis les poussent, fût-ce à grands coups de pied dans le derrière, vers des destinées qu’ils nomment meilleures. [...] Ma mère qui tenait pour naturel, voir obligatoire, d’enfanter des miracles, professait aussi que “l’on tombe toujours du côté où l’on penche [...] Elle se trompa, nous la trompâmes plus d’une fois. Elle ne se décourageait pas et nous coiffait d’une nouvelle auréole. (*Sido*: 537)

¿Sólo hablaba aquí Colette de su hermano Léo, soñador empedernido y excelente músico al que su madre ya veía haciendo una carrera brillante que no llevó a cabo, o en estas « destinées qu’ils nomment meilleures » Colette incluye también su propio rechazo hacia el oficio de escritora? Lo cierto es que durante los seis años que duró la carrera de Colette como actriz (1906-1912) Sido no dejó de reprocharle en sus cartas el desperdicio de su talento de escritora en un oficio para el cual no tenía el talento requerido (Bonat, Remy-Bieth 2004: 157) y quizás el arrojarse al teatro no fue sólo una manera de emanciparse de Willy sino también de su madre (veremos más adelante otra razón). No lo sabremos y esto queda como una hipótesis, pero es interesante considerar bajo otra luz la relación real entre madre e hija. Así fue cómo el nombre de Colette se fue haciendo más famoso, debido al teatro en un primer momento, y que a pesar de su creciente reputación como autora, no abandonó rápidamente el apellido de su primer marido, que debía de proporcionarle una notoriedad adicional. Publica en 1904 su primer volumen con el nombre de “Colette Willy” y emplea “Colette (Colette Willy)” hasta 1922. De hecho, Colette reutilizó el nombre de la heroína en el título de su primer gran libro autobiográfico: *La Maison de Claudine*. En realidad, Colette aprendió mucho de Willy, en cuanto a técnica y comunicación literarias: Willy le enseñó que publicando primero por entregas y más tarde en volumen se gana más dinero, que la publicidad es primordial. El éxito de *Claudine* se debió en gran parte a la originalidad del tono del texto, pero también a la habilidad de su “autor” para promocionarlo. El nombre de “*Claudine*”, como una marca, designó muchos objetos publicitarios: un tipo de cuello para ropa, un perfume, un sombrero, cigarrillos, un helado en una pastelería de París... Se hicieron adaptaciones teatrales, se editaron postales de Colette, Polaire y Willy. Incluso antes de que la conocieran como actriz y escritora, Colette prestó su rostro y su cuerpo a *Claudine*.

Ahora y con la distancia que permite examinar la bibliografía completa de Colette, la importancia que tuvo el tema del music-hall en la obra de Colette es evidente, la podemos apreciar en obras como *La Vagabonde*, *L’Envers du Music-hall*, *Gribiche*, *Chambre d’hôtel*, *L’Étoile Vesper*, *Florie*... En 1934, Colette retoca el conjunto que formaban los textos de *Les Vrilles de la vigne* y coloca el texto « Music-halls » al final, a modo de conclusión. Como lo dicen Brunet et Pichois, el music-hall, el teatro y el mimo inspiraron a Colette y le proporcionaron materia para su obra, tanto novelesca como periodística. Del mismo modo que le abrieron las puertas del teatro como autora: en 1909 escribió *En camarades*, obra en dos actos en la que actuó. Más tarde, empezó *Chéri* como una obra de teatro antes de convertirla en novela y la adaptó con la ayuda de colaboradores, así como *La Vagabonde*. En ambas obras actuó durante los años veinte, desempeñando el papel de Léa y de Renée Néré.

Insistió mucho sobre su necesidad de ganar dinero. Casarse con Henri de Jouvenel no supuso para ella dejar de trabajar; parece que Henry de Jouvenel no tenía mucho más dinero que ella cuando se conocieron y que Colette siguió siendo económicamente independiente. Con su tercer marido, fue aún más difícil porque el negocio en el que trabajaba en los años 30 se vino abajo y parece que después de esto sus obligaciones no estaban tan definidas. Colette tuvo que asumir la carga financiera del matrimonio. Sin embargo, la falta de dinero (y sobre todo el miedo a su falta – muchos biógrafos de Colette ponen de manifiesto que vivía por encima de su nivel de vida) no nos parece que explique por completo la variedad de actividades desarrolladas por Colette durante toda su vida. Hasta sus biógrafos se asombran de ver como a lo largo de los años su actividad fue desbordante e imposible de parar. En la dedicatoria de una foto al final de su vida, Colette escribe: “Le rêve de ma vie ? Et que ferais-je d’un seul rêve ?” Su increíble y siempre renovada curiosidad hacia el mundo, su afán por descubrir, la llevaron por senderos a veces inexplorados o insólitos para una mujer de su generación: como reportera participó en los primeros vuelos de aviones y globos, aprendió a conducir a los 60, se apasionó por el cine desde sus inicios, siendo una de las primeras escritoras en interesarse por este arte y prever la importancia que iba a tener en el siglo. El mundo tuvo mucha más importancia de lo que se dijo en la trayectoria de escritora de Colette. Contrariamente a lo que se piensa sobre ella, se abrió a la modernidad y vivió de pleno la actualidad: viajando mucho, escribiendo sobre la guerra, sobre la moda, las relaciones entre hombres y mujeres a la hora de los cambios sociales provocados por la primera guerra mundial... Ver y describir el mundo desde el punto de vista de lo cotidiano no implicó quedarse al margen de lo que ocurría (aunque su mundo se redujo al final de su vida, especialmente durante la segunda guerra mundial, cuando tenía ya setenta años...). Colette admiró hasta el final estos pequeños acontecimientos con una intensidad que algunos reservaron a las grandes catástrofes del siglo. Nunca dejó de transcribirlos, como impulsada por la fuerza de lo que veía y que nadie parecía contemplar como ella.

## 2. “Descubrir es uno de mis mayores placeres”

Al principio de los años treinta, a pesar del reconocimiento del que goza y en el contexto de la crisis financiera (se vendían menos libros) muchas responsabilidades económicas pesaban sobre Colette. Por otro lado, empieza a sentir cierto hastío hacia la escritura. Maurice Goudekot, su último marido, comentó que después de haber escrito *La Fin de Chéri* (1926), *La Seconde* (1929), *La Naissance du jour* (1928), *Sido* (1929) y *Le Pur et l’Impur* (1932), Colette tuvo la sensación de no tener ya nada que decir, de haberse quedado sin palabras y fue entonces cuando decidió, ayudada por el consejo de uno de sus amigos, crear una línea de cosméticos y abrir un salón de belleza para venderlos y maquillar. También parece que este era uno de los sueños de su vida

como lo explicó al comentar que siempre había maquillado a sus amigas. Aquí y como siempre, Colette decidió entregarse por completo a su nueva actividad. Diseña ella misma los envoltorios (foto 2), participa en la elaboración de los productos, escoge sus colores corporativos (negro y rojo), diseña el logotipo de la marca: dibuja una caricatura de su rostro con su firma de escritora y sobre todo les pone nombres tan evocadores como los colores que nunca deja de describir en su obra: para barras de labios “cerises volées”, “rouge tragique”, “pomme d’amour”, las cremas: “Je nourris”, las sombras de ojos: “Bleu d’orage”, “Améthyste”...

Abre una primera tienda en París en 1932 (más tarde pondrá una sucursal en Saint-Tropez), invitando al todo París para la inauguración. Su invitación reza, provocadora al estilo de Colette: “Êtes-vous pour ou contre le second métier de l’écrivain?”. Colette recibió muchas críticas por este atrevimiento que consistía en rebajar su nombre de escritora utilizándolo para una empresa tan “fútil”. La publicidad, muy bien organizada, llevó a mucha gente a la tienda, sobre todo con la curiosidad de acercarse a la escritora. Para promocionar sus productos Colette recorre Francia otra vez, como en el tiempo de sus tournées de los años 1906-12. Durante días se pasa horas maquillando a mujeres, muchas veces anónimas, que acuden a ella. El trabajo es agotador (tiene entonces poco más de sesenta años), pero Colette escribe a Marguerite Moreno desde su gira, el 24 de octubre de 1932: « Ce n’est pas un métier très reposant que je fais. C’est toujours infiniment meilleur que d’être assis devant une feuille de papier, fût-elle bleu turquoise. » (*Lettres à Marguerite Moreno*: 135). La competencia de las grandes firmas americanas en el sector, en plena expansión en esta época, y sobre todo el hecho de que el negocio se solventaba en gran parte gracias a la figura y la presencia de Colette (las mujeres muy a menudo traían libros para que Colette se los dedicara), la llevaron a abandonar el negocio. Maurice Goudekot no lo recuerda como un fracaso, todo lo contrario, en un momento de sequía y cansancio, le proporcionó a Colette una nueva fuente de inspiración: “L’entreprise avait aidé Colette à vaincre un moment d’aversion pour son métier d’écrivain, tout en la mettant en contact avec un public nombreux, qui lui permettait de renouveler ses thèmes.” (Goudekot 1967: 86) Colette tampoco lo consideró como un desperdicio de tiempo ya que en la remodelación de *Les Vrilles de la Vigne* que mencionamos más arriba, incluye un texto, “Maquillages”, que había publicado en una revista en 1933. Éste pinta muy bien lo que le brindó en esos años y el cariño con que lo trata anuncia la comunidad que aspira a formar con las mujeres al final de su vida:

“Je n’ai jamais donné autant d’estime à la femme, autant d’admiration que depuis que je la vois de tout près, depuis que je tiens, renversé sous le rayon bleu métallique, son visage sans secrets, riche d’expression, varié sous ses rides agiles, [...] Ô lutteuses ! [...] L’une s’élançe vers mon petit laboratoire comme à une barricade. Elle est mordante, populacière, superbe [...] (*Les Vrilles de la vigne*: 1006-1007)

El movimiento del texto reproduce el acercamiento de las generaciones que está realizando Colette en su vejez. Empieza con las recriminaciones de la narradora a su hija sobre su manera de maquillarse. Sigue con un panorama de las formas que tienen de maquillarse las mujeres en función de su edad. Para llegar a la experiencia de Colette en su instituto de belleza, donde pudo comprobar los “milagros” que logra el maquillaje en el estado de ánimo de las mujeres de cincuenta y sesenta años. Colette no es ilusa y señala que este sector mueve tanto dinero como el cine; también sugiere la ambivalencia del maquillaje (motivo sobre el que profundizó en el texto “Belles-de-jours” que sigue a “Maquillages” en la recopilación). Sin embargo le fascina la confianza que le brinda a la mujer y se maravilla de la transfiguración que consiguen los colores: “Nous détenons des armes à enivrer un peintre. » (*Les Vrilles de la vigne*: 1006). Cuando contempla el rostro de su hija al final del texto, insiste en el poder de los colores y tematiza la descripción con términos de frutas, de flores, borrando el límite entre artificio y naturaleza:

“Pendant que j’écris ma fille est toujours là. Elle a eu un teint de pêche claire, avant de devenir, en dépit de l’hiver, un brugnion très foncé, sous une poudre aussi rousse que le pollen des fleurs du sapin...” (*Les Vrilles de la vigne*: 1007-8)

La intensidad de la mirada y el afán constante de Colette para captar la realidad y ofrecerla al lector surge, como en “Les Paons” (*Prisons et Paradis*), donde la descripción se impone a Colette como un reto a su talento, y vemos que los colores llaman de nuevo su atención:

“Je dis « bleu » ; mais comment nommer cette couleur qui dépasse le bleu, recule les limites du violet, provoque la pourpre dans un domaine qui est plus mental qu’optique, car si j’appelle pourpre une vibration de couleur qui semble franger ce bleu, je ne le vois pas réellement, je la pressens... Ô folie de vouloir dépeindre le paon ! ” (661)

Colette en este texto se interroga (“comment nommer”) sobre la manera de poder hacer ver lo que contempla. Cualquier objeto, que podría pasar por insignificante, interesa a Colette. Pero uno de sus temas de predilección es el rostro humano, lugar de tantos dramas y acontecimientos que dejan una huella a la vez efímera y duradera: “Le visage humain fut toujours mon grand paysage” (*Trait pour trait*). El maquillaje para Colette participó primero en la creación de sus personajes en el music-hall; de él dependía también la calidad del espectáculo (*Bella-Vista*, “Gribiche”: 1171). Para Colette se alzó a otra dimensión (junto con las mismas mujeres) cuando maquilló y se volvió arte gracias a lo que permitía disimular. Un arte del que Colette entendía mucho y valoraba aún más: el maquillarse se transforma en un instrumento de resistencia para la mujer ya que le permite esconder lo que una no quiere enseñar, y le permite guardar

su dignidad escondiendo sus penas y sufrimientos. Recordemos que la narradora Colette arremetía contra el « exhibicionismo de la cara » de uno de sus amigos en *Le Pur et l’Impur* (570). En « Gribiche » (*Bella-Vista*), un texto de tonalidad autobiográfica, Colette insiste sobre este punto clave para entender su obra: la disimulación del dolor y de las penas y resume lo que le enseñó y permitió actuar: “Des mois passèrent, et des années, pendant lesquels, me donnant ça et là en spectacle, j’usais du droit de me taire sur moi-même.” (*Bella-Vista*, “Gribiche”: 1353). Callar lo que más le atañe, esconderse detrás de representaciones o de sus personajes (Claudine, Léa, numerosas Colette narradoras y personajes...), este es uno de los resortes de la fascinación que ejerció Colette.

### 3. Mostrar y esconderse o el arte de fascinar

No es casualidad, Colette eligió publicar bajo el nombre de *La Femme cachée* (1924) una de sus recopilaciones de relatos cortos y cuentos. La dialéctica entre el ponerse en escena y esconder lo más hondo de ella parece regir toda la obra de Colette y su relación con el público. Pronto empezó poniendo de manifiesto su voluntad de ser dueña de lo que circulaba sobre ella. Desde muy temprano Colette utilizó la prensa para luchar contra la hipocresía de la burguesía en cuanto a la doble moral relacionada con el divorcio y el matrimonio. Lo hizo escribiendo artículos donde recreó diálogos ficticios con su “amiga Valentine” arquetipo de la burguesa (*Paysages et Portraits*, *Contes des mille et un matins*, *Les Vrilles de la vigne*) así como cartas a los periódicos para intentar controlar la imagen que se da de ella. “De quoi est-ce qu’on a l’air ?” (publicado en el periódico *La Vie Parisienne* el 25 de enero de 1908 y recopilado en *Les Vrilles de la vigne*) es uno de ellos. Trató con mucha ironía el poder de la mirada y el control ejercido por los otros en una clase social. A partir de un ejemplo muy concreto: el poder levantarse a la hora que le apetece mientras que a su amiga Valentine le es imposible por miedo al “qué dirán”. Colette denunciaba el condicionamiento de la opinión de los miembros de su clase social. En aquel momento de su vida Colette se negó a ceder ante la presión del ideal de la mujer burguesa, pero no renunció sin embargo a tener una imagen pública. De hecho, su imagen era bastante mala en esa época y le costó mucho atenuar la reputación que tenía. Lo hizo gracias a la fotografía: Colette es la escritora francesa (escritores incluidos) más fotografiada, y de lejos (Ducrey 2004). Los retratos la representan a menudo a su mesa de trabajo, posando como escritora y casi todos son poses y no instantáneas. Y gracias a su presencia en los periódicos, como periodista, y reivindicando su libertad y su estatuto de creadora. Tomaremos tres ejemplos que muestran perfectamente que Colette, si escribió a partir de sus vivencias, no consideraba su oficio como mero registro de ellas y que aspiraba a ser leída en función de criterios estéticos. Veamos primero su voluntad de controlar lo que se proyecta de su vida privada en el momento de su primera separación, de la

que se hablaba en todos los periódicos de la época. En numerosos artículos se burlaban de su nueva pareja oficial, la Marquesa de Belbeuf (Missy). En esta ocasión, en 1906, no dudó en escribir una carta a uno de estos periódicos, para quejarse de una crónica sobre las parejas que formaban Willy con otra mujer y ella con Missy – parece que el periódico los consideraba sospechosos de mantener relaciones mal delimitadas: “Ne réunissez pas si... intimement dans l’esprit de vos nombreux lecteurs [ironie !], deux couples qui ont arrangé leur vie de la façon la plus normale que je sache, qui est celle de leur bon plaisir.” (Brunet, Pichois 1999: 133). En 1909, cultiva su imagen de mujer a quien no le gusta opinar sobre temas generales: “Je n’aime pas beaucoup les idées générales” en una carta a la revista *Comoedia*, publicada en el número 4 del 15 de febrero de 1909, para contestar a un artículo del crítico Gaston de Pawlowski sobre la representación de su comedia *En Camarades*. El periódico la titula así: “Une lettre de Colette Willy. À propos de ses débuts comme auteur dramatique, actrice et danseuse.” En el negarse a responder a los críticos que le preguntaban por su opinión acerca del teatro, de la literatura en general, podemos reconocer esta voluntad de construir su imagen al margen del mundo artístico que señaló Elisabeth Ladenson. Brunet y Pichois (1999: 216-217) señalan otra carta de Colette a un periódico para ir en contra de la presentación que la revista *Femina* hizo de su artículo “Maternité” (*Paysages et Portraits*) en el número del 15 de enero de 1914. Los autores de la revista, en la presentación del artículo y para anunciar el inicio de la colaboración de Colette, añadieron este título: “Impressions d’une maman. Les premières heures” informando al lector de que Colette acababa de dar a luz a su hija. El director publicaría la carta de Colette el 1 de febrero. El tono es tajante, y muy parecido al de las que leímos anteriormente:

Que je sois mère, cela ne regarde pas le lecteur. Je lui donne une œuvre que je souhaite littéraire, c’est l’auteur qui paraît devant lui, ce n’est pas la femme, et s’il a le droit de me juger comme écrivain, son droit s’arrête là. [...] Il y a là une nuance, et un peu plus qu’une nuance. Vous êtes trop fin, cher ami, pour ne pas l’avoir aperçue.

Colette aparece firme, autoritaria y deseosa de dejar las cosas claras, imagen que no corresponde a la timidez que se le atribuye en sus primeros años pasados en París. Si estas cartas nos desvelan una Colette paradójicamente preocupada por mantener su vida privada a distancia, también nos revelan que atribuía a sus artículos el mismo valor que a su obra literaria, aunque eran trabajos alimenticios. Los escribía la misma autora, Colette. Demuestran que tenía en alta consideración todos sus trabajos de escritura, aunque se negara a opinar sobre la creación en general. Del mismo modo, afirmó muchas veces que no le gustaban las ideas generales pero no dejó de dar su opinión sobre los temas más variados en la prensa. Sus crónicas, escritas bajo los títulos

“Mon journal”, “Le journal de Colette”, “La chronique de Colette”, si se inspiraban de sus experiencias, no eran diarios donde contara su vida. Brunet y Pichois concluyen sobre su actividad periodística:

Ainsi, pendant plus de trente ans, Colette, égocentrique mais pourtant peu « diariste », aura tenu un journal dans la presse, dans lequel elle aura exprimé son opinion sur de nombreux sujets (« L’Opinion d’une femme » fut le titre d’une de ses chroniques), mais elle n’aura jamais tenu un journal personnel, malgré les titres qu’elle a utilisés : *Journal intermittent*, *Journal à rebours*. (1999: 214)

La postura de Colette fue mucho más reflexiva y ambigua de lo que ella afirmara. Incluso podríamos decir que entraron en su construcción elementos que pertenecían a la figura idealizada del creador romántico: marginal y doliente. En otra carta a Marguerite Moreno, Colette se queja de nuevo del proceso de escritura: “C’est une lutte si sombre, celle qui use une griffe sur un papier. Et sans témoins, et sans soigneurs. Et sans passion. Et il y a la source bleue à côté, l’appel des paons, l’odeur de l’air. C’est très triste.” (*Lettres à Marguerite Moreno*, 14 de junio de 1926, 118). Ahora bien, para Colette, un placer tampoco llega siempre puro de dolor. En *La Vagabonde*, texto en el cual la narradora menciona la “volupté d’écrire” (1084), se queda ella pensando en otro momento, en su próximo “naufregio”, en su entrega al placer. En la ensoñación de la narradora, la tristeza aparece primero como consecuencia del placer: “je regarde avec terreur s’approcher la tristesse aux douces mains puissantes, guide et compagne de toutes les voluptés...” (*La Vagabonde*: 1110). La tristeza es la tonalidad que le da a su texto-meditación sobre los sentidos y el placer sexual: *Le Pur et l’Impur* (566). Nathalie Heinich explica que “la reconnaissance de la douleur est ce qui autorise l’écart de grandeur ” (Heinich 2005: 43), y Colette escenificó este dolor al presentar siempre el escribir como una tarea impuesta, una costumbre dolorosa. También asumió una postura de distancia con respecto a otros creadores, una postura marginal: en la ya mencionada conferencia sobre la poesía se señaló como una excepción: “vous avez devant vous un individu d’une espèce extrêmement rare, une sorte de monstruosité, un prosateur qui n’a jamais écrit de vers.” (*Paysages et Portraits*: 202). Y sobre todo se diferencia de su propio sexo, apropiándose de la figura andrógina que utilizaron numerosos autores de su época, incluido Flaubert (Fabre 2000). Lo hace en *Le Pur et l’Impur* al reflexionar sobre su identidad que califica de “véridique hermaphrodisme mental” (586). En este mismo texto, a parte de su constitución particular, excepcional, sobre todo en una mujer, se identifica con los “monstruos” de los espacios que describe, en particular con los hombres homosexuales, de quienes admiró... el “arte de fingir” (*Le Pur et l’Impur*: 642). En este texto de Colette, que no se valora tanto para examinar su postura creadora como las obras relacionadas con su infancia y con su madre, la tensión entre el arte de representar y de esconder encuentra su expresión máxima: la

figura del velo es omnipresente, el tono irónico abunda, nunca se está muy seguro de lo que opina la narradora y la autora se niega a definir lo que entiende por “puro” en la conclusión, cuando su título la instaba a hacerlo. Este arte se encuentra relacionado con el don de la autora para encontrar manantiales ocultos (*Le Pur et l'Impur*: 643). Es decir, para llegar al “invisible coro sumergido” del que nos habla Neruda a partir de la realidad, impura por naturaleza, pero que no dejar de entrañar un misterio digno de interés.

La “vocation” (*La Naissance du jour*: 304) de Colette, la “capteuse de sources” (*Le Pur et l'Impur*: 643) se atisba ahora: un sentido muy fuerte de la profesionalidad, un deber de describir de la mejor manera posible el asombro cotidiano frente al mundo y la magia que se desprende de la realidad. La propia identidad de la autora está en juego en este trabajo que implica transfigurar lo cotidiano gracias a una mirada penetrante y curiosa de todo lo que puede pasar por más anodino. La verdad no se encuentra siempre en lo evidente para Colette: “Ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire...” (*La Naissance du jour*: 316) Como tampoco los escritos de una mujer se pueden reducir a obras “fatalement autobiographiques” (*La Naissance du jour*: 316). Sin embargo nosotros, lectores ávidos, la seguimos buscando entre sus fotografías, sus novelas, sus relatos cortos, su crítica teatral, sus entrevistas con periodistas, sus cartas, siempre convencidos de que no se desvela del todo, de que queda otra cosa por descubrir que no enseñó, y fascinados por esta manera de crear y reinventar su propio personaje a lo largo de toda una vida. Escuchemos a Colette, personaje de *La Naissance du jour*, en una conversación con Anna de Noailles, la poetisa contemporánea de Colette más conocida en su época, totalmente solidaria de la postura romántica e inspirada:

« Vous n'aimez donc pas la gloire ? » me demandait Mme de Noailles. Mais si. Je voudrais laisser un grand renom parmi les êtres qui, ayant gardé sur leur pelage, dans leur âme, la trace de mon passage, ont pu follement espérer, un seul moment, que je leur appartenais. (*La Naissance du Jour*: 304)

Siempre tan perspicaz y consciente de los mecanismos que unen al público y al creador, Colette nos revela aquí una de las razones de su éxito y de la fascinación que sigue ejerciendo: la ilusión de poseerla, subrayando la importancia del “deseo del autor” en su lector, y revelando que tenía una conciencia aguda de lo que se ponía en juego durante la lectura.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bonal, G. y Remy-Bieth, M., *Colette intime*, Paris, Phébus, 2004, 446 p.

Brunet, A. y Pichois, C., *Colette*, Paris, Éditions de Fallois, 1999, 602 p.

Colette, *Lettres de la Vagabonde*, texte annoté et établi par Claude Pichois et Roberte Forbin Flammarion, Paris, 1961, 293 p.

---., *Lettres à Hélène Picard (LHP), Lettres au Petit Corsaire*, Œuvre complète, texte établi et annoté par Claude Pichois, Genève, Édition Crémilles, 1972, 319 p.

---., *Lettres à Marguerite Moreno*, texte établi et annoté par Claude Pichois, Édition Crémilles, Genève, 1972, 325 p.

---., *La Vagabonde*, Œuvres, tome I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

---., *Les Vrilles de la vigne*, Œuvres, tome I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

---., *La Naissance du jour*, Œuvres, tome III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

---., *Le Pur et l'Impur*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1991.

---., *Mes apprentissages*, Œuvres, tome III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

---., *Paysages et Portraits*, textes établis, présentés et annotés par Marie-Françoise Berthucourtivron, Flammarion, 2002, 370 p.

Ducrey, G., “Colette et la photographie” dans *Notre Colette*, sous la direction de Kristeva, J., P.U.R., Rennes, 2004, pp. 92-105

Fabre, D., *L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain*, CLIO. Histoire, femmes et sociétés, en línea, 11, 2000, mis en ligne le 24 mai 2006. URL: <http://clio.revues.org/index214.html>. Consultado el 20/09/10.

Goudek, M., *Près de Colette (1956)*, Le cercle du bibliophile, 1967, 251 p.

Heinich, N., *États de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, 1996, Gallimard, NRF essais, 397 p.

---., *Être écrivain Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, 368 p.

---., *L'Élite artistique Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, NRF Gallimard, 2005, 370 p.

Izquierdo, P., *Devenir poétesse à la Belle Époque 1900-1914, Étude littéraire, historique et sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009, 396 p.

Ladenson, E., « Colette et le XIXe siècle », *Colette : complexités et modernités, Cahiers Colette* n°31, 2009 pp. 23-33.

Marks, E. y Stramboliano, G., *Homosexualities and French Literature Cultural Contexts*, Critical Texts, Ithaca and London, Cornell University Press, 1979, 387 p.

Virmaux, A. y Brunet, A., *Colette et le cinéma*, France, Librairie Arthème Fayard, 2004.

## IMPOSTAR EL LÍMITE. LA ESCRITURA EXTREMA DE ANNE-SYLVIE SPRENGER

PROJECTING THE LIMIT. ANNE-SYLVIE SPRENGER'S EXTREME WRITING

Carmen García Cela  
Universidad de Salamanca

### RESUMEN:

Anne-Sylvie Sprenger es una escritora de habla francesa que forma parte del panorama literario actual. Sus obras están marcadas por un carácter provocativo a partir de la expresión de experiencias físicas extremas, por lo que sobrepasa los límites de lo establecido hasta el momento.

### PALABRAS CLAVES:

Anne-Sylvie Sprenger, Kitsch, sujeto, Clara.

### ABSTRACT:

Anne-Sylvie Sprenger is a French speaking writer who is part of the current literary frame. Her works are marked by a provocative character by means of the expression of extreme physical experiences, therefore they exceed the limits of what has been established till now.

### KEY WORD:

Anne-Sylvie Sprenger, Kitsch, subject, Clara

Nacida en Lausana, capital del cantón de Vaud (Suiza), en 1977, Anne-Sylvie Sprenger forma parte de una joven generación de escritoras de expresión francesa, liderada por la belga Amélie Nothomb, que irrumpe con fuerza en el panorama literario actual al son de la provocación. Tres novelas publicadas – *Vorace* [Voraz] (2007), *Sale fille* [Chica mala] (2009), *La veuve du Christ* [La viuda de Cristo] (2010) –, un cuarto relato en el tintero y el respaldo de la parisina Editorial Fayard le han bastado a Sprenger para adquirir notoriedad mediática y literaria. En las entrevistas que concede, asegura que a los doce años ya sabía que algún día sería escritora. Sin embargo, el primer destino de esta pasión sería el periodismo. Su trabajo como especialista de crítica cultural prologa un salto a la literatura que llegará en 2007, con la aparición de *Vorace*, su primera novela, acogida con bullicio por parte del público y con el aplauso sin reservas de Jacques Chessex –una de las figuras más señeras de la literatura suiza francófona a quien la escritora considera su alma gemela–. Al igual que Jacques Chessex, Anne-Sylvie Sprenger es sediciosa con las buenas formas y, si bien prefiere mantener sus distancias con Amélie Nothomb, no duda en revelar que su familia literaria la forman escritores como Gustave Flaubert, Charles-Ferdinand Ramuz, Marguerite Duras o Samuel Beckett. Con todo, ella misma confiesa que, durante el proceso de creación de sus novelas, prefiere distraerse de los modelos literarios y permanecer atenta a otros lenguajes artísticos como el cine o la ópera (Olivier 2007). Tal vez en ese alejamiento encuentra el extrañamiento y el impulso necesarios para edificar, con arrebatos y sin parapetos, su propio universo de papel.

La escritura sulfurosa de Anne-Sylvie Sprenger desoye el recato del puritanismo y perturba por su procacidad: Sprenger empuña la pluma para tallar con desmesura, a cuerpo abierto, experiencias físicas extremas; para regodearse en la sintomatología de los estados límites sirviendo la búsqueda de una autenticidad sin máscaras que, paradójicamente, no escatima ni artificios. No resulta extraño que algunos críticos (Joly 2010) empiecen a proclamar, refiriéndose a ella, el nacimiento de una nueva «enfant terrible» de la literatura de expresión francesa.

Desafío y transgresión son gestos recurrentes en las tres novelas publicadas hasta la fecha por la novelista suiza. En su última entrega, *La viuda de Cristo*, se adentra en la desmesura religiosa indagando en la aterradora historia de la austríaca Natasha Campush, secuestrada por Wolfgang Priklopil el 2 de marzo de 1998 y retenida en un zulo hasta el 23 de agosto de 2006 en que logra huir de su encierro. La noticia que conmocionó a toda Europa es trasladada a un relato ambientado en el Valle del Joux, en el Jura suizo. Sprenger quiere mostrar que, bajo el apacible aspecto de las montañas suizas, se esconden locuras inconfesables (Rochat 2010). Aquí el paisaje es cosa nimia, puro telón de fondo: la escritora se concentra en desvencijar la versión oficial de los hechos, tapadera de una historia en la que la víctima traba lazos amorosos

con su verdugo. Natascha Campuch, el personaje real, y Lena Rochat, la protagonista de la novela, comparten la vivencia de lo que se ha dado en llamar «Síndrome de Estocolmo». A esa realidad turbia pretende acceder Sprenger levantando el veto que pesa sobre su divulgación. Este reto también requiere una apuesta narrativa: ¿con qué voz decir lo abominable? En la ficción, el suicidio del verdugo y el enmudecimiento de la víctima frustran la apuesta autobiográfica y, pese a varios intentos, también fracasan los formatos del género policíaco, de la crónica periodística o del informe clínico. Anne-Sylvie Sprenger prefiere seguir otros derroteros poniéndose a la escucha de Marguerite Duras que, desde los márgenes, avisa: «No merece la pena tratar de entender. No se puede entender hasta ese punto.» (V.C.: 9). Y porque el decir prevalece sobre el entender, Sprenger se decanta por la voz ajena y externa de la tercera persona, que emerge entre rumores y habladurías, una voz que, desde su omnisciencia, penetra en los vericuetos de una intimidad escandalosa. Convertido en espectador de excepción, el lector ve, desde la voz que las narra, no una sino las dos salidas del mundo de Lena Rochat. En la primera, Victor, su secuestrador, arranca a Lena de su espacio, de sus afectos y de su propia historia; en la segunda, la policía la trae de vuelta al que hubiera tenido que ser su mundo, amputándole de nuevo tiempo, afectos y espacio. En el intervalo que media entre ambas salidas, Lena, abandonada a su propio cuerpo, habrá sido adiestrada en el instinto y en la mistificación por un secuestrador que se presenta ante ella como un Cristo crucificado. Concluido su cautiverio, Lena ya no podrá pertenecer a ningún mundo: el mundo al que regresa le niega la acogida y la recluye en un hospital psiquiátrico; y lo que queda de su otro mundo habrá de ser domado con tranquilizantes y somníferos para borrar la persistente huella de lo inaceptable.

No menos desconcertante que *La veuve du Christ* es *Sale fille*, la segunda novela de la escritora suiza. Al amparo de Jacques Chessex, Sprenger invoca lo oscuro y anuncia la impasibilidad del orden físico y biológico frente al desorden moral, una impasibilidad que transfiere sus cualidades al discurso frío de Julie, la heroína. Julie, benefactora de los desamparados, cura las heridas regalando la muerte, por amor y por el bien de sus víctimas. Su avidez afectiva, la llevará a convertirse en un «ángel de la muerte», en una asesina en serie, que impone «las reglas de un nuevo juego» (S.F.: 73). En *Sale fille*, la desmesura amorosa requiere inmortalidad para el supremo instante del gozo, ese momento intenso pero fugaz del tránsito entre la vida y la muerte; el afecto desabrido de Julie demanda la captura del síntoma, apenas perceptible, del distanciamiento entre el cuerpo y el alma de la víctima, al fin entregada a su verdugo en una unión indisoluble. La llegada de la muerte supone para la víctima la aceptación del amoroso don de la vida eterna. Mientras tanto, el verdugo, que le cierra los ojos arrebatándole su última mirada sobre el mundo, perpetra la posesión del cuerpo exánime y eternamente cómplice de la víctima, sellando para siempre sus ojos y su boca.

Julie mata para amar pero sus crímenes no son ni racionales ni pasionales: más bien obedecen a una serie de impulsos anclados en intensidades indefectiblemente asociadas a la necesidad de repetir una misma experiencia del placer. *Eros* existe en *Tanatos*, pero el crimen es una respuesta desgajada de sus causas, un reflejo por el que el sujeto pasa del impulso al acto sin detenerse en filtros psíquicos o emocionales. De ahí que el crimen no se agote en un solo acto y deba prolongarse en una sucesión de crímenes. La proliferación de asesinatos, lejos de desestabilizarlo, afianza al sujeto porque cada nuevo acto reedita una plenitud amorosa que sólo el cuerpo reconoce. En *Sale fille*, el relato se expone a una inquietante semiótica del impulso desprovista de mediaciones verbales o intelectivas que pudieran impedir el acto. Julie no habla, no entiende: ejecuta crímenes como ejecuta su discurso.

Es, sin embargo, en la primera novela de Anne-Sylvie Sprenger, *Vorace*, donde se fragua la pauta turbulenta de su escritura. En *Vorace* la aspiración a lo absoluto se traduce en un hiperbólico apetito por el que el relato, desbocado, convive en simbiosis con la desmesura alimentaria. En esta primera incursión literaria Sprenger aprende a explorar lo extremo antes de convertirlo en hábito. De algún modo, *Vorace*, probablemente la novela más impactante de Sprenger, es la obertura desencadenante de toda una obra que, un libro tras otro, desgrana variaciones sobre la desmesura.

#### 1. KITSCH Y DESMESURA ALIMENTARIA

Antes de su inicio, *Vorace*, muestra su tonalidad en el exordio que convoca al unísono a Flaubert y a San Pablo. Con el primero, el relato se da cita con la muerte y con la añoranza de los muertos; con el segundo, nombra lo abyecto. La voz narradora elegirá más tarde su tesitura. Sprenger imprime timbre acústico a la palabra escrita. Ella misma declara haber buscado su escenificación sonora al escribir el texto, repitiéndolo en voz alta: «Quería que sonase –confiesa–, que las palabras crujiesen, igual que en el teatro que me hace vibrar» (Olivier 2007). Cuando el personaje principal, Clara Grand, tome la palabra en primera persona para entonar su furia, el lector, ávido, será presa del vértigo y de una escritura intempestiva que, voraz –como reza el título de la novela–, lo arrastrará sin respiro hasta que enmudezca en el epílogo:

Me llamo Clara Grand, tengo 27 años y creo en Dios. Más aún: creo en Dios y me da miedo perderlo. Me gusta el colorido. El Kitsch, sobre todo. Sin embargo, eso no se parece a mí. En fin, no a la que yo soy. ¿A la otra? ¿A la que ahora es yo? Sin duda. Ella es alegre, jovial, femenina. Yo, Clara, soy bulímica.

Me llamo Clara Grand, tengo veintisiete años y amo a Frédéric. Misma edad. Él, Frédéric, es anoréxico. (V.: 13)

Clara Grand resume sus señas de identidad en el abrupto inicio de la novela: mujer, creyente, gusto *Kitsch*, personalidad desdoblada, cuerpo patológico. Ella padece bulimia y su compañero amoroso, Frédéric, está enfermo de anorexia. Entre ambos trastornos, que estampan sobre el cuerpo los males del alma, se establece un vínculo de complementariedad que cimienta la reciprocidad afectiva y el mutuo entendimiento de los amantes.

La postmodernidad es prolija en sujetos aculados en terrenos fronterizos. Es posible que, en los extremos, halle el sujeto materiales más insólitos para constituirse cuando la uniformidad imperante diluye las marcas identitarias. Y Clara Grand, hija de su tiempo, acude a las lindes de la subjetividad tratando de afianzar su singularidad, decantándose abiertamente por la estética *Kitsch*. Cierta propensión a lo gótico, la insistencia en temáticas que mezclan sentimentalismo, sexo, religión y violencia o una pertinaz tendencia efectista, características de las novelas de Sprenger, son rasgos generalmente vinculados con la estética *Kitsch*. En 1939, Clement Greenberg examinaba el fenómeno *Kitsch* poniendo de manifiesto que donde las «vanguardias imitan los procesos del arte, lo *Kitsch* [...] imita sus efectos». En su afán por causar asombro, lo *Kitsch* no recurre la creación de nuevas formas expresivas sino a la reedición de fórmulas ya existentes. Lo *Kitsch* esgrime tácticas basadas en la emulación de mecanismos oriundos de otros contextos, en el remedo de cuños estilísticos reconocibles –es decir, en la imitación de *estilemas* (Vid. Molinié 1998)– y, en el caso de la escritura, transformando el estilo calcado en simulacro de *literariedad*. Basando la provocación en la simulación, lo *Kitsch* compensa la ausencia de indagación formal con la exhibición de procedimientos artísticos conocidos, presentados como si constituyesen una «experiencia estética privilegiada» (Eco 1965: 102). En una postmodernidad que ha institucionalizado la provocación, el diseño *Kitsch* ha ganado terreno. Pero, en las novelas de Anne-Sylvie Sprenger, el remedo queda excluido, aun cuando sus maneras recuerdan la violencia del propio Marqués de Sade o los envites de Jacques Chessex. Aquí la afinidad no converge en la clonación de estilos y la provocación quiere campar por sus propios fueros. Sprenger desafía por boca de su personaje: asume la denostada estética *Kitsch*, aunque infringiendo los modos que reducen la transgresión a un cúmulo de efectos. La escritora rastrea espacios de *literariedad* poco usuales y subvierte, asentándose en el efectismo *Kitsch*, para destilar una escritura con sello propio.

La escritura de Anne-Sylvie Sprenger choca y alcanza sus efectos más inquietantes rozando los extremos. En *Vorace*, dos enfermedades propias de nuestro tiempo, la bulimia y la anorexia, descubren cuerpos propulsados hacia sus límites: el cuerpo de Clara Grand, bulímico, crece de manera descomunal, hasta el punto de convertirse en una enorme esfera hinchada; por su parte, el cuerpo de Frédéric, anoréxico y cercano a la desaparición, decrece al extremo. El encuentro entre estos cuerpos, que respectivamente crecen y decrecen, esboza un sucedáneo de alteridad cifrado en

términos físicos: cada cuerpo se amolda a las variaciones que impone el perímetro del otro; cada cuerpo revela al otro su volumen porque, donde acaba el uno, el otro aprende su orilla.

En esta alucinada presentación del cuerpo humano, el de Frédéric es un fetiche que embelesa a Clara Grand. El cuerpo de Frédéric tiende a su contorno, como si la anorexia, artista gráfica, lo comprimiese en su silueta, dibujando su perfil con trazo escueto y firme para resaltar sus prominentes angulosidades. Clara se aproxima a este cuerpo repitiendo un ritual en el que repasa el inventario de huesos y órganos: con curiosidad de hermeneuta, su aplicada mano descifra articulaciones y escruta las misteriosas simas escarpadas que se esbozan bajo la piel. Clara toca el cuerpo de Frédéric como un ciego que leyera un texto sagrado, experimentando una fascinación a pie de víscera de vocación táctil:

Estoy hipnotizada por este cuerpo. Cómo envidio la pureza de sus líneas, la exactitud de sus contornos... antes de dormirme, ritual profano, cuento sus costillas. Frédéric no lo sabrá. Escondo mis investigaciones bajo mi ola de ternura. Pero, por debajo de las caricias, mis dedos hacen el inventario. Con pasmosa precisión. Me gusta detenerme en sus caderas angulosas, descifrar el funcionamiento de sus articulaciones y regresar al torso, y observar cada uno de los acantilados excavado bajo sus carnes. Soñadora, anhelante. *Un, dos, tres...* me duermo, arrullada por estas formas abruptas de contorno incómodo. (V.: 14)

El cuerpo de Frédéric, casi transparente, «agotado por la malnutrición» (V.: 16), «filiforme» (V.: 16), de una «armonía chirriante» (V.: 16) y una admirable «elegancia esencial» (V.: 17), parece revelar su secreto: «¡Ha vuelto a encontrar el equilibrio, Frédéric! ¡Ha vuelto a unir su alma y su cuerpo! » (V.: 17), sentencia la protagonista. Donde la mano de Clara Grand cree haber leído el triunfo de la ascesis, Clara Grand piensa haber adivinado la perfecta fusión entre el cuerpo y el alma, una milagrosa amalgama que aviva su deseo y la lleva a olvidarse de su propio peso. Porque, en el otro extremo, ella es «todo exceso: espontánea, irreflexiva, compulsiva» (V.: 15); donde él merma, ella engorda y «no cesa de llenarse» (V.: p. 17); frente a la pureza de líneas de él, el perímetro hinchado de ella.

## 2. LA ARMONÍA CHIRRIANTE

Los cuerpos, aparentemente antagónicos, cultivan una lógica complementaria logrando un equilibrio por el que habrán de pagar un precio. El arte amatoria exige respetar el silencio que rodea los secretos que cada uno de los amantes intuye en el otro y aceptar el misterio que se cierne sobre las temibles horas de las comidas. Son horas de estricta soledad, sobre todo cuando Clara se encuentra frente a la nevera,

tótem erguido «que reina como una estatua angustiosa en medio de la cocina» (V.: 16). Cada uno por su lado, Clara y Frédéric tendrán que «preservar su burbuja» (V.:16). Son estas precauciones, que velan sobre el calibre de los cuerpos, las que permiten que ambos puedan construir una «vida a medida»:

Con desconcertante sencillez, nos hemos acostumbrado a estos pequeños detalles, a esta vida a medida, a estos cuerpos en constante mutación. Somos tal para cual. Él con sus oquedades ahondadas a lo largo de su abdomen, yo con mis redondeces fluctuantes a merced de la estaciones. Armonía metafísica. Cada cual con su burbuja de tortura. Recorremos un trecho del camino con complicidad, abandonando nuestros tormentos alimentarios a nuestras soledades. En la oscuridad de nuestros armarios. (V.: 19)

La conveniencia manda: o bien los cuerpos se exponen, dúctiles, a la tangencia o bien se repliegan en sus burbujas respectivas cuando los secretos demandan permanecer larvados; la adaptabilidad de los volúmenes corporales cambiantes es compartida mientras que los desmanes alimentarios, causantes de la deformidad, son solitarios. Clara Grand corrige la trayectoria de los desórdenes reconduciéndola, mediante el oxímoron, a un equilibrio del más genuino estilo *Kitsch* en el que un barniz de serena belleza amortigua la fealdad.

Pero, lo bello y lo feo no saben coexistir sin crear tirantez. En su *Teoría Estética*, Adorno señalaba que lo feo es ambiguo, que su asociación con lo armonioso no lima tensiones sino que las dispara. El remanso de «armonía metafísica» (V.: 19) al que cree llegar Clara Grand no es sino terreno abonado para que germinen la disonancia y la violencia que acechan al texto.

La deseada «armonía metafísica» enmascara una «armonía chirriante». El texto se aparta de los cauces dóciles para esbozar una búsqueda que, a falta de instrumentos más precisos, solicita la ayuda de los sentidos. La aproximación táctil interroga el cuerpo de Frédéric rastreando las cavidades que muestran, por defecto, las prominencias del cuerpo de Clara Grand. Pero donde el tacto intuye a ciegas, el texto pide ver. Así, deslizándose del tacto a la vista, la escritura sondea en el espejo una imagen en la que la protagonista no se reconoce: «Mi reflejo carece de interés, no me refleja.» (V.: pp. 16-17), comprueba Clara Grand. El cuerpo que se mira en el espejo es una máscara opaca interpuesta entre otro objeto y su reflejo. De hecho, Clara Grand, como una «profesional de la imagen», no ha dejado de pulir su coraza exterior, no ha cesado de «interpretar un papel» desde que tuvo «edad para entender las reglas del juego» (V.: p. 17) hasta convertir su cuerpo en espacio de simulación y de disimulación. Clara Grand sabe que existe otra Clara Grand: dentro de ella está agazapada la otra, un animal salvaje cuyas embestidas debe aplacar si no quiere levantar sospechas en público. Ante la mirada ajena, ante su propio vecindario, Clara Grand salva las apariencias. Pero de

sobra sabe que ella es «la desconocida del último piso» (V.: p. 17), que es la otra la que abulta ostentadamente su cuerpo. ¿Quién es esa otra? ¿Cómo reconocer al enemigo que, de manera recurrente, se niega a mostrarse en el espejo?

La otra no tiene rostro: habita lo innombrable y lo prohibido. Desbordada por su fuerza oscura, Clara Grand carece de recursos para desvelar su misterio. En el *Libro XVI del Seminario*, Lacan definía lo prohibido como aquello «que nos es más próximo, al tiempo que permanece exterior» (Lacan 2006: 281). La proximidad a la que se refiere Lacan se ubica dentro del sujeto, en su intimidad mejor guardada. Esa máxima proximidad se convierte en máximo alejamiento en la medida en que si lo prohibido no se deja conocer, acaba siendo percibido como ajeno, luego como exterior, por el sujeto al que atenaza. No hallando términos más adecuados para nombrar el paradójico estatus de lo prohibido, Lacan opta por crear el neologismo «éxtimo» (Lacan 1968-9: 281), construido a partir de «íntimo». En cierto modo, lo «éxtimo», indisociable de lo «íntimo», alude a la espacialización del sujeto en su doble dimensión interior y exterior, pero insistiendo igualmente en una espacialización concebida como una topología en la que varios espacios entran en relación: lo prohibido, interior y oculto en la «intimidad» más inaccesible, es a la vez una «extimidad», es decir, un afuera que dialoga con la intimidad del sujeto, a expensas del sujeto y dejándolo marginado.

En *Vorace*, la prohibición alojada en lo oscuro, dentro de Clara Grand, actúa a sus espaldas: por mucho que indague en el espejo, éste le negará la percepción de una imagen, arraigada en un adentro inexplorable aun cuando golpea para exteriorizarse. Lo oscuro busca ser editado en una imagen corpórea, pero no se arrimará al espejo, donde Clara Grand quiere atisbarlo, sino a los cuadros de Félix Vallotton o a los de Charles Gleyre. Clara Grand permanece absorta ante los lienzos que representan a *Safo* yéndose a dormir o a *Susana y los viejos*; los cuadros le muestran mujeres entradas en carnes que ella considera sus «hermanas de voluptuosidad» (V.: 31). Esos cuerpos, tan distantes del canon estético actual, son, sin embargo, tan contemporáneos del suyo que hasta el propio Frédéric se queda atónito contemplando la semejanza:

En ese cuadro, Safo yéndose a dormir, me sumergía como en una agua cálida, me recogía, comulgaba. Me quedaba allí durante largos minutos, en una especie de letargo hipnótico. 'Qué extraño parecido'. Sorprendida, me doy la vuelta, con el corazón palpitante. Frédéric está ahí, detrás de mí. 'Qué extraño parecido, repite Frédéric señalando el lienzo con un gesto, qué inquietante' (V.: p. 43).

Por un lado, la carnosidad de las figuras incorporadas en los lienzos echa su anzuelo al adentro; por otro, las imágenes pintadas, estáticas, son portadoras de una indicialidad cuya precisión carnal apunta hacia otras imágenes, esta vez dotadas de movimiento, captadas en las pantallas del cine. Así, en el texto de Sprenger, la imagen pictórica se convierte en artefacto mediador entre interior y exterior con poder vocativo: la imagen

invoca el interior convocando, en el exterior, un elenco de imágenes cinematográficas extraídas de las películas de Federico Fellini. Clara Grand también reconoce en «esas heroínas fellinianas, medio-mujeres, medio-becerras, de garganta profunda, de cuerpo enorme, lengua ávida, [cuyas] risas obscenas salpican las noches blancas» (V.: 23) a la otra Clara, camuflada en los repliegues de su propia grasa. La analogía, ahora cinética, revela que la furia lasciva de las criaturas del cineasta italiano es la misma que anida dentro de Clara Grand.

Las imágenes, pictóricas o cinematográficas, no alcanzan a descubrir el escurridizo objeto censurado, pero sí logran señalarlo agrietando su hermetismo. En *Vorace*, las imágenes perfilan un espacio intermedio comparable con lo que Henri Corbin designa como «mundo imaginal». Para Corbin, en el mundo imaginal el papel desempeñado por la imagen no es el de un adorno o el de una ilustración; su cometido tampoco es el de evocar un imaginario preexistente. El mundo imaginal constituye un «mundo suprasensible» que desarrolla, en términos de Corbin, una «imaginación activa» con función cognitiva propia (Corbin 1996). De manera análoga, las imágenes que se dan cita en la escritura de Sprenger no son ni estampas ni símbolos. Más bien parecen agentes dinámicos que, formando un cortejo visual, desbrozan el camino hacia un objeto ausente, solicitándolo sin apenas vislumbrarlo. La imagen es un emisario que llama a comparecencia a aquello que recusa acudir a la percepción y al entendimiento.

La escritura de Sprenger propulsa una semiosis sensorial que, pasando por la glosa parcial del tacto y de la vista, persevera en su carrera en pos de lo desconocido hasta llegar al oído. De lo oscuro, Clara Grand sólo conoce a ciencia cierta una manifestación, la del rugido que se apodera de su cuerpo, desgarrándolo y perforándolo. El rugido, con su insaciable apetito, sólo ruge: es acto y síntoma, bramido del cuerpo y materia informe que no sabe ahormarse en una imagen. El rugido es un signo esquivo con la representación y con la mimesis. Clara Grand está poseída por él, carcelero de lo inconfesable, de lo irrepresentable, pero también de lo inaudible:

¡Imbéciles! ¿No oyen mi voz que se desgarrar cuando el diablo me cercena la garganta? ¿Cuándo mi sexo se llena de moco, cuando el hambre me perfora? ¿Cuándo trago, cuando mastico, cuando me cebo, cuando engullo? ¿No ven, si llego a reírme a mandíbula batiente, la sangre que brota de mis ojos?» (V.: 49).

Todos creen que la redondez de Clara Grand es consecuencia de la glotonería; nadie oye el grito que desarticula el cuerpo articulando otro lenguaje. El grito esculpe el cuerpo de Clara con una estridencia visual análoga a la estridencia acústica que difunden las óperas de Verdi en el santuario de la bulimia. Son las óperas de Verdi las que descubren, en el oído, los restos de la orgía alimentaria y las que acompañan la coreografía de la purificación que borra el rastro abyecto del exceso:

Escucho a Verdi y hago limpieza. [...] Me quedo sin aliento arrancando la suciedad, borrando la piel de mis paredes, al mismo tiempo me lavo a mí misma. Esta mañana he hecho la buena elección: purgar en el mismo arranque el antro en el que me cobijo y mi alma. Mis movimientos se aceleran, estoy exultante. (V.: 27)

Lo abyecto, voraz e inasible, aúlla su intimidad mostrando afuera su inmundicia; éxtimos, los esfuerzos higiénicos de Clara limpian por fuera lavar por dentro. Pero el furor es resistente y se distingue de la ternura, asentada en el canturreo de una canción infantil (*Un, dos, tres...*). Para lavar la furia, Clara precisa detergentes más poderosos, como el «Detergente Voraz», cuyo eslogan publicitario repetido como un leitmotiv, promociona, con despiadada ironía, sus virtudes desengrasantes y silenciadoras:

Con el detergente Voraz  
Derrito toda la roña  
Y me masturbo, y me abrazo (V.: 27)

Lo oscuro «intimo» y «éximo», impele al oído para retornar al silencio, interpela a la vista resistiéndose a mostrarse, solicita al tacto pero no se deja tentar. En *Vorace*, tacto, vista y oído establecen un régimen sensorial que genera un espacio anfíbio donde resuenan lo oscuro y su censura, que traspasa momentáneamente, para volver a contraerlo, el recinto fortificado donde se arrellana lo prohibido.

### 3. CROMATISMO DE LO PROHIBIDO

La escritura de Sprenger ausculta e intuye sensorialmente antes de disponer el escenario propicio a la manifestación de lo prohibido: avanza tejiendo el texto y manteniendo un equilibrio precario hasta que las brechas logran resquebrajarlo, hasta que la armonía se transforma en tormento que muestra sin ambages las fuerzas antagónicas en liza. Cuando afloran las pugnas, rumoreadas y rugidas, lo hacen arremetiendo y restableciendo los ancestrales combates entre el cuerpo y el alma. La perfecta fusión entre ambos, venerada por el tacto en el cuerpo de Frédéric, le es negada a Clara Grand que experimenta su brutal separación:

Venid jabones, decapantes, desengrasantes, venid a aliviarme de mi peso. Mis pulsiones son rojas. Mi alma es recta y blanca. Es difícil encontrar el consenso entre la santa y la cerda. (V.: 27-28)

Clara Grand no conoce la armoniosa convivencia entre el cuerpo y el alma. Su cuerpo y su alma recusan el consenso y acaparan campos cromáticos aparentemente rivales. El cromatismo hace repartos maniqueos: para el alma, la blancura y la pureza; para el cuerpo, el color rojo y la pulsión. La blancura liviana del alma cede ante el peso rojo del cuerpo, un cuerpo que es rugido y esparce gritos de color rojo. También es rojo el color de la sangre que brota de la «herida invisible» y de una «hemorragia interna» (V.: 49)

que no acaba de especificarse en una imagen. Clara Grand sale en busca de la imagen y de su color y los encontrará en los bajos fondos, cuando dé con el pintor capaz de dar forma al grito rojo y de crear, a golpe de pincel, la punzante sinestesia en la que la otra Clara –el sujeto de la pulsión– pueda al fin aparecer al desnudo:

Escúpeme ese rojo, pintor, para que pueda exhibir mi rabia. Él se pone manos a la obra. No me reconozco en esas pinturas, pero las amo. Mi desnudez de mujer explota sobre el lienzo: el vientre asumido, el sexo abierto. En el secreto de este taller, estoy viva. Ya no necesito enterrarme. En el secreto de este taller, me olvido de Dios. Qué descanso. (V.: 90).

El pintor –que podría haber sido ser discípulo de Edvard Munch– pinta el grito esputado por lo oculto y atrapa en el lienzo al sujeto de la pulsión, que insidiosamente acecha y «persigue como una sombra» (V.: p. 17) a Clara Grand. Éxtimo, grita afuera el adentro rojo, ése que obliga a Clara a comer más allá de la saciedad para no sucumbir, ése que devora la blancura del alma aspirando a ser solo cuerpo. El sujeto de la pulsión, la otra Clara, obra los desmanes del cuerpo mientras que, poseída por ella, Clara se sabe a su merced cuando contempla con impotencia los inmundos vestigios de los desórdenes alimentarios que ocupan las noches solitarias de incontinencia:

¿Quién soy cuando este monstruo se apodera de mi vientre? Sexo olvidado, estómago desmedido, garganta abierta como un boquete por donde engullir la espesura. Quién soy, cuando devoro todo lo que llega a mis manos, a mi boca y ya sin ningún placer? ¡Maldita posesal! ¡Maldita! (V.: 28-29)

De esos estragos causados por la depredación, sólo el cuerpo sabe: «el cuerpo tiene sus razones» (V.: 30). Desde una corporeidad indiferente a las categorías de la conciencia y de la percepción, el cuerpo repite los gestos mecanizados que ansían devorar y vomitar: el imperativo de repetición pesa sobre la liturgia del vomito, obligando a Clara Grand reiniciar el ritual en el que, después de llenarse, arroja fuera de ella su imperfección y se purifica «por dentro para mejor afrontar lo que está fuera.» (V.: 29-30). El rito, bulímico, es estricto: pone al cuerpo de rodillas ante el inodoro y le ordena la expulsión de lo informe antes de recibir el perdón. El oscuro objeto que invade el cuerpo se perfila así como la culpa que es preciso expiar, una culpa que provoca un sinfín de penitencias que nunca absuelven porque no confiesan su pecado. Para seguir llenándose, Clara Grand, asidua de los mercados del sexo y de los supermercados, Templos modernos de la comida (V.:89), intentará obtener la suprema absolución, ataviándose con un traje de primera comunión y encerrándose en la cocina para saciarse con las hostias consagradas que roba en una iglesia. La sacrílega eucaristía culmina con la expulsión del cuerpo del Salvador que le niega la redención rehusando permanecer dentro de ella (V.: 89). Clara Grand sólo puede acatar el castigo, tragar y vomitar, sin remisión, porque el rugido volverá a perpetrar la indomable «llamada de la carne» (V.: 47).

Pero el «cuerpo todavía no ha dicho su última palabra» (V.: 47). Rastreando en su pasado, el cuerpo de Clara recuerda que a los 12 años ya tenía un «un vientre que se hincha[ba] y brama[ba] de rabia»; y también recuerda que, unos años antes, fue invadido por un sexo enorme. En cada vómito, el cuerpo rememora el escandaloso episodio de la violación pues, desde entonces, no ha cesado de expulsar al intruso que ha dejado a Clara Grand a la intemperie, prisionera del momento en que su cuerpo fue profanado.

Anne-Sylvie Sprenger instaura un mórbido culto al cuerpo, en el que, la profanación del cuerpo aerea, en síntomas y señales, el desmantelamiento y la fuga del sujeto. En *Vorace*, el otro, ocupante furtivo, desaloja al Yo que se enfrenta así a una irremediable pérdida de referentes: fuera, lo familiar y lo social se disuelven; dentro, lo mental, lo sensorial y lo emocional no aciertan a ubicarse. El Yo ha sido destituido y vaga a la deriva: se ha convertido en sujeto errante, que deambula fuera de sí, dissociado de su nombre, desarraigado incluso de su propia historicidad.

El Yo, de Clara Grand, ausente de sí mismo, leva anclas del «interior» y se proyecta hacia el exterior, hacia su propio cuerpo, el único referente del que todavía cree disponer, para asumirse como exterioridad y como superficie corporal. Pero la violación constituye una transgresión radical que también vulnera la imagen del cuerpo. Clara Grand cree que la violación le arrebató el alma; todavía ignora que también la desposeyó de su cuerpo. Así, cuando examina su propio cuerpo esperando reconocerse, sólo halla un esquema corporal fragmentado y un paisaje perforado que, en la novela, se equipara con la imagen de un colador:

Mi cuerpo es un colador, perforado en múltiples lugares –dice Clara Grand–. A los cinco años, mi alma se escurrió a través de todas estas hendiduras. Sin huella de sangre ni de lágrimas. Mi cuerpo está hueco. Mi cuerpo está vacío ¿Cómo llenarlo cuando todo se escurre tan deprisa? (V.: 79)

Acudiendo al «cuerpo-colador», que nombra la devastadora huella de la violación, Sprenger reescribe la metáfora con la que Gilles Deleuze describe el cuerpo del sujeto esquizofrénico en *Lógica del Sentido*:

El primer aspecto del cuerpo esquizofrénico, es una especie de cuerpo-colador – afirma Deleuze–: Freud subrayaba esa aptitud del esquizofrénico para percibir la superficie y la piel como si estuviese perforada por una infinidad de pequeños orificios. A consecuencia de ello el cuerpo entero ya no es sino profundidad y arrastra, atrapa todas las cosas en esta profundidad enorme que representa una involución fundamental. Todo cuerpo es corporal. Toda mezcla de cuerpos y dentro del cuerpo, encajadura, penetración.» (Deleuze 1969: 106)

Al igual que el cuerpo del sujeto esquizofrénico, el de Clara Grand es un cuerpo con múltiples orificios que exudan al Yo al tiempo que reclaman su retorno. El cuerpo se convierte así en un laberíntico deambulatorio por donde transitan flujos en incesante movimiento. El cuerpo ya no es recipiente cerrado sino espacio de circulación y, aunque Clara Grand se empeñe en acordonar lo interior y lo exterior –el cuerpo y el alma–, su «cuerpo-colador» demuestra que los límites se han disgregado, que el adentro es afuera, que el afuera es adentro. La pérdida de demarcaciones determina asimismo la desaparición de normas y categorías, el desplome de todo vestigio de organización. En el universo de Sprenger no quedan reglas que transgredir; todo es desregulación y anomia.

El cuerpo anómico e incontinente de Clara Grand no sabe ubicar al Yo en una profundidad espiritual de la que carece, ni en una superficie corporal perforada: el Yo se ve privado de mapas de sentido en los que poder inscribirse pues incluso ha sido despojado de su geografía corporal, su territorialidad prístina. De ahí que fracase una y otra vez en sus múltiples intentos de «reindividuación». El cuerpo ha sustituido su forma y su contorno por una red de orificios que ejemplifica de nuevo a Gilles Deleuze en su «desterritorialización» (Deleuze y Guattari 1972). La escritura extrema de Sprenger, perpetra la extrema desterritorialización de un cuerpo cuyos órganos, mudados en orificios, no recuerdan sus funciones: boca, ano, sexo, ojo, oído son oquedades intercambiables, canales de flujo y reflujo, que protagonizan actos de incorporación para evitar la «descorporeización». El cuerpo entero acaba exhibiéndose como un inmenso orificio, como una gran boca insaciable entregada a engullir y a vomitar.

En ausencia de esquema corporal, la anatomía trepanada del cuerpo también ha evacuado la dimensión simbólica. Refiriéndose al sujeto de la Postmodernidad, François Lyotard denunciaba la desaparición de los grandes relatos a través de los cuales el hombre occidental había construido la dimensión simbólica y la distancia al otro que fundamenta su sentido de la alteridad (Lyotard 1979). En *Vorace*, el Yo, «cuerpo-colador», aparece impedido para inscribirse como historicidad y como geografía corporal. El Yo, desanclado de sus marcos de sentido, deja de diferenciarse del no-Yo, encadenándose a él en la contigüidad. El otro – no-Yo– y el Yo, vinculados en un mismo espacio amorfo –sin diferencias ni límites– confunden sus territorios en lugar de mantenerlos distanciados. No pudiendo mirarse en el otro, el sujeto aparece condenado a la auto-referencialidad y al solipsismo. El Yo no tiene donde formar su imagen: sólo es cuerpo perforado, solicitado por la doble acción que convierte en sinónimos lo centrífugo y lo centrípeto. Impelido por el presentimiento del vacío, el cuerpo se entrega al acopio. Pero el vacío que teme es el de su propia vacuidad subjetiva, de ahí la compulsión acumulativa que lo asedia. El sujeto es su cuerpo y,

por yuxtaposición y sin necesidad de explicitar nexos, se perfila como una suma de instancias inconexas que se adicionan, por puro impulso, sin orden ni concierto: el Yo, abandonando el interior, se muestra adyacente al nombre propio y al cuerpo. El Yo es su nombre y su cuerpo: en su contigüidad, la cadena «Yo-nombre-cuerpo» ignora cómo articular su sintaxis y protagoniza una persecución sin término en la que las instancias no logran reunirse para formar una estructura subjetiva. Así, todo es Yo o todo es Otro. O más bien Todo es flujo que incesantemente circula.

La subjetividad se subsume en los flujos corporales: desoye lógicas y paralogismos; desierta coherencias e incoherencias. Ajeno a toda estructura mental o corporal, el sujeto se convierte en intensidad nómada: es sujeto de la «desherencia», cuerpo vagabundo que ha perdido sus propiedades adhesivas. La subjetividad no se adhiere al Cógito, ni a las imágenes que forman los sentidos: es tránsito a través de los orificios de un cuerpo hollado. Así refigurado, el cuerpo es un signo inescrutable, despojado de toda posibilidad de articulación en significante y significado. El «cuerpo-colador», boca insaciable, es puro significante que actúa, nivelando la escena interna y la escena externa; puro cauce en movimiento por donde fluyen y refluyen lo intenso, lo rojo y el grito.

Proporcionalmente, la escritura que le da su cuerpo perforado se perfila como flujo narrativo que aborda la ficción, in *medias res*, encadenando capítulos, que bien pudieran ser cuadros o segmentos, sin más lógica que la de su propia sucesión. En *Vorace*, la escritura dispone una trama de escenas descentradas que también se expanden por acreción. Así cuando la narración incorpora la escena en la que Clara Grand nombra su secreto mostrándose dispuesta a devorarlo para detener la historia, la escritura no acepta interrumpir su curso y solicita seguir acumulando episodios. Un poco más allá, otro cuerpo, el de Frédéric, amenaza con ser devorado por el «ángel blanco» (V.: 93) de la leucemia. La blancura, emblema del alma, es ahora signo del cuerpo autófago. Ante la inminente desaparición del cuerpo, la blancura reclamará traspasar sus límites corporales, para, todavía más allá, seguir siendo cuerpo fecundando el vientre de Clara. Pero el cuerpo de Clara no se presta a la función animal de la reproducción. El cuerpo de Clara no está preparado para acoger al otro: su cuerpo desmantelado por el intruso clandestino es una tumba y no una cuna. Y Clara deberá aceptar con impotencia que la asepsia del «ángel blanco», envuelto en un infernal olor a desinfectante y a cloro, le arranque también el cuerpo de Frédéric –el único que recordaba su contingencia y su contorno– dejándola a solas con la pulsión roja cuyo apetito no cesa de crecer. Muerto Frédéric, la narración todavía querrá avanzar mucho más allá: el apetito inconmensurable de Clara Grand acometerá lo inconmensurable devorando las cenizas del cuerpo de Frédéric. Y será este último banquete, necrófago, el que lacre definitivamente su cuerpo donde descansará para siempre el amante: «La

ceniza grumosa de Frédéric, el cuerpo calcinado, reducido, curiosamente soso y dulce, el cuerpo en polvo de Frédéric. Frédéric en mí, Frédéric que me alimenta y me alivia.» (V.:126). Sólo cuando el cuerpo devora el cuerpo, cesan los apetitos de la pulsión roja y sus flujos gástricos. Convertido en tumba del amante, el cuerpo conquista la contingencia que pone fin a su voracidad. El «cuerpo-tumba», inapetente, ya no es ni espacio ni cuerpo: sólo es blancura y transparencia que rinde homenaje al nombre de Clara. Después de rebasar todos los límites, habrá pasado del otro lado del espejo, saltando por encima de su propio abismo y de su propia sombra.

La pluma de Sprenger, audaz, hurga en los apetitos prohibidos donde hornea una escritura amasada en vértigos. El propio Jacques Chessex elogió su talento reconociéndole la creación de una escritura «a la altura de su abismo». Anne-Sylvie Sprenger no necesita impostar la voz para ser reconocida por sus pares. Sprenger imposta el límite colocándolo en la garganta del abismo para otorgarle un desgarrado timbre vocal nacido de la zozobra.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Th., *Aesthetic Theory*, London–New-York, Continuum, 1997. (Trad. Ing.: Robert Hullot-Kentor).
- Chessex, J., *Le dernier crâne de M. de Sade*, Paris, Grasset, 2010.
- Corbin, H.: «Un mapa de lo imaginal». *Prefacio a la Segunda Edición de Cuerpo Espiritual y Tierra celeste*, Madrid, Ed. Siruela, 1996 (1ª 1960).
- Deleuze, G., *Logique du sens*, París, Minuit, 1969.
- y Guattari, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1972.
- Durkheim, É., *Le suicide. Étude de sociologie*, París, P.U.F., 1967 (1ª 1897).
- Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1965, Tr. Esp. Andrés Boglar.
- Greenberg, Cl., «Avant-garde and Kitsch», *Partisan Review* (1939) (1ª Ed.). Internet: 7.10.2010. < <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html> >
- Joly, S., «Anne-Sylvie Sprenger : le pire au service du meilleur», *Paris-ci la culture*. Internet: 3.10.2010. < <http://pariscilaculture.wordpress.com/2010/08/25/anne-sylvie-sprenger-le-pire-au-service-du-meilleur/> >
- Lacan, J., *D'un autre à l'autre. Séminaire, Livre XVI (1968-1969)*, París, Éditions du Seuil, 2006.
- Liotard, J.-F., *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979.
- Molinié, G., *La sémiostylistique. L'effet de l'art*, París, PUF, 1998.
- Olivier, J.-M.: « Anne-Sylvie Sprenger » (Entrevista), *Feuilleton littéraire*, 194. Internet: 3.10.2010. < <http://www.scenesmagazine.com/spip.php?article175> >

Rochat, J., «Nous avons aussi une folie, en Suisse», entrevista a Anne-Sylvie Sprenger, in *Le Matin.ch*, 21 de agosto de 2010. Internet : 23.10.2010.

Sprenger, Anne-Sylvie, *Vorace*, París, Fayard, 2007.

---, *Sale fille*, París, Fayard, 2009.

---, *La veuve du Christ*, París, Fayard, 2010.

## **ASÍ SE LLAMAN LAS MUJERES EN EL TEATRO DE GOLDONI**

*THIS IS THE NAME OF WOMEN IN THE GOLDONI THEATER*

Teresa Gil García  
Universidad Complutense de Madrid

Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata.  
Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne.

(Mirandolina)

En el siglo XVIII, mientras la civilización veneciana se teñía de crepúsculo, Carlo Goldoni preparaba la reforma de su teatro consiguiendo que la expresión de los actores representara efectivamente la cara humana de los hombres y mujeres de su tiempo. Son sobre todo ellas, los personajes femeninos, las que mejor van a demostrar la renovación perseguida por el comediógrafo, y no tanto porque Goldoni no se hubiera aplicado con maestría en la construcción de distintos modelos escénicos de mujer que han pasado a ser proverbiales en la historia del espectáculo, o de la cuestión femenina en general. El verdadero acierto del autor ha sido el de enseñar a los espectadores a mirar la escena de otra manera, de forma que, tras el telón descornado, pudieran observar ese espacio que la sociedad les ofrecía para vivir su vida y a su manera. Más que sus compañeros de época, las mujeres estaban sometidas al equilibrio entre las fuerzas inestables de la tradición que las quiere conservar en su papel y el impulso renovador que las lleva a asumir otros compromisos.

Por esta vía, los personajes femeninos encuentran en las comedias de Goldoni la mejor elaboración dramática de su historia, pues la visión innovadora que quiere aplicar razonablemente al teatro pasa por eliminar el velo encubridor de la verdadera naturaleza de las cosas: hombres y mujeres son los que son, los que viven en ese mundo, y sólo hay que saber desvelarlos y *escribirlos*.

Y estamos en el siglo XVIII, cuando las últimas manifestaciones de la sociedad monolítica del Antiguo Régimen dejan paso libre a su transformación en un poliedro de múltiples facetas que en el teatro, como modelo de vida, ofrece ejemplos espectaculares muy distintos a los anteriores. Aquí se mezclan los humanos vicios y virtudes con aires nuevos que fomentan deseos de libertad y democracia. Ahora bien, en el siglo XVIII el término democracia no significaba lo que hoy entendemos como gobierno del pueblo, sino la búsqueda de un mayor equilibrio entre los distintos estamentos de la sociedad, consecuencia de la crítica que ya se hacía de la concentración de poderes en manos de unos pocos (Palmer 1971: 24-32).

Sobre este entramado se construye el universo de Goldoni, creando figuras que son como la vida misma. Su idea del teatro, pues, le permite poner en evidencia y con el efecto de firme anclaje en la realidad, la sociedad a través del tejido espectacular de sus dramas. Sus personajes, y en este caso, sus personajes femeninos, se muestran con tal caracterización y verosimilitud que por ningún otro medio escrito los receptores de ayer y de hoy, podrían haber captado mejor las luces y las sombras de la mentalidad colectiva que distingue el siglo XVIII. Porque precisamente la lucha contra prejuicios y

residuos irracionales para la creación de un mundo nuevo se advierte especialmente en aquellas manifestaciones en las que el ciudadano es el receptor inmediato- ciudadano anónimo pero, eso sí, acertado y confiado en sus energías y potencialidades- pues cualquier intento de reforma procede de una percepción distinta del mundo, un mundo que siempre debe hacer cuentas con el pasado y valorar, sobre todo, la posibilidad y la capacidad de satisfacer las exigencias fundamentales de quien allí vive en un futuro inmediato.

Entendido así, en pocas palabras, un proceso de renovación conlleva además de un cambio radical en las estructuras sociales, un planteamiento diferente en el tratamiento de las manifestaciones públicas, siendo el teatro precisamente, más que otras expresiones culturales, el lugar y el momento en el que el espectador puede observar los mecanismos escondidos donde arraigar su estilo de vida. El triunfo de Goldoni consiste en haber dado forma a la nueva sensibilidad, a la transformación del gusto, a la transmisión de la nueva ética y estética, partiendo de una realidad concreta que no se le escapa por entre las rendijas de lo irracional. Este es el criterio que preside la invención y la redacción de las tramas. Su idea del teatro apunta a una definición de la escena mediante la presentación de conflictos, sentimientos, pasiones que se materializan en personajes casi reales, diríamos, como si fueran material tangible sobre el que trabajar. En sus textos se percibe la validez de la razón para proponer, con intuición, sutileza y buen gusto al público cansado de convenciones, la lección extraída de la observación directa de la vida donde hombres y mujeres están construyendo el mundo real.

Por tal motivo, ningún esquema predeterminado puede serle útil a Goldoni para tan gran objetivo, porque ya nada es como solía ser. Solo sus dotes de observador inteligente de la realidad son capaces de rehacerla espectáculo en la multiplicidad de tipos humanos que la habitan, en la variedad de situaciones vividas e imaginables. El realismo social de Goldoni tiende así un puente entre el cincuenta por ciento de la sociedad y el otro cincuenta, hombre y mujeres, sin alterar las relaciones de una sensata convivencia. Cabrían, desde luego, otras interpretaciones en las comedias de nuestro autor veneciano, pero apoyamos la lectura de Goldoni no solo en planteamientos teóricos de la crítica especializada, sino en la concepción escénica que interesa a estas representaciones. Los espectáculos del Piccolo Teatro de Milán, por ejemplo, dirigidos por uno de sus míticos directores, Strehler, se centraban siempre en piezas de un realismo social declarado y muy explícito, y este ha sido siempre el modo tradicional de llevar a escena a este autor.

Ahora bien, la diferencia entre ambos sexos, entonces muy desfavorable a las mujeres, se acusa en todos los ambientes, entre la mayoría popular analfabeta, y entre la minoría ilustrada. Ni la revolución científica incipiente ni los cambios ideológicos en marcha

pueden modificar la consideración emocional e intelectual de la condición femenina, ya que su mejor ornamento social y su misión tradicional es tener hijos y educarlos. En la época incluso podemos ver cómo el teórico de la educación de los individuos conforme a su naturaleza, Jean Jacques Rousseau, marca diferencias considerables entre las pautas educativas de Emilio y de Sofía, para quien prevé una base que el matrimonio debe completar siguiendo los consejos y opinión del marido. De igual modo que estas ideas viven por doquier, ya que responden a consideraciones generalizadas o *razonadas* incluso, también se percibe la voz contraria de quien cuestiona la lógica de estas opiniones y la necesidad de desmontar las bases de una sociedad a punto ya de desaparecer. Y de ahí que se rechace el principio de inferioridad de las mujeres por causa de su naturaleza imperfecta como un disparate y se defienda, incluso, el principio de la educación para todos los que viven dentro de las paredes del hogar como instrumento transformador del género humano y de mejora de la sociedad.

A las mujeres, más que atender a cuestiones de instrucción, que de poco les servirían pues no se las contempla en una vida pública fuera de su casa, lo educativo implica fundamentalmente la necesidad de formarse un carácter, que siempre es un buen apoyo sobre el que aunar la vida y salvar con garbo las funciones asignadas en la sociedad. Son mujeres, diríamos de mucho carácter –y muy bien caracterizadas en el teatro- para ocupar su puesto. El primero, y más literario, es el de la mujer receptora de cultura. Y aquí aparece, entre otras, Gasparina, con ese nombre tan evocador de la condición literaria femenina en la ciudad de Venecia, la protagonista burguesa de *Il campiello*, que representa, aun en su juventud diminuta, a un instruido espectador de comedias; ella misma se muestra orgullosa de su condición excepcional que entiende lo que se desarrolla en escena y es capaz incluso de ofrecer un juicio acertado, motivo que le sirve para aumentar sus méritos ante un futuro marido: “Co vago a una commedia,/ Zubito che l’ho vizta,/ Zo giudicar, ze la zè bona, o trizta;/ E quando la me par cattiva a mi,/ Bizogna certo, che la zia cuzzi!” (*Il Campiello*, acto IV, escena II).

No se puede negar que estas propuestas de cambio, aun limitadas, abren paso por su fuerza y novedad a una forma de pensar distinta que un ambiente receptor favorable puede convertir además en motor de transformación o, al menos, de progreso. Sólo hay que saber encontrar quien maneje adecuadamente las voces de estos razonamientos y los exponga en la plaza pública para que todos los escuchen; en esto consiste la fuerza social del teatro.

Pero no sería del todo justo que solo viéramos en Goldoni a un magnífico traductor de realidades y creador de dramas en los que imita a la naturaleza de las cosas, su reforma del teatro equivale a un proyecto completo y detallado de invención de personajes que se mueven exclusivamente por el poder de la palabra, que es precisamente el instrumento comunicativo entre todos cuando hay que venir al encuentro de las necesidades

comunes desde las fatigas propias: “Una comunicazione che gli uomini fanno tra loro delle proprie fatiche per riparare alle comuni necessità”. ¿Comercio o comunicación? En este caso, esta frase es la definición de comercio, recogida en el original tratado *Della moneta* de otro ilustrado contemporáneo de Goldoni, Ferdinando Galiani (Galiani 1751). Aun así tanto comercio como conversación son actividades propias del hombre en una cultura en que ambas realidades son sus puntos emergentes: se habla para participar en la sociedad, para ser reconocido como miembro activo de ella, en unas relaciones en las que también las mujeres tiene algo que añadir. Nuestro autor tiene un sentido muy arraigado de la sociabilidad y de los compromisos que deben todos asumir, cosa que tampoco era extraña pues en el siglo XVIII surge la figura del escritor que vive de su propio trabajo, y este oficio se convierte en moneda de cambio entre el creador y quien está dispuesto a pagar por sus servicios. También Goldoni debía buscar el éxito de sus obras para llevar una existencia digna.

La conciencia de este esquema teatral ofrece la posibilidad de contar con una cantidad excepcional de información: si hay que hablar, se hablará de todo. Mejor aún, encima de un escenario, hay que dejar la palabra, que es creadora de sorpresa, a quien no la ha tenido nunca, a las mujeres. Así que la escena se llena de mujeres de todo tipo, clase y condición, italianas y extranjeras, capaces todas ellas de ilusionar a los espectadores que se sientan en una butaca para solaz de su vida rutinaria, que es otra función digna del teatro. Y les pone un nombre que, como luminoso ropaje poético de su alma, las saca del guion y les da cuerpo. Tanta fuerza creativa les ha transmitido Goldoni a estas mujeres que él ha pasado a la historia como un valeroso defensor, incluso, de la condición femenina en un mundo y una época en el que todavía quedaba por conocer el remedio de sus males.

En sus dramas, como documento testimonial de la mentalidad burguesa (Binni 1976), se reconocen los componentes de aquella civilización iluminista que detesta lo que puede comprometer la tranquila y serena convivencia: mentira, hipocresía, vanagloria, falta de respeto o de palabra; y de ahí la antipatía hacia los nobles vacíos y su ocio de parásitos, sentimientos todos que acercan a Goldoni al patriarca del movimiento ilustrado. La admiración que sentía por Voltaire y por sus obras queda reflejada en el homenaje rendido al francés con su comedia *La scozzese*, que, si bien mantiene el mismo título del original, es una adaptación a los gustos del público veneciano. A pesar de ser una historia desarrollada en tierra extranjera, esto no le impide a Goldoni resaltar en el teatro de su ciudad la figura de un héroe -heroína en este caso, Lindana- cuya fuerza no impresiona por su origen noble, sino por ser una simple ciudadana honesta y por tanto digno modelo que seguir, en una sociedad que valora el lenguaje universal de los sentimientos. En sus *Memorias* Goldoni advierte de su deuda con la obra francesa: “Già si sapeva, che il fondo di essa non era direttamente mio, ma l’arte,

e le premure impiegatevi per avvicinarla ai nostri usi, e costumi, equivalsero al inerito dell'invenzione" (Memorias, cap. XLVI, tomo II). No hay edición en castellano de la comedia de Goldoni, en cambio, existe una traducción de La escocesa di Carlo Goldoni al sefardí, trabajo estudiado por Patricia Panico (Panico 2003).

Gran éxito de público acompañó a la representación de *La scozzese*, que superó incluso al de la comedia de los pescadores de Chioggia, *Le baruffe chiozzotte*, en la última temporada de Goldoni en Venecia antes de su exilio parisino: quince representaciones tuvo en ese Carnaval del año 1761, por solo nueve del drama local (Pignacco 1996: 118-9). Ni autor ni público pudieron mostrar mejor su reconocimiento a la universalidad de las Luces y a la intención Voltaire, que antes había escrito "La comédie intitulée *L'Écossaise*, nous parut un de ces ouvrages qui peuvent réussir dans toutes les langues parce que l'auteur peint la nature, qui est partout la même" (Voltaire 1768: 176). Goldoni se atrevió a llevar a escena verdades universales, a pesar del temor a las críticas no disimuladas de sus detractores que eran muchos y poderosos. Temían que nuestro veneciano contaminara la tradición con la peste moderna, con el mal francés, que era la Ilustración, escondida en los ropajes de aventuras exóticas y sutiles parlamentos.

Pero diez años antes, en 1750, el mismo año en que desafiaba al público con la creación de dieciséis comedias nuevas, el maestro veneciano ya había explorado las posibilidades de introducir ciertas verdades en otra figura femenina, procedente de la patria inglesa de las Luces (Trivero 1993), la protagonista de la novela de Samuel Richardson, *Pamela or Vertue Rewarded*, y había conseguido materializar la atención de los espectadores en una comedia titulada en su nombre *Pamela nubile* –más tarde, vistas las posibilidades escénicas, la historia tuvo su continuación en la *Pamela maritata*-. La ampliación del espacio dramático con elementos novelescos de gran éxito en Europa, a veces tildados de lacrimosi, en cambio, demuestra la posibilidad efectiva de trasladar a las costumbres y a la moral italianas, categorías de juicio ético válidas para hacer posible la coincidencia entre el bien individual y el de todos, que es aspiración de los reformadores ilustrados. Y sin embargo, los críticos más conservadores y radicales rechazan las innovaciones que intenta llevar a la escena Goldoni. El más radicalizado de ellos, enemigo acérrimo de Voltaire, Giuseppe Baretti se atreve incluso a escribir: "Il Goldoni, che in mille luoghi delle sue commedie ha questo difetto, in comune coll' altro poeta Chiari, di voler fare il filosofo e il moralista senza avere studiata nè la morale nè la filosofia, e che, come il Chiari, non distingue mai netto tra il bene e il male, vorrebbe qui distogliere le fanciulle dal pigliar marito" (Baretti 1831: 41).

El juicio de Baretti es excesivo, pues a través de estos personajes femeninos de nombre exótico y extraño a la realidad local, Pamela o Lindana, solo se invita a los espectadores a pensar en que mujeres con estos atributos son dignas de respeto y amor,

pudiendo por ellas mismas manejar sentimientos. Ciertamente es que no son ni venecianas ni siquiera italianas, pero aparecen en escena con el carácter simbólico de la feminidad que exige ya el reconocimiento de sus propios designios. Y esto podía alcanzar incluso a ámbitos en los que la tradición defiende otra respuesta. La trama de las comedias deja entrever la posibilidad de matrimonios desiguales (Plebani 2003), cuya razón no es precisamente el acomodo vital que justifica estos compromisos. En esta sociedad burguesa cada vez más perfilada, los condicionamientos familiares y los motivos sociales empezaban a jugar la partida con los sentimientos; y todo por obra y gracia de la razón, que convenía aplicar a lo contingente y a lo importante de la vida, que con estos beneficios y otras mejoras se ampliaba en felicidad y años.

La sintonía entre Goldoni y los ilustrados quedaba expresada en los juicios de los teóricos y defensores de este movimiento intelectual. Voltaire lo elogiaba en sus cartas y el italiano Pietro Verri reconocía un fondo de “*virtù vera, d’umanità, di benevolenza, d’amor del dovere*” en sus comedias (Verri 1755). Estas palabras más que amables demuestran el respeto de sus contemporáneos hacia quien buscaba también una ética burguesa desde el teatro. Allí, en las tablas de un escenario, los espectadores del siglo XVIII veneciano se topan con discursos que les hacen reflexionar sobre realidades universales y sobre la suya propia, a través de personajes sacados de una aventura emprendida para adoptar usos y costumbres que mejor convienen por coyuntura temporal.

Los nombres extranjeros de las protagonistas de estas dos comedias contienen el punto de exotismo justo para advertir de un comportamiento razonable y una conducta útil a los ciudadanos de la República, que conviene observar aun viniendo del otro lado de los Alpes. Y sin embargo, como hacedor de títulos no daría la impresión de que se hubiera aplicado mucho Goldoni en hacer avanzar el género, pero titular es también un arte y hacerlo bien, propio de artistas. En este caso, un gentilicio, la escocesa Lindana y un nombre propio, Pamela, salvan la exigencia de orientar a los destinatarios del espectáculo. Los títulos de nuestro autor son siempre obras de entendimiento que anuncian a los espectadores lo que se va a tratar o quién va a aparecer en escena, y si con ello les convence de que allí pueden encontrar cosas interesantes, el resultado es siempre un acierto. Y aunque nunca seremos capaces de saber con certeza cuál puede ser la influencia de un buen título en la recepción de un texto, podemos intuir que no es un factor secundario tampoco: unas veces viene antes de lo escrito, otras después; otras, los dueños son los receptores; pero no es imposible entender que esas pocas palabras condensan cierta aura del imaginario del autor. Precisamente, de la interpretación de Franco Fido de los títulos de las comedias de Goldoni, se han percibido detalles muy interesantes para reconstruir la poética que subyace en las comedias del autor veneciano (Fido 1995: 13-21).

Para tener éxito con una comedia, decía en sus Memorias Goldoni, había que comenzar por convencer a las mujeres, y esto es siempre un buen motivo para esmerarse en lo primero que se lee. En su autobiografía, el autor defiende también que la materia de su teatro proviene de la observación y la reflexión sobre lo que ha visto, y esto no solo le sirve de inspiración, sino que pertenece a su propia naturaleza. Su virtud, su capacidad de atreverse con la pintura de la condición femenina en este caso, consiste en ver la vida también como un teatro. Incluso su otra vocación, la de abogado que defiende a un encausado encierra también un cierto tono espectacular, pues, como si desempeñara un papel, el letrado siempre debe hacer convincentes sus argumentos ante el tribunal para captar benevolencia y justicia. Así también los títulos, en su valor de síntesis, catalogan escuetamente la condición del personaje –culpable o inocente, virtuosa o no- con el fin de guiar a los espectadores. El título marca además el comienzo del espectáculo haciendo que el público se muestre expectante ante lo que se fragua en la escena, y señala el final, al clarificar el sentido de la obra. Constituye, pues un elemento aclaratorio del drama, y desempeña un papel importante al condicionar la asistencia al espectáculo.

Si ya encontramos indicios de la intencionalidad del autor en los títulos de las comedias, no es difícil comprender la abundancia de textos dedicados a las mujeres, donde ellas son además protagonistas, ni tampoco advertir que hay rasgos de cierto feminismo en el tratamiento de estos personajes. Son muchas y de mucha categoría, a pesar del respeto que demuestra Goldoni en la distribución de los papeles escénicos entre hombres y mujeres y el reconocimiento de la superioridad masculina en estas relaciones. No obstante, desde la titulación se capta que a las mujeres las contempla tanto en sus virtudes como en sus defectos, y por tales afectos se atreve a llamar la atención y a alimentar las expectativas del público presentándolas bajo una calificación conveniente a su categoría de común mortal: *La donna bizzarra*, *La donna di garbo*, *La donna di governo*, *La donna di maneggio*, *La donna forte*, *La donna sola*, *La donna stravagante*, *La donna di testa debole*, *La donna vendicativa*, *La donna volubile*. Incluso más que una donna, una vez es una dama: *La dama prudente*.

Con mayor o menor fortuna en las tablas, las mujeres de estas comedias muestran en escena la fuerza de su especie a manera de modelo que observar, si bien la contención en la pintura de los caracteres femeninos es acto reflejo del débil equilibrio existente entonces entre el valor atribuido a la mujer en una sociedad todavía misógina y la apertura de miras de la incipiente burguesía. La solución espectacular de los conflictos pasa siempre por mostrar al receptor la eterna lucha entre el bien y lo razonable y los comportamientos ambiguos que hacen pagar un alto precio a quien los sigue. Si hay varias protagonistas, el plural del título muestra con mayor claridad el carácter del grupo femenino que dramatiza Goldoni y esta mentalidad de la época que califica su

estatus. Aquí encontramos *Le donne curiose*, *Le donne de casa soa*, *Le donne di buon umore*; *Le donne gelose*, *Le donne vendicate* (también conocidas como *Le contadine bizzarre*), convertida en un intermezzo musicale por Niccolò Piccinni y por ello drama jocoso muy famoso en la Europa de su tiempo; incluso existe una traducción al español del año 1763, *Las mujeres vengadoras*, lo que prueba también la acogida magnífica y rápida de la obra de Goldoni en la España de su tiempo (Pagán 2003). Cuando quiere Goldoni cambia incluso el nombre de la sustancia humana que le sirve de soporte al adjetivo que inspira la pasión, y las convierte en *femmine*, *Le femmine puntigliose*.

Ya por el título, los espectadores son capaces de reconstruir en su fantasía la referencia externa que les genera cierto efecto de sentido de la realidad, que es precisamente a lo que aspiraba su autor. Las mujeres que imagina Goldoni, las que traza con palabras elocuentes, son el fundamento de cualidades y defectos percibidos con la intensidad necesaria para que ser como son, como aparecen en escena. Todas van calificadas con epítetos que son modelos de moralismo clásico, centrados en la virtud o en el defecto dominante de la protagonista. Al espectador le toca descubrirlo porque la ironía es también otro de los motores creativos de un título. No se engañe quien asiste a una representación de *Le donne di casa soa*, pues la *siora Bette* y la *siora Anzola*, ceden a la espontánea suposición de imaginarlas sólo como *casalinghe*, y son mujeres, en cambio, muy resueltas: “*Se no fussimo nu che fussimo valente, l’omeni de casa no i xe boni da gente*” (*Le donne di casa soa*, acto I, escena II)

La realidad es que especialmente entre las figuras que representan a la burguesía, como debía ser en la vida, Goldoni coloca personajes provistos de temperamento, autoridad e iniciativa. En el siglo XVIII, Venecia es lugar de destacada presencia femenina en el mundo de las letras, sobre todo porque al cambiar los tiempos, también había medios para que ellas dejaran su huella en la memoria. Hay actrices como Teresa Ventura, casada con el noble Venier, cuya casa se constituyó en un lugar de encuentro para artistas y literatos; damas nobles como Fiorenza Vendramin, hija del propietario del Teatro di San Luca donde estrenaba Goldoni; e incluso estudiosas: Elisabetta Caminer casada con el botánico Antonio Turra, que dirigió un periódico, *Il Giornale Enciclopedico* donde aparecían noticias, novedades literarias y científicas y se distribuía en toda Europa; y Luisa Bergalli Gozzi esposa de Gasparo y cuñada de Carlo que publicó la primera antología femenina de poesías en dos volúmenes que contienen la obra de más de doscientas poetisas del siglo XIII hasta entonces. Y ellas no debían de ser desconocidas a nuestro veneciano.

Pero hay otra la lista en sus comedias también advierte de los excesos que la mujer puede cometer y el tributo que puede pagar si se excede en sus ambiciones. Como correctivo de la fuerza del carácter femenino más libre e independiente, otro grupo de obras presentan a las protagonistas en el centro de la vida familiar. Ellas son, o

deben ser -como se ve en *La buona madre*, *La buona moglie*, *La madre amorosa*, *La moglie saggia*, *La sposa sagace*, *La figlia obbediente*, *La pupilla*-, las defensoras de la familia apreciada como un valor burgués donde se fragua el origen y el remedio de ciertos males que preocupan a todos, y por tanto esta institución es el centro temático de la reforma goldoniana. El nuevo estilo de vida familiar en el siglo XVIII crea las condiciones favorables para el desarrollo de personalidades seguras de sus posibilidades y representa la contribución más importante a las necesidades de la sociedad mercantil. No es difícil enumerar las características de este sistema, aun en su grado de mayor generalización, donde la mujer era l'angelo del focolare, en una expresión que parece ser de acuñación contemporánea a Goldoni. La misión milagrosa de la madre se concreta en su tarea educativa ejemplarizante, lo que aumenta su responsabilidad y el vínculo afectivo con los hijos, creando a veces una continua tensión en la familia, pues esta excesiva importancia de la relación entre madre e hijos no contribuye a una convivencia siempre serena. Y si no, véase como Goldoni no quiere concluir bien *La familia del anticuario* o *la suegra y la nuera*, donde un hijo respetuoso se encuentra entre estos dos fuegos femeninos, porque no imagina una solución definitiva al problema: “ma chi può assicurare che queste due dame ristöse non rinnovassero nel giorno appresso le lor contese? Posso ingannarmi, ma il mio sviluppo parmi piú naturale” (Memorias cap.VIII, tomo II). Y luego nos explicó también que tuvo que modificar el título original, *El anticuario*, al suponer que éste sería un tanto opaco pues el público recordaría más los contrastes dialécticos entre *Isabella* y *Doralice*, suegra y nuera, que son precisamente asuntos de envergadura.

Goldoni, con gran sensibilidad, puede imaginar “mujeres razonables” y “madres cariñosas” y cuando no lo son, surge el conflicto. Su idea de educación que genera el equilibrio en la vida burguesa nos lleva a entenderla como una dualidad dialéctica cuyos polos son, de una parte, la norma de la razón y de la otra, la sensibilidad y el amor, y así lo advierte a sus lectores (*La buona madre*, *L'autore a chi legge*): “Io ho sempre compatito, e compianto la gioventù mal condotta dall'inclinazione, o dal mal esempio [...]. Non ho mai però compatito, anzi ho sempre detestato, e aborrito i genitori disattenti verso de' loro figliuoli, e specialmente le madri che per soverchio amore tradiscono la loro prole...” El juicio de Goldoni conviene en esta comedia en dialecto veneciano a las desventuras de Nicoletto, sufridor de los manejos de su progenitora, Bárbara, cuyo nombre informa ya de su carácter. No obstante, son los personajes masculinos los que tutelan o deben tutelar al resto de la familia, pues ellas no desempeñan un papel todavía real en esta microsociedad, por mucho que lo intenten. Y por este motivo también encontramos dos comedias interesantes donde las protagonistas son viudas. En *La vedova spiritosa*, Placida -cuyo nombre advierte irónicamente de un rasgo característico- no parecía en principio dispuesta a renunciar a la libertad que le ofrecía su estado: “La libertà acquistata vo' conservar,

s'io posso" (La vedova spiritosa, acto I, escena I); en cambio, en La vedova scaltra, Rosaura, tras la muerte de un marido anciano, decide buscar quien colme los deseos de su corazón, con una intuición que combina sentimiento y razón y la guía en sus designios: al pretendiente español lo rechaza, pues quería pasarse por lo que no era, como había hecho Lucrecia, la culta condesa lombarda de La fingida Arcadia frente el exhibicionismo de títulos de su pretendiente italiano (Croce 1963: 99)

Así que, además de que no faltan motivos literarios de la tradición europea, en sus comedias, Goldoni observa las costumbres convencionales que son la base del nuevo orden social, y siempre traza un modelo de comportamiento que no prescinde del respeto a la persona.

Llama la atención que frente a la abundancia de comedias donde se analiza de todo punto de vista la realidad familiar, enfocándola precisamente desde la perspectiva femenina que muestra una visión distinta a la costumbre, hay un número escaso cuya trama da cuenta de los oficios a que éstas se dedican, a pesar de que el trabajo de las mujeres siempre ha sido una fuerza motriz en el desarrollo de la comunidad desde antiguas civilizaciones. Con la esperanza de una tarde de fiesta y de una vida mejor, sobreviven a la rutina que las aplasta Le massere. Son cuatro criadas, Zanetta, Meneghina, Gnese, y donna Rosega, las que filtran en sus parlamentos el complejo y contradictorio mundo de los burgueses venecianos a quienes sirven. Y lo expresan en dialecto, que es el mejor modo de reivindicar la dignidad que les corresponde, al menos hasta donde la fantasía alcanza. En otras dos comedias, La serva amorosa y La cameriera brillante -Argentina se llama precisamente la protagonista porque brilla por sus dotes teatrales y maneja ella sola las situaciones- se hace realidad la criada resuelta de temperamento vivo y despierto con que se quiere distinguir a la mujer en el siglo XVIII.

Y entre los textos de Goldoni en que una mujer trabaja y lucha para conseguir el reconocimiento y la dignidad, al menos donde la fantasía lo hace posible, encontramos la famosa Locandiera. De los innumerables personajes goldonianos, asociados a un carácter con gracia, humorismo, ingenio y buen gusto, ha quedado en la memoria proverbial la protagonista de esta historia, por su nombre propio. La locandiera es Mirandolina o mejor, Mirandolina es La locandiera, al haberse convertido en el epónimo de libertad femenina; cabe añadir que en los años setenta en España se representaba una adaptación musical del texto que llevaba por título casi un verso: Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana. Quizá no sea la obra más significativa de Goldoni, pero es, según sus palabras, la "più morale, la più utile e la più istruttiva". Con el tiempo sería también una de las más representadas y mejor acogida por el público. Ella más que otros personajes representa a la mujer que no desea riquezas ni títulos nobiliarios si no ser respetada por sí misma y merecer el reconocimiento social de

sus propios méritos: “La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste nel vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne” (La locandiera, acto I, escena IX) . Por otra parte, la historia de una mujer que rechaza a todos sus pretendientes nobles para contentarse con Fabrizio, un pequeño burgués, es una alusión muy directa a la nueva situación social, a un mundo donde han cambiado de tono las relaciones entre todos, nobles y burgueses, mujeres y hombres. Son otros tiempos y por tanto otras costumbres.

Dar vida a personajes supone inventarles un nombre que les conduzca a la eternidad. El nombre, como seña de identidad, es fundamental en el teatro, pues califica y da corporeidad a un personaje vertebrado en torno a una idea. Claro está que por mucho que veamos a los personajes como seres vivos, tampoco podemos obviar que son creaciones de su autor, y de un autor teatral que además se propone entretener y divertir. Mirandolina es un diminutivo que paradójicamente no conviene al espíritu de la protagonista, pues bajo apelativos cariñosos de este tipo se solía presentar en escena a la servetta de la Commedia dell’Arte. Ella, al contrario, dueña de su negocio y de su propia vida, es una mujer fuerte y decidida, cualidades que la han convertido en uno de los primeros retratos femeninos modernos que el teatro nos ha dado.

Y diminuto parece también el nombre de Marcolina, en escena la nuera de Sior Todero Brontolon y mujer de su hijo Pellegrin, aunque bajo esta apariencia nominal divertida y despreocupada, se encierra un cierto Marco de los antiguos romanos, que advierte de un carácter educado para ser fuerte en sus designios. Más que razonable, el personaje antagonista de Sior Todero es una madre de familia, aguerrida, viril casi, que debe responder a las exigencias y las imposiciones de la ideología burguesa, sin más contemplaciones que el respeto y amor por todos los miembros.

Goldoni utiliza para la denominación de las mujeres que salen a escena una onomástica que encierra un mensaje, cuyo significado no plantea más dificultad al auditorio que fijarse en la categoría del personaje y entender el porqué de esta atribución. Los intérpretes de la clase burguesa se materializan en signos de la tradición teatral y narrativa, o relacionados con rasgos de su carácter o costumbres, tal vez escondidos en la etimología de la palabra: Eugenia, Flaminia y Clorinda son las celosas protagonistas de Gli innamorati, donde todo acaba bien porque así debe ser; Giacinta, Costanza, Sabina son las mujeres que en La trilogia della villeggiatura muestran los enfrentamientos, contrastes y desacuerdos que emergen en la dinámica de la vida social.

Fuera de las denominaciones a que Goldoni nos ha acostumbrado para honrar el espíritu femenino, han quedado sin embargo, los trazos más generosos de su expresión. Y sólo el género gramatical del sintagma titular de la comedia nos advierte de que por

entre las escenas viven eternamente mujeres del pueblo merecedoras también ellas del reconocimiento y del homenaje de los espectadores. *Le baruffe chiozzotte* no parece un título muy claro para una comedia pues no es la presentación que suele hacer el comediógrafo veneciano de un drama. Aquí la sustancia humana es sustituida por un conflicto, la *baruffa*, que se personifica en una realidad geográfica y en sus habitantes, haciendo de ellos el paradigma de cuanto puede ocurrir en la vida cotidiana del pueblo. Es una *trifulca chiozzotta*, pero podía ser una *trifulca popular*, o incluso una *trifulca humana*, pues son los sentimientos de todos los que se llevan a escena. Los personajes femeninos de este drama están bautizados con nombres propios de la onomástica popular, de vírgenes milagrosas, o santas patronas protectoras de oficios y devotos. Y a todas ellas se les aplican además las ingeniosas deformaciones nominales que la creatividad lingüística permite a los hablantes: Pasqua, Libera, Checca – hipocorístico de Francesca-, Orsetta -diminutivo de Orsolina- y Lucietta son los nombres de las figuras femeninas de *Le baruffe chiozzotte*, nombres que se repiten en otras comedias escritas también en dialecto veneciano como *Il campiello* e *I rusteghi*. Las mujeres son además gratificadas con esta categoría de apelaciones que descubren rasgos de su carácter: Lucietta, por esa ejemplar referencia a la luz, aparece distinguida como la más abierta de las muchachas, la más avispada, la que irradia más atracción entre los jóvenes de su edad.

Estas virtudes onomásticas se potencian cuando Goldoni crea para los personajes populares un apodo, como ocurre entre la gente del pueblo. La preferencia por el uso de sustantivos que sustituyen al nombre propio está dictada por la costumbre, por la rutina de valorar la dignidad de los convecinos, que unas veces se rebaja, otras es una manifestación del afecto colectivo; pero esta actitud siempre es fruto de la reiteración de un sentimiento que depende del grado de simpatía demostrado a quien se lo merece. Y así lo transmite Goldoni, porque cierto es que en el texto conservan toda su eficacia dramática por su carácter directo y su clara expresividad. De su nombre y su apodo, el espectador advierte una forma de ser del personaje, siendo así capaz de percibir más información en este tratamiento simbólico de la personalidad. Lucietta es, además de la luz en su grupo de amigas, *panchiana*, esto es fabuladora, fantástica, que cuenta mentiras enmascarando la realidad. Y no sabemos por qué. Cabe preguntarnos si en la mente de Goldoni, la efectividad de los nombres fue concebida sólo para presentarlos y para que los conozcamos mejor. O para que juguemos a divertirnos adivinando su historia. Poesía y verdad son, pues, los ejes justificativos de sus creaciones.

Parece que durante siglos el carácter femenino no ha conocido muchos cambios. Las mujeres son sujeto u objeto de amor, débiles o independientes, felices o infelices, virtuosas o menos. Estos esbozos de sociedad que se mueve por entre las escenas, muestran de qué manera Goldoni saca lección vital del mundo, reconociendo su deuda

en una expresión ya clásica y conocida de todos: “I due libri su’quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo e il Teatro”. Esta es la declaración de principios que proclama con toda lucidez desde la primera edición de sus comedias en 1750, la famosa Bettinelli. Sus textos dramáticos no se inspiran ni en poéticas ni modelos escritos, sino en la realidad de todos. La finalidad era crear una ficción compatible con la vida y destinada a conseguir el objetivo esencial, el respeto del público, que es a la vez, inspirador y destinatario, espectador y protagonista. Y ya que las mujeres constituyen la mitad de los asistentes a las funciones teatrales, a ellas las recompensa con la imaginación de una vida, que es siempre un buen camino para atreverse y aventurarse por mejores y mayores compromisos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Todas las obras mencionadas de Carlo Goldoni se pueden consultar en ediciones electrónicas:

[www.liberliber.it](http://www.liberliber.it); [http://www.intratext.com/IXT/ITA1289/\\_INDEX.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ITA1289/_INDEX.HTM)

Las Memorias, también se pueden leer en el original francés en e-book, que se descarga del archivo Google.

Baretti, Giuseppe, “Delle commedie di Carlo Goldoni, avvocato veneto”, La frusta letteraria, v. I, 1831, Milano: Bettoni. También en ed. electrónica:

[http://www.classicalitaliani.it/sette/Baretti\\_goldoni1.pdf](http://www.classicalitaliani.it/sette/Baretti_goldoni1.pdf)

Binni, Walter, “La misura humana del Goldoni”, en *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento*, Firenze: La nuova Italia, 1976.

Croce, Alda, “Tirso de Molina e Italia”, *Bulletin hispanique*, nº 65, 1-2, 1963.

Fido, Franco, “I titoli delle commedie” en *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova: Costa & Nolan, 1995.

Galiani, Ferdinando, *Della moneta*, ed. electrónica:

<http://socserv2.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/galiani/monet2.html>

Pagán, Víctor, *El teatro de Goldoni en España : comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*. E-print UCM.

Palmer, R.R., *L’era delle rivoluzioni democratiche*, Milano: Rizzoli, 1971.

Panico, Patrizia, “La escocesa”, *Artifara*, n. 3, (luglio – dicembre 2003). También en edición digital:

<http://www.artifara.com/rivista3/testi/sefardita2.asp>.

Pignacco, M. L. “Squarzo degli utili del Teatro (di San Luca) per le recite relative degli Autunni e Carnovali 1758-1770” en C. Alberti e G. Herry, *Tra libro e scena*, Carlo Goldoni, Venezia: Il Cardo Ed. 1996, pp. 118-9.

Plebani, T. "Ragion di stato e sentimenti nel Settecento", *Storia di Venezia*, 2003. Revista electrónica:

[http://www.storiadivenezia.net/sito/donne/Plebani\\_Ragione.pdf](http://www.storiadivenezia.net/sito/donne/Plebani_Ragione.pdf)

Rousseau, Jean Jacques, Emile. El texto también se puede encontrar en edición digital:

<http://www.iep.utm.edu/rousseau/>

Trivero, P., *Goldoni et l'Angleterre*", *Revue de littérature comparée*, III, 1993.

Verri, Pietro, "La vera Commedia, al chiarissimo sig. avv. Carlo Goldoni", *Il Caffé*.

Texto íntegro en edición electrónica:

[http://www.archive.org/stream/delcaffperiodi00ferr/delcaffperiodi00ferr\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/delcaffperiodi00ferr/delcaffperiodi00ferr_djvu.txt)

Voltaire, *Collection complete des œuvres de Mr. de Voltaire*, Geneve, Besancele cadet de Carcassonne, 1768.

## DE LA MUJER A LA COMPAÑERA. PRESENCIA FEMENINA EN LAS MEMORIAS DE GUERRA ITALIANAS DE LOS AÑOS 30 Y 40 DEL SIGLO PASADO

FROM THE WOMAN TO THE PARTNER. FEMALE PRESENCE IN MEMOIRS OF ITALIAN WARS IN 30S AND 40S OF LAST CENTURY

Manuel Gil Rovira  
Universidad de Salamanca

### RESUMEN:

A lo largo de la Historia, muchos documentos dan una prueba fehaciente de la realidad que se describe en sus páginas. Algunos de estos escritos, como las memorias, muestran el testimonio de personas que formaron parte en conflictos bélicos y reflejan la sociedad de aquella época. Este artículo pretende esbozar la imagen de la mujer en los conflictos que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XIX en Italia.

### PALABRAS CLAVES:

Máscara, guerra, mujer.

### ABSTRACT:

Throughout the History, many documents give reliable signs of the reality which is described on its pages. Some of these writings, such as the memoirs, show the testimony of people who took part in military conflicts and reflect the society in that time. This article aims to outline female image in conflicts which took place in the first half of the 19th century.

### KEY WORD:

Goldoni, woman, theatre.



La máscara es, como sabemos todos, en ese teatro clásico en el que sigue cimentada nuestra cultura, esa evidencia de los *topoi*, esa evidencia de los tópicos, esa evidencia sublimada de las relaciones humanas que demuestran el colectivo; esa evidencia sublimada del constante vivir y del vivir constante que enquistada o topifica, o simplemente convierte en habituales y cotidianas las relaciones humanas. La máscara es ese elemento de representación que resume y encarna el mito, en tanto que este se convierte en el discurso localizado y temporalizado fuera del espacio histórico con el que se devela lo fundamental y recurrente en el vivir humano de todos los días, en lo sancionado como habitual en la relación de los seres humanos con los seres humanos, de los seres humanos con la naturaleza. La máscara, tantas veces dotada de la significación de lo mágico, lo sobrenatural, lo “obligatoriamente” atendible, se reconduce en nuestra cultura occidental, en ese elemento de representación que concentra los rasgos arquetípicos de lo que la realidad ha dado, no sé si por bueno o simplemente por “real”. Es por tanto símbolo y signo de lo real, de lo real dialógico, como no puede ser de otro modo en el espacio teatral, de lo real construido desde las relaciones socialmente admitidas o reproducidas. En la base de la utilización de la máscara está esa realidad que se construye desde la relación social, el colectivo, y que se ha dado por aceptada. En la base de la utilización de la máscara están desde la transmisión de esas estructuras sociales dadas como buenas, hasta la puesta en evidencia de éstas como una realidad tangible, injusta y, por tanto, carente de otra justificación que no sea la repetición del modelo que sólo encuentra en su propia existencia y recurrencia la razón de ser; que, puesto que sólo se explica desde discursos y modelos tautológicos, es susceptible de ser trascendida, traspasada, cambiada.

La máscara escrita, puede, por tanto, querer comunicar arquetipos y acabar así teniendo nombres codificados, encarnando personajes que definen qué entorno real, que representan con su presencia todo lo que podría haber en un largo tratado de sociología. Desde Aristófanes, a la *Commedia dell'arte*, al *Concierto de S. Ovidio*, a *Filumena Marturano*, todas las máscaras, quieran representarse en cuero curtido o con la piel y el propio rostro humano, son, como así en parte los mitos, la reunión de una serie de características que resumen un tipo en relación con el entorno. En definitiva: la máscara, sublimación de la realidad.

En esa realidad subyacente, en lo que a fin de cuentas es máscara si estamos hablando de texto escrito, es en la que quiero centrar mi análisis. Y para ello me voy a detener de nuevo en una escritura, la escritura memorialística y de guerra, en la que, por sus características, el personaje femenino aparece codificado desde una escritura masculina. Aparece casi tipificado y, aunque las soluciones y posturas de los autores no serán plenamente coincidentes, lo que manda en la contrucción del retrato es la propia realidad, si por ésta entendemos, y así lo entendemos, no sólo

la física presencia, que provocará variaciones en la visión de la persona, personaje mujer, sino la misma visión y la estructura social convivida que la informa. Voy a centrar, por tanto la intervención, en unos textos cuyos personajes son reales, reales con sus enteros nombres o con sus alias de guerra que, en cualquier caso, buscarán ser traducidos, sea en el *corpus* del texto sea en nota, con los nombres de pila que los identifican. Son un tipo de textos que, como ya he señalado en otros artículos sobre ellos, hunden su concepción en los datos recopilados de un diario de guerra sobre los que se rescriben unas memorias: la narración de lo anotado en el diario. Textos, en definitiva, que cuando rezan Fernanda, Carmen, Sandra (Onorina/Nori Brambilla), etc... están refiriéndose a esos personajes históricos datables y localizables, reales.

Evidentemente, estas memorias aparecerán más o menos noveladas y, en cualquier caso, nunca la escritura, por mucho que pretenda ser la transcripción de un diario, es un acta pura y notarial de la realidad. La realidad marca y codifica al personaje en gran medida, pero estos personajes femeninos codificados y clasificados van a ocupar un espacio concreto en la escritura, van a adquirir una importancia relativa en el conjunto de la narración. Como veremos, van a constituirse en símbolos de un conjunto con el que se quiere representar, y con el que, en cualquier caso, se lee e interpreta la realidad circundante. En definitiva máscaras.

Decía que desde la narración masculina y desde la realidad que también lo es, se iban a constituir los textos. Pero también decía que en esos textos que narraban acción, el desarrollo de la presencia femenina iba a ser diametralmente, no diré opuesto (lo impone la realidad narrada) pero sí distinto. Empezaré por la memoria actualizada de Tofoni, para centrarme finalmente en el desarrollo de la máscara mujer en lo escrito por Pesce. No desaparece en ninguno de los dos el “catálogo”, los roles de la mujer encontrable, encontrada, en un tiempo, en el tiempo, en un conflicto bélico, en una guerra. Lo que en definitiva para algunos hombres de principios del siglo pasado, no constituye sino la representación al límite de las relaciones humanas. Pero en cualquier caso, la gradación, la importancia y la manera de narrar esas presencias, esas máscaras, van a ir desde algo parecido al melodrama, hasta algo parecido al realismo, con lo que ello conlleva de transmisión de la idea o manera de representar la máscara mujer. Una será estática -aún levantando acta de la realidad-; la otra, tempranamente progresiva, acompañando esa misma realidad. La memoria de Ennio Tofoni, *Il lungo cammino nella sierra*, es clara. Sus mujeres -y perdónenme el posesivo, pero en ambos casos se adivina así, pues en ambos es un yo imperante- abarcan cuanto esperable, cuanto conocido en narraciones asimilables. Abarcan a la vieja campesina, que es madre de combatientes en el bando republicano. Abarcan a la miliciana internacionalista, de la que sólo se conoce el alias, y caída en combate. Abarcan a la miliciana compañera de lucha y de “sus labores” que en todo

tiempo cuida del batallón, también caída en combate. Y abarcan a la enfermera del otro bando, el amor de otrora, reencontrado.

– Sei sola, 'abuela' (nonna), gli chiese Enrico Belmonte.

– Si señor.

– Ti confido un segreto. Noi non siamo “los nacionales” ma “los rojos”, come tu li chiami, siamo soldati della Repubblica.

La contadina congiunge le mani in atto di preghiera supplice e mormora:

– “Dios mio”, i miei figli sono con voi, ma non posso dirlo a nessuno. Mi fucilerebbero, come hanno fatto alla mia povera vicina.

– Ci siamo sperduti ed è per questo che ci troviamo in questi paraggi, fuori strada.

La brava donna continua a fare segno di stupore e a ripetere –“Dios mio, Dios mio”.- Poi, guardandosi intorno con aria circospetta e trepida e con poche parole sussurra:

– Per carità, partite! Ripartite subito! Lasciate questi luoghi. La pattuglia “de los rebeldes” potrebbe ripassare da un momento all’altro. Un minuto che ritardate vi può essere fatale.

Ho un nipotino che vi indicherà la strada accompagnandovi. (Tofoni 1971: 73)

El personaje está en la narración. Es el entorno trágico y real, y son los clásicos demostrándonos cómo somos capaces de repetirnos a nosotros mismos.

– CLITEMESTRA. -Varones de nuestra ciudad, prez de los argivos, ninguna vergüenza voy a sentir de deciros cómo amo a mi esposo. Con los años pierde la timidez el ser humano. No voy a contaros algo aprendido de otras personas, sino las penas de mi propia vida, mientras él estaba al pie de Ilio. En primer lugar, que una mujer se quede en su casa, lejos de su hombre, es una terrible tragedia. Oye continuamente rumores malignos: apenas ha llegado uno cuando otro trae un sufrimiento más grave que el anterior, todos diciendo a gritos desgracias para una casa...” (Esquilo 1986: 407)

La mujer doliente y agazapada. La que quiere saber del marido o del hijo. La que intuye dolor. Me van a permitir, porque estamos en un año que son cien años, la Josefina Manresa, que ya no espera, y es ella quien va a visitar en la cárcel de Alicante a Miguel. Y me van a permitir, porque cuando escribo estas líneas se acaba de ir un hombre importante que ha sido mucha vida con su compañera que aquí queda con nosotros, la Josefina Sempere que tejía los jerséis y hacía las grandes ollas para llevarselas a la cárcel de Carabanchel a Marcelino Camacho y sus camaradas de reclusión.

Ma, ecco, le sirene riprendono a ululare e la gente raggiunge i rifugi nel metrò. Ci troviamo vicino alla “Puerta del Sol”. Da lontano giunge il rombo degli aeroplani. D’un tratto, a poca distanza, esplose un obice. È la artiglieria nemica che dal monte di Carabanchel segnala agli aeroplani il punto da bombardare. E gli aeroplani ora sono sopra di noi mentre le batterie antiaeree repubblicane entrano in azione. Ci rifugiamo dove arriva il sordo tonfo delle esplosioni: i Caproni e gli Junkers solcano il cielo rombando: le donne stringono al seno i figli. A stento trattengono le lacrime. Cessa l’allarme: usciamo. Le donne corrono trascinando per mano i bimbi (...). (Pesce 2006: 48-49).

El subrayado, evidentemente, es mío. La cita de Esquilo acoge las dos narraciones. Podríamos haber utilizado la *Lisistrata* de Aristófanes. Podríamos haber tirado de toda

la tradición clásica que quisiéramos. Lo cierto es que el personaje femenino civil a secas, si así podemos llamarlo, y el personaje femenino civil actante, comprometido en la acción, están en ese representarnos la realidad desde esos tiempos. Así, decía, la representación de mujer, su máscara, se irá construyendo en ambos autores, nuestros memorialistas, de manera distinta. Se deja entrever en las dos citas que he puesto como ejemplo. Ennio Tofoni, Bernardo en la narración y en la guerra, el que después será tenor reconocido en el ambiente del *bel canto* en Italia, narra las muertes de las mujeres comunes (como también Pesce). Forman parte del discurso de la normalidad, de cuanto sucede:

Intanto, Belmonte, accompagnato da due miliziani, si avviava verso il posto di soccorso passando di fronte una casa diroccata in cui aveva perso la vita la donna del villaggio. (Tofoni 1971: 127)

Sus mujeres, las de su narración, son también la miliciana, a la que se le dedica un capítulo entero en el que se llora su muerte. Ninguna de las muertes requiere tanta atención en el texto como la de la miliciana, la de Carmen. Carmen es...:

Le batterie nemiche martellavano giorno e notte tardienta (...)

-Adesso il tiro si avvicina (...)

Che vuol dire andiamo? Andiamo dove? Meglio qui!

-Avete paura –ribatte Carmen, che era intenta a preparare il caffè, con sorriso nervoso. (Tofoni 1971: 71)

Carmen es la compañera que prepara el café. Es la mujer miliciana y, puesto que mujer, la que más tiempo ocupa en la narración cuando se intuye que puede haber muerto; hasta saber y comprobar que ha muerto. Hasta saber que su cadáver está entre los escombros. El sentimiento de culpa invade como nunca a los hombres del batallón. Quien ha caído es Carmen, la miliciana mujer de la que se tiene la sensación de que había de ser protegida.

Nella nausea di quel sentore denso, il soldati pervennero al punto giusto, per scoprire finalmente il cadavere di Carmen già in stato di decomposizione. La macabra scoperta mise in evidenza l’atroce verità. Carmen non era morta in seguito alle ferite, seppur gravi, provocate dalle macerie, forse poteva venire salvata. Carmen era stata vittima degli stessi uomini che volevano salvarla, a causa di un loro fatale errore di orientamento. E fu prima d’iniziare i lavori per rimuovere il cadavere che ebbero l’amara e raccapricciante sorpresa di scoprire la tragica verità. (...) La miliziana era piegata ed era ancora in vita e non fu difficile ricostruire l’episodio. Quando lei gemeva ed era ancora in vita, ad un tratto il suo corpo si trovò sotto il peso delle stesse persone che la cercavano; e per colmo di sventura, uno dei soccorritori piombò a caso piccozza, la cui punta affondò sino a raggiungere la colonna vertebrale di Carmen, Uccidendola sul colpo. (Tofoni 1971: 127-128)

Si los personajes que aparecen en la narración son casi necesarios, son casi lo que pasa, la mujer central, la que es la narración desde la mitad del relato hasta el final, la del “todo lo ocupas tú, todo lo ocupas”, es Fernanda. Los necesarios volverán a aparecer. Pero quiero centrarme en Fernanda, el personaje que construye el melodrama, que es la vida de la narración y de quien narra, pero a la vez es una concepción, hasta heroica, de mujer, de la mujer que se entiende en el momento narrado y, todavía en el momento de la narración. Al fin y al cabo, la concepción de mujer que se intenta transcender en el siglo XX y que está aún vigente en el nuestro. Fernanda es el amor de otrora. La mujer que se casó con otro y la que, doliente de aquel, quiso cumplir con su memoria, que también era la patria.

Si andava verso la fine dell'estate. Un giorno, il 20 agosto, una giovane donna vestita di nero, si era indugiata verso il Commando militare di Roma, chiedendo di essere ricevuta dal Capo di Stato Maggiore.(...) -Vorrei rendermi utile, compiere in ogni modo il mio dovere di italiana. Mi accetti come crocerossina. Mi sentirò moralmente più a posto. (...) Sposata al conte X..., nel 1934, la sua vita procedeva felice nella calda dolcezza di questa unione. Ma un giorno, si apre improvviso il solco inevitabile del distacco. Suo marito, Ufficiale della riserva, viene inviato in Abissinia, sul fronte della guerra. Poco dopo, cade in un'imboscata. (Tofoni 1971: 45-46)

El personaje se sigue desarrollando hasta a llegar a ocupar el final de la narración. Belmonte cae herido y es atendido en un hospital del bando enemigo, *il campo avverso*. Allí se reencuentra con Fernanda, ahora la enfermera, la amada en otro momento.

Quando Fernanda gli passava accanto, egli s'inclinava lievemente, in tutta dignità e pronunciava un rigoroso: “Buenos días señorita”. Lei rispondeva con un educato cenno del capo. I giorni trascorrevano così, monotoni, ma in vigile apprensione. Talvolta, il direttore Baros era risvegliato da improvvisi ribellioni, irrimediabili, se pensava che “lei” amava un “nemico”. “Amare un nemico! A che vale, allora una vita? A che serve odiare? L'amore, dunque, nel suo potere non ha senso. Il potere dell'amore è effimero e vano! Se si confondono amici e nemici nello stesso sentimento, quale è allora il valore di questa contrapposizione? (Tofoni 1971: 128-129)

El mismo planteamiento se repite con la muerte de Fernanda. Fernanda es la mujer servicial, la pureza que “salva” la realidad del horror circundante.

Intanto nel campo avverso, Fernanda continuava la sua opera di conforto e di ausilio. La sua missione era ormai sostenuta da un sentimento puramente umanitario che si levava sopra tutte le predicazioni. (Tofoni 1971: 128)

Todo el capítulo ‘*Un soffio di gloria nell'eternità*’ va a ser la narración del cómo y el por qué se llega a la muerte de Fernanda; va a ser la narración del final de Fernanda como ejemplo de humanidad, sensibilidad, pureza si se quiere, parafraseando,

de espíritu. Es toda la carga de melodrama de un texto operístico, no olvidemos que Tofoni era tenor. El desarrollo de todo el capítulo se centra alrededor de los dos personajes principales, Belmonte y Fernanda, que lo son a la vez de la entera obra. Son dos personajes en la escena de un campo de batalla que humanizan la narración desbordándola de sentimientos y pasiones trágicas. Es el combatiente republicano italiano Tofoni, y la enfermera en el bando nacional Fernanda. El campo de batalla es una ensenada de muertos. Una llamada desde el bando republicano a través de los altavoces convence a los *ribelli* de la necesidad de establecer una tregua *secondo un piano di umanità* para poder retirar a los caídos, muertos y heridos, de uno y otro bando. Así Belmonte / Tofoni sale con la ambulancia.

Mentre stava affaccendandosi per questo umano servizio, volge lo sguardo intorno la grande spianata e scorge, sui monticoli, un'infermiera vestita di bianco. Trasale, sbarra gli occhi: non c'era dubbio era la snella figura di Fernanda. (...) Ad un tratto l'aria è scossa da un sordo fragore. Tre caccia “nazionalisti” sorgono improvvisamente; e, non avvertiti in tempo, credono di trovarsi di fronte a un concretamento di forze repubblicane, soprattutto per il fatto che un enorme bandiera sventola nelle loro linee. (...) Commilitoni e nemici si ritrovano insieme, si fanno posto uno accanto all'altro. (...) Un fatto tragicomico? No, un momento sublime di umana fraternità, che nasce dalla sostanza dall'essere e dal vivere. (...) Belmonte non staccava gli occhi dal punto ove si trovava Fernanda, cercando di seguirla in tutti i suoi movimenti. (...) Fernanda riprende la sua corsa. Le file repubblicane non si trovano più che a cento metri. È dunque lì che si indirizza. Ma è un attimo. La vede fermarsi, portare le mani al petto, vacillare, piegare di schianto a terra. Enrico non resiste più. Balza dal suo riparo, e si precipita avanti. (...) – Fernanda! Fernanda! Sono io, Enrico, ti porterò al mio campo... – Oh, Ennio, finalmente ti rivedo! Sono tanto felice! (...) - Sai? Infine avevo compreso... volevo venire da te... Ma i “nostri” aviatori, -en el dire così Fernanda sorride con amarezza.- I nostri amici aviatori hanno “fatto giustizia” di tutto... Forse meglio così che aver sognato per nulla... I sogni sono nuvole... (Tofoni 1971: 150-152)

El capítulo, que es en realidad todo cuanto está alrededor de la muerte de Fernanda, es en sí, y voluntariamente, toda una escena: la mejor delineada, por completa, de toda la narración; como lo es en el desarrollo de ésta el personaje de Fernanda, el más precisamente delineado, delimitado y presentado. Y si el marco melodramático decía que era completo, pues en él se describe esa máscara de mujer, en la escena deben callar los disparos y Belmonte debe cumplir la última voluntad de la amada. Fernanda le ha dicho que siga, que debe defender su esperanza, la de aquellos, todos, que creen en el mañana. Pero Fernanda tiene una familia y una vida en Italia y quiere quedar ante ellos y ante lo que aquella fue, como lo que había sido.

Finalmente Belmonte si ricorda delle calde e ultime volontà di Fernanda, e, improvvisamente, come suscitato da un arcano richiamo della volontà, solleva il corpo di Fernanda e sorreggendolo nelle braccia, s'avvia lentamente, ma risoluto verso le linee nemiche. Il comandante medico Baros della sanità che aspettava il

ritorno di tutti i suoi gregari e, di lei, (...) balzò fuori delle prime linee, facendo segno che non si sparasse. Furono immediatamente impartiti ordini per evitare che si scatenasse una qualsiasi azione offensiva. (...) Gli uomini, grazie a Fernanda, avevano cessato di lottare, il suo olocausto risparmiava tante vite umane. (Tofoni 1971: 154-55) (...) 'sotto l'ombra calma dei cipresi, ne saranno confortati dal pianto' (...) Fernanda è stata ricoperta da un gualcito lenzuolo. Il suo apostolato terreno è concluso, ora riposa sotto un lembo di cotonina bianca... (Tofoni 1971: 159-60)

Dejo aquí de momento, tras esta foscoliana cita, la descripción de ese dibujo del personaje femenino en Ennio Tofoni. Ya había apuntado al principio cómo la caracterización de la máscara femenina, que responde a realidad y concepción, eran paralelas en la memorialística de Tofoni y de Pesce; cómo los personajes que relatan, que están en el relato, aparecen paralelos en ambas escrituras. Cuando hablaba de la mujer doliente, agazapada, introducía ya el paralelo entre lo escrito por ambos autores. Y planteando los textos de Pesce, ya en el ejemplo se vislumbraba, el calificativo de agazapada no tiene cabida. La mujer que configura nuestro piamontés es, al contrario, una mujer en acción, vestida de la acción del conjunto. La mujer que corre con el niño bajo las bombas que caen en la Puerta del Sol en Madrid, que veíamos en aquella cita, es la que convierte en plástica los dos párrafos anteriores.

La Giunta di difesa ha da tempo ordinato alla popolazione di evacuare, ma gli uomini e le donne eroiche di Madrid non vogliono abbandonare la capitale, vogliono rimanere nella loro città. Le donne aiutano l'esercito, raccogliendo coperte e indumenti per i soldati. È uno spettacolo che commuove vedere nelle retrovie un simile entusiasmo, una simile forza: nessuna incertezza, nessuna debolezza. (Pesce 2006: 48)

#### ACCIÓN Y SUBSIDIARIEDAD EN MAYOR O MENOR MEDIDA VAN A SER LOS TRAZOS QUE DIBUJEN LA MÁSCARA EN NUESTRO PIAMONTÉS

El paralelo que quizá se presenta de manera más clara entre las dos escrituras, aunque sólo sea por la igualdad de rol y por el aspecto estructural en la narración, es el personaje de Carmen. Carmen es, al igual que Fernanda, un capítulo entero y, como aquélla, es enfermera, en este caso republicana. A Fernanda no se la presenta como enfermera 'nacional', sino como voluntaria venida en su viudedad y su bondad. A Carmen, sin embargo:

Faccio conoscenza con l'infemiera Carmen, una giovane ragazza spagnola. I suoi genitori sono emigrati in Francia. È venuta volontaria in Spagna, ha frequentato il liceo a Montpellier e parla correttamente il francese. (Pesce 2006: 132)

Es, como Fernanda, la mujer que cuida de los enfermos, que se preocupa del estado, no sólo físico, sino de ánimo de los heridos. Pero lo es desde el doble espacio, el de la mujer enfermera y el de la mujer convencida de la acción.

Carmen è bella e molto buona, sa trovare per ognuno una parola dolce e umana, è affabile con tutti. Ogni mattina, avvolta nel suo camice bianco, viene a medicare tutti. La sera, passeggiando, faccio lunghe discussioni con Carmen alle quali assiste talvolta il tenente Giua. (Pesce 2006: 132)

La misma con la que unos párrafos, más adelante:

Ci sediamo sulla sponda del balcone, mi parla del suo paese, Montpellier. Si anima parlando del suo lavoro, della sua missione. Quando pronuncia la parola "missione" la guardo attentamente e scopro in lei la forza di volontà, la passione che essa mette nel soccorrere... (Pesce 2006: 134)

Carmen es el amor del momento del garibaldino sin nombre (sólo aparece una vez, y es al final, en toda la narración) de la que se querría oír la voz mientras se duerme: "je t'aime e tu" y de la que, pasado un tiempo se sabrá de su muerte.

Verso le 9,30, Carmen entra in corsia al seguito del medico: i nostri occhi si incontrano, la guardo con timidezza. Devo essere rosso in viso quando mi si avvicina per la solita medicazione: - Perché sei confuso? Di che cosa ti vergogni, hai paura di me? Che garibaldino sei? (...) Non l'ho più rivista. È successo pochi mesi dopo. È rimasta uccisa in seguito ad un mitragliamento di aeroplani fascisti. (Pesce 2006: 133, 135)

Así, las dos máscaras femeninas más dibujadas en ambas narraciones son Fernanda y Carmen. Es cierto que hay una diferencia de presencia en la estructura. Si Fernanda es el segundo personaje en Tofoni, no es así en el caso de la Carmen de Pesce. La amada de un momento de Pesce es una pincelada concreta, si bien muy importante, de un retrato colectivo. En cualquier caso, y teniendo en cuenta este hecho, la diferencia en el dibujo de la realidad femenina en ambos autores masculinos parece intuirse. Si seguimos cogiendo el retrato en conjunto de la presencia mujer en la obra de Pesce, encontraremos en nuestro garibaldino un momento interesante de inflexión o de representación de realidad. Va a ser en una escena en Madrid en la que aparecen dos milicianas fuera de las escenas de combate. Dos milicianas en ese momento en la retaguardia, al igual que nuestro piamontés y sus camaradas que descansan en la ciudad. En las calles de Madrid, Gilfredo, otro garibaldino camarada de Pesce, encuentra a un viejo amigo español al que había conocido en París en 1932. El amigo les invita a comer en su casa con su familia y durante la comida se produce una escena que, en la narración, marca un poco la presencia femenina que introduce nuestro memorialista.

Se intuye, en cualquier caso, una realidad de cosas de ese primer tercio del siglo XX en España, aunque después retrocediera, se reprodujera y durara todo el siglo.

Ogni tanto la madre, rivolgendo lo sguardo verso le ragazze, le rimprovera per essersi arruolate volontariamente nella milizia. Invano Cerbai e Storai, due garibaldini che sono con noi, cercano di prendere le loro difese. -Che c'entrate voi con la guerra? Io sono vecchia e le mie figlie mi abbandonano. La guerra la devono fare gli uomini, -ripete rivolgendosi a noi. -Tu sei una mamma cara, ma piena di pregiudizi. Certe cose non le puoi capire. E poi ti ricordi quante donne sono scese sulla strada a fianco degli uomini quando scoppiò la rivolta nel luglio del '36? -rispondono le figlie. La più grande accarezza la madre e con un bacio cerca di avere la sua approvazione. (Pesce 2006: 28-29)

No es elección de Pesce, por tanto, o no lo es sólo, la manera de dibujar esa máscara. Es la máscara de la realidad la que le impone esa mujer / acción. Es la máscara de la realidad y, lógicamente, de lo que quiere contar. Si hay un personaje activo en la escritura de la Guerra de España, es el de Estella. Estella, alias de guerra de Teresa Noce, aparece en el texto de nuestro garibaldino, con su nombre real, salpicando distintos momentos de la narración, pero siempre visitando el frente. Aparece junto a otros dirigentes, Luigi Longo (su compañero), Giuliano Pajetta, Pacciardi. Pero aparece, sobre todo, como lo que es, la periodista en el frente, la que, como decía, conocemos firmando sus escritos como Estella en distintos periódicos y en publicaciones conjuntas durante la guerra.

Primo Maggio: Festa internazionale dei lavoratori. In accordo con le autorità cittadine organizziamo una grande manifestazione con sfilata. Con noi vi sono Longo, Nenni, Barontini, Pacciardi e altri ufficiali. Teresa Noce parla ai soldati e al popolo. Pacciardi consegna ai pionieri due bandiere offerte dalla brigata. (Pesce 2010: 95) Così Barontini, in una intervista concessa a Teresa Noce, spiega l'ardimento dei garibaldini del terzo Battaglione... (Pesce 2006:112)

Aparece como el indicio, que se sabe desde las trincheras de Quintanar de la República, del texto que está actuando para ellas:

A Quintanar sono arrivati i pacchi-dono inviati dall'emigrazione, soprattutto in seguito all'interessamento di Teresa Noce, e del giornale 'La voce degli italiani'. (Pesce 2006: 142)

Si cuando hablaba de la escena de la comida familiar en Madrid, escena muy temprana, intentaba plasmar una especie de canon de descripción e idea de la realidad mujer en la narración, el primer nombre de mujer dirigente, o bien, la primera mujer nombrada, cuando ya han aparecido mujeres, niños y hombres anónimos recibiendo a los internacionalistas, es el de Pasionaria. En otra entrevista/memoria ha contado

Pesce cómo una de las cosas que lo trajo a España habían sido las palabras de Dolores en París en la primavera del '36. Así, en las primeras páginas de nuestra narración podemos leer:

Sul monumento di Narciso Monturiol, l'inventore del sottomarino spagnolo che fece il percorso Barcellona-Alicante nel 1869, erano arrampicati gruppi di ragazzi che salutavano con il loro piccolo pugno. Allineati di fronte alla stazione, ascoltammo il discorso di un rappresentante del comune. L'uomo aveva appena terminato con le parole della Pasionaria: 'Se la Spagna fosse abbattuta, dei torrenti di sangue inonderebbero il mondo immediatamente; lo spettro della guerra si levrebbe su tutti gli orizzonti', che noi rispondemmo di fare il nostro dovere. (Pesce 2006: 18)

Es desde esa mujer acción, desde esas palabras que siempre nos han traído al pensamiento los memorables versos de Vallejo, *Niños del mundo / si España cae -digo, es un decir- / si cael (...)* qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano! / qué viejo vuestro 2 en el cuaderno. / (...) si no veis a nadie, si os asustan / los lápices sin punta, si la madre/ España cae -digo, es un decir- / salid, niños del mundo; id a buscarla!... (Vallejo 1983: 303-304), desde donde vamos a entender la mujer con nombres en Pesce.

No podemos cerrar el círculo de la mujer con nombre en Pesce sin hablar de Sandra. Cuando nuestro piamontés salió de España y tras haber pasado por su casa en la Grand' Comb', va a Italia, su país natal, donde es detenido y confinado. Al acabar el confinamiento se incorpora a la lucha antifascista. Todo ello está narrado en otras memorias: *Senza tregua. La guerra dei GAP. Senza tregua* sí que tiene dos personajes principales. Es la narración de la lucha en solitario del saboteador que así apoya organizado la lucha partisana desde dentro de las ciudades. Es la misión que le ha sido encomendada. De entre todos los personajes que van apareciendo incluido el de Dante di Nanni, Sandra es, en la segunda parte, el más importante, el que podríamos llegar a entender como el otro personaje principal, en una narración que sólo los tiene capítulo a capítulo. Sandra son muchas máscaras que acaban resumiéndose. Es el disfraz de la correo que pasa desapercibida mientras hace de unión entre los elementos de la célula. Es la cara escondida que vigila mientras se realiza la acción. Sandra es, en definitiva, la compañera. El 12 de septiembre a las 17 horas, el dirigente, Visone (Pesce -en esta narración el protagonista sí que tiene nombre a través de sus alias-), tiene que acudir a una cita en Piazza Argentina que parece ser una trampa. La enviada es Sandra.

(...) Sandra si avvicina come se non lo conoscesse. Dirà la parola d'ordine con l'aria di chiedere una informazione e riprenderà subito a camminare se l'altro non risponderà con la contraparola. (...) Segnalato il pericolo, invece di allontanarsi di lei, la prende sottobraccio. È assurdo. Poi come ricordando improvvisamente le regole della clandestinità, si allontana quasi di corsa. Sandra avverte alle spalle un passo pesante. Una mano la ghermisce brutalmente. Le SS: l'hanno presa. (Pesce 1973: 217-218)

Sandra ya no es la mujer, es la compañera que acaba de caer. El protagonista narrador, Visone, narra la espera, la intención y los planes para liberarla. Y, entre tanto, el narrador cuenta lo que no ve ni le han contado. Nadie dice “tal ha oído”, “hemos sabido”. Hay una interrupción en la narración señalada, como otras veces, a través de un asterisco y, a través de no se sabe qué ojos:

La cella, nel carcere di Monza è buia e silenziosa. Dopo le luci abbaglianti delle lampade, dopo (...) Sandra si sente quasi protetta dall'oscurità e dal silenzio. (...) 'Dov'è Visone?' Ha risposto ostinatamente di no conoscerlo (...) 'Che ne diresti se arrestassimo la famiglia di questa signorina?' Nessuno risponde. (Pesce 1973: 220)

Sandra se ha convertido casi, sólo casi, en narradora. El narrador siempre es Pesce. Pero si algo puede dar idea de cuál es la idea que sobrevuela sobre estas memorias y su recepción por el lector en cuanto a ese compartir protagonismo, es el documental homónimo que Marco Pozzi hizo en el año 2004, basándose en este texto. La imagen constante es la de la pareja Visone (Giovanni Pesce) y Sandra (Nori/ Onorina Brambilla) hablando uno y otro alrededor de una mesa camilla. Aún así, el cartel que lo anunciaba era el de una foto de juventud tras la liberación en el que Sandra aparece cogiendo del brazo a Visone y un poco atrás, relegada.

La mujer doliente. La civil que sufre todas las guerras. La mujer protagonista, la que tiene nombre presente en la narración. Y ahí, la mujer narrada, vivida como una escena de melodrama o la vivida como un elemento en acción, como quien ‘agarra’ al niño para salvarlo de las bombas de otros. Todo el espectro mujer desde lo masculino narrante. Todo el espectro que va de la narración melodramática, en unas memorias, las de Tofoni, a la descripción realista, en unas memorias, las de Pesce. El protagonista, siempre masculino, es el narrador y sus memorias. Pero las máscaras de las mujeres, entendiendo siempre que son narradas, tienen los pómulos y hasta la acción de las manos distintas. Permítaseme esta metáfora para definir la diferencia. En una narración, la de Tofoni, las manos de la mujer se mueven pasivas. En la otra, las otras narraciones, las de Pesce, las manos de la mujer se mueven activas. Y en ambas el narrador es el hombre.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alessandrini, L. et alii, *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, Bologna, Editrice Compositori, 1999.
- Esquilo, *Agamenón en Tragedias*, trad. y notas B. Perea Morales, Madrid, Gredos, 1993.
- Estella (Teresa Noce), “Presentazione”, en AA.VV. *Garibaldini in Ispagna*, Madrid, Diana-UGT, 1937.

- Giannantoni, F.-Paolucci, I., *Giovanni Pesce “Visone” un comunista che ha fatto l'Italia*, Varese, Edizioni Arterigere-Esezeta, 2005.
- Gil Rovira, M., “Oggi in Spagna, domani in Italia” en F. Saverio y R. M<sup>a</sup> Grillo (eds.), *La Spagna degli anni '30 di fronte all'Europa e all'America*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 2001.
- , “Memorialística garibaldina en la Guerra de España”, en V. González Martín (ed.), *La filología italiana ante el nuevo milenio*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 221-232.
- , “Los ‘garibaldini’ escriben España” en A. R. Celada (et alii), *Las Brigadas Internacionales: 70 años de memoria histórica*, Salamanca, Ediciones Amarú, 2007, pp. 183-189.
- , “Garibaldini e memoria scritta nella guerra di Spagna” en AA.VV., *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Associazione Internazionale Professori d'Italiano (en prensa).
- Pesce, G., *Senza tregua. La guerra dei GAP*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2005 (19671).
- , *Un garibaldino in Spagna*, Varese, Edizioni Essezeta-Arterigere, 2006 (Roma, Editori Riuniti, 19551).
- , *Un garibaldino en la Guerra de España*, introd., trad. y notas de M. Gil Rovira, Madrid, Atenea (en prensa).
- Pozzi, M., *Senza tregua*, Roma, Sharada Film, 2004.
- Tofoni, E., *Il lungo cammino nella sierra*, Milano, Nuova Tipolito Edizioni Lavoro, 1971 (Archivo Histórico del PCE).
- Vallejo, C., *Obra poética completa*, Madrid, Alianza editorial, 1983.

## LAS OBRAS AUTOBIOGRÁFICAS FEMENINAS ÁRABES Y ESPAÑOLAS: ESTUDIO ESTILÍSTICO Y ANALÍTICO

AUTOBIOGRAPHICAL FEMALE ARABIC AND SPANISH WORKS: STYLISTIC AND ANALYTICAL STUDY

Ziyad Mohammad Gogazeh  
Universidad de Jordania

### RESUMEN:

Este artículo analiza brevemente las obras autobiográficas escritas por autoras procedentes de España y del mundo árabe del siglo XX.

### PALABRAS CLAVES:

Árabe, autobiografía, género.

### ABSTRACT:

This article analyses briefly the autobiographical works written by women from Spain and the Arabic world in the 20th century.

### KEY WORD:

Arabic, autobiography, gender.

### LA AUTOBIOGRAFÍA ÁRABE COMO GÉNERO LITERARIO

Este género literario es clasificado entre los géneros literarios que se han desarrollado en los últimos siglos como resultado de la influencia occidental que empezó a dar pasos considerables en el mundo árabe después del contacto que empezó entre el occidente y el mundo árabe a partir del siglo dieciocho, siendo a través del movimiento traductológico o a través de los estudiantes y becarios que se fueron a universidades occidentales para seguir sus estudios allí, pero ello no significa en ningún caso que la literatura árabe antigua carecía de este género literario ya que a lo largo de la historia de literatura árabe siempre había obras que se acercaban muchísimo a este género literario, si no se asemejan totalmente a él. La investigadora y profesora universitario Maha al-Attar escribió un artículo importantísimo titulado *Al-Sirah al-Dhatiyah fi al-adab al-Arabi*, cuya traducción al castellano es *La autobiografía en la literatura árabe*, en su artículo al-Attar hace remontar este género literario a la época preislámica citando al conocido poeta árabe preislámico Antara bin Shadad como poeta autobiográfico cuando alaba a si mismo en sus casidas<sup>1</sup>. También en las primeras páginas de su artículo al-Attar cita a muchos literatos árabes en la época islámica como autores de este género literario por excelencia como entre otros Ibn abi Subayah en su epístola filosófica, Abu hayan al-Tawhidi en su epístola *al-sadaqa walsadiq*, en castellano la *mistad* y el amigo, *al-Maqdisi* en su obra *Ahsan al-taqasim fi maridat al aqalim* y cita también a Ibn Hazim al andalusi en su conocida obra *el collar de la paloma* donde habla de su infancia y cómo se crió. Como se ve la autobiografía siempre ha tenido lugar en la literatura árabe pero de una forma parcial y de una estilística diferente de aquella que nació en la escuela literaria europea, es decir que algunas de las obras anteriormente mencionado no se dedican íntegramente al estilo autobiográfico convirtiéndose en una obra íntegramente autobiográfico, sino que pueden abordar una autobiografía en una parte de la obra sin dedicarse del todo a este género literario.

En el mundo árabe, el siglo veinte es registrado como el tiempo en el que empezaron a aparecer obras autobiográficas que se semejan totalmente a aquellas que aparecieron en la escuela europea, y que siguen el mismo esquema y que abordan los acontecimientos desde casi los mismos ángulos dedicándose íntegramente a la narrativa autobiográfica.

La obra *al-Ayyam, los días* de Taha Husein publicada el año 1927 es considerada la primera obra árabe autobiográfica ajustada artística y estilísticamente al ejemplo de la autobiografía europea<sup>2</sup>. Así pues, a partir de los comienzos del siglo veinte empezaron a aparecer en el mundo árabe y precisamente en su parte oriental obras autobiográficas

1 Al-attar, Maha, al sirah al dhatiya fi al adab al-arabi, Majallat al-Mawqif al-Adabi, p.52.

2 Idem, p. 56.

como entre otras las de Twafiq al-Hakim, Jirji Zaidan, Abbas Mahmoud al-Aqqad, Salameh Musa y Mijail Nuaimah.

#### LA AUTOBIOGRAFÍA ÁRABE Y ESPAÑOLA FEMENINA CONTEMPORÁNEA MASCULINIDAD Y FEMINIDAD

Cuando se habla de España y el mundo árabe se habla de dos tierras y dos pueblos que tienen mucho en común a todos los niveles siendo históricos, políticos...etc. Lo que nos interesa en este artículo es la narrativa autobiográfica contemporánea en ambos países. Como ya se ha quedado claro, la narrativa autobiográfica árabe contemporánea data a fechas que precedieron a su aparición en el mundo literario español siendo la obra *Al-Ayyam* de Taha Husein publicada el año 1927 la primera en este género. En su artículo *Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)*, José Romero dice:

“Aunque se ha venido afirmando que el cultivo de este tipo de literatura ha sido escasamente frecuentado por los españoles, basta echar una ojeada a la historia literaria para constatar la proliferación de estos escritos. Es cierto que durante el franquismo, por condicionamientos obvios, lo autobiográfico había sido poco cultivado; pero también lo es que, desde 1975 -fecha de la muerte del dictador-, se ha producido un resurgir esplendoroso del género”<sup>3</sup>

A través de una lectura rápida de los nombres de los autores autobiográficos a lo largo de la historia de la literatura árabe se nota muy obviamente que todos son hombres, es decir se trataba de un género literario dedicado exclusivamente a los hombres, la aparición de la obra *Anbar wa Rimal*, en castellano *Ámbar y arena*, de la autora Salma al-Kuzburi representa un cambio crucial en el género de la narrativa femenina puesto que por vez primera se atreve una mujer a meterse en este campo literario. Autobiografía es un género literario que requiere mucha franqueza y requiere una liberación entera de la cultura del tabú tanto a los hombres como a las mujeres.

Pese al intento que hicieron los autores autobiográficos árabes en producir este género siguiendo el ejemplo europeo creo que siempre se va a haber un abismo y un espacio prohibido al autor árabe. Eso se debe a la diferencia entre las dos culturas y a la diferencia en las maneras en que cómo el uno y el otro ve el mundo. Así pues, si el autor masculino no puede narrar todo francamente y siempre tiene que acudir a la alusión para expresarse, entonces como sería la situación de la autora autobiográfica femenina árabe.

#### MASCARAS FEMENINAS Y ESTILÍSTICA EN LAS OBRAS DE FADWA TUQAN

<sup>3</sup> Castillo, José Romero, *Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)*, p.1.

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I6.pdf>

Antes de hablar de la biografía de Fadwa Tuqan que he escogido como ejemplo a la autora árabe contemporánea autobiográfica me gustaría arrojar luz sobre el motivo de usar el término *Mascaras femeninas*. Se sabe bien que cuando una persona no se atreve o no quiere verse en una forma o otra recurre a estilos y maneras detrás de los que esconde su verdadera cara o actitud. Eso es lo que les pasó a todas las autoras biográficas árabes que optaron por esconderse detrás de una máscara y siempre intentan dejar dos interpretaciones de sus contextos críticos en las obras, una que va con lo aceptado socialmente y otra que lo contradice.

#### ¿Quién es FADWA TUQAN?

Una literata palestina, nacida el año 1914 en la ciudad de Nablus en Palestina, se creyó en el seno de una familia palestina de intelectuales y políticos, su hermano es el conocido poeta Ibrahim Tuqan, llamado el poeta de Palestina. La mayoría de su producción literaria se desemboca en el campo de la poesía. Nuestra autora testimonió todos los acontecimientos difíciles que vivió el pueblo palestino desde la ocupación inglesa pasando por la colonización Judea y el nacimiento del estado hebreo hasta la aparición de la resistencia Palestina. Su producción literaria es clasificada bajo la literatura de la resistencia y liberación y casi todos sus poemas hablan del sufrimiento y la liberación del pueblo palestino, ya que pese a que tenía un nivel económico que le permitiera vivir fuera de Palestina, optó por vivir en su tierra bajo la ocupación viviendo en persona lo que vivía su pueblo.

Su único intento en prosa es su obra autobiográfica llamada *Viaje Montañoso*, *Viaje Difícil* y *El Viaje más Difícil* que tomamos como ejemplo para este artículo. Tuqan, publicó su autobiografía en dos libros, en los que habló de todas las etapas de su vida desde la infancia hasta la vejez. Ella describe su vida a través de los acontecimientos políticos pero nunca deja de hacer alusión a la situación de la mujer en una sociedad árabe conservador y siempre hace alusión al sentimiento de inferioridad que vive la mujer de su época, pero no lo hace de una forma directa, es decir no se le atribuye a ella, sino que le transmite a través una anécdota o historia que contó la abuela o el vecino o cualquiera, como si temiera su entorno social. Yo creo que es un miedo justificable, y sobre todo en una sociedad donde la cultura y las tradiciones reinan. Esta técnica que usa Fadwa en su obra, es una técnica lista y le deja expresarse de una forma indirecta sin perder su objetivo.

#### Bibliografía

Al-Attar, Maha, “Al-Sirah al-Dhatiyah fi al-adab al-Arabi”, *Majjallat Al- Marwqif al- Adabi*, N. 313, 1997, Itihad alkuttab alarab fi Dimashq.

Martínez Castro, A., "Fadwa Tuqan, la Casandra Palestina", *Necrologicas*, En memoria del profesor D. Jose Maria Forneas Besteiro, *Anaquel de estudios árabes*, 2004, vol. 15, p. 227-234.

Latifa Laibsair, *Al-Sira al-Dhatiyah al nisaiyah, Tahlil Namadhij*, Tesis doctoral.

Martínez Montávez, P., *Introducción a la literatura árabe moderna*, Cantarabia, Madrid (1985)

## ESTEREOTIPOS FEMENINOS Y MÁSCARAS DE LA RETÓRICA: MES APPRENTISSAGES DE COLETTE

FEMALE STEREOTYPES AND RETHORIC MASKS: MES APPRENTISSAGES DE  
COLETTE

Vicenta Hernández Álvarez  
Universidad de Salamanca

### RESUMEN:

Sidonie-Gabrielle Colette, también conocida como Colette, fue una reconocida autora francesa. En 1936 publicó *Mes Apprentissages*, un libro de corte autobiográfico, en el que Colette describe su relación con Willy; en la obra se refleja a una mujer movida por sus emociones. Este artículo pretende sacar a la luz los diferentes aspectos de la personalidad de su autora a través de las páginas de sus propias obras.

### PALABRAS CLAVES:

Colette, *Mes apprentissages*, mujer.

### ABSTRACT:

Sidonie-Gabrielle Colette, also known as Colette, was a famous French authoress. In 1936 she published *Mes Apprentissages*, an autobiographical book, in which Colette describes her relationship with Willy; the work reflects a woman who acts on her emotions. This article aims to bring to light the different aspects of the personality of the writer throughout the pages of her own works.

### KEY WORD:

Colette, *Mes apprentissages*, woman.



Colette tiene 63 años cuando en 1936 publica *Mes Apprentissages*. Ya hace años que es una autora de éxito en Francia, y que el mito de Colette está en pie. El título de *Mes Apprentissages* puede despistar, su carácter autobiográfico puede dar a entender que se trata de una obra de los comienzos, de una preparación a la vida y a la escritura. Sin embargo, se trata de una obra de madurez, de una obra de recuerdos y de reestructuración del pasado, de un ejercicio de introspección y de lucidez. Las máscaras han sido recurrentes en los textos de Colette, más aún en aquellos textos que podrían haber pasado por autobiográficos si la autora no estableciera explícitamente las distancias con respecto a su experiencia, si no rechazara verbalmente la identificación. Colette, la célebre autora des *Claudine*, no es Claudine, sin embargo, las semejanzas abundan; pero si tras las diferentes Claudine se esconden fragmentos de una cierta Colette, *Mes Apprentissages* afirma, treinta años más tarde, que por fin va a desvelarse aquello que no se dijo, que Claudine no dijo, y así, de algún modo, se ratifica a posteriori y desde la distancia el verdadero carácter autobiográfico de la serie de *Claudine*, antes tantas veces desmentido. Aparentemente, una mujer de 63 años, ya no tendría miedo de descubrir la verdad sobre sus emociones, ni de revelarla. Por otra parte, los personajes de los que habla en *Mes Apprentissages*, pertenecen ahora al pasado, y la mayoría han muerto. Su primer marido, Willy, con quien comparte protagonismo en esta obra (él es su tema central), ha muerto hace cuatro años. Colette no teme pues ocasionar ningún daño moral con sus revelaciones y sí pretende, sin embargo, arreglar cuentas con su propio pasado y ante ella misma. Según esto, *Mes Apprentissages* se ajustaría a la convención liminar que afirman todas las autobiografías: la pretensión de sinceridad. En *Mes Apprentissages*, Colette diría la verdad, lo que hasta ahora había callado. De alguna manera así se afirma en el subtítulo por interposición de personaje:

Mes Apprentissages  
Ce que Claudine n'a pas dit

Si Colette es Claudine, la primera y la tercera persona son un mismo personaje. Pero las máscaras han sido recurrentes en los textos de Colette. ¿No será *Mes Apprentissages* una nueva manera de esconderse, la definitiva "mise en abyme" del camuflaje? Porque *Mes Apprentissages* hablará del disimulo como del resultado de un entrenamiento, de un "aprendizaje" doloroso, de una lúcida vigilancia que adoptará a menudo formas de auto censura. En 1792, Mary Wollstonecraft publicó *A Vindication of the Right of Woman* (*Defensa de los derechos de la mujer*). Hablaba allí de una sociedad que deforma a los seres de sexo femenino. Las mujeres, dice, a merced de sus sensaciones, condenadas a seducir para sobrevivir, han adquirido el hábito del engaño y del disimulo. Conceden más importancia a las apariencias que a la virtud verdadera. Sólo hay un modo de escapar a la trampa: declararse hombre (Barret-Ducrocq, 2000: 13).

Necesariamente, Colette se encuentra obligada a situarse con respecto a los estereotipos femeninos vigentes en su tiempo, a esos tipos de mujeres que todavía le

deben mucho a la tradición romántica y a la moral burguesa. Su postura es muchas veces ambigua, ocupa una posición intermedia, entre la caricatura que provoca el rechazo y la representación disimulada de la tolerancia o de la aceptación. Y si Colette revela, quizás sólo lo hace para mejor ocultarse, para protegerse, "porque nada tranquiliza tanto como una máscara". A la creación de estas defensas contribuye la retórica y su talento de escritor: un principio dramático, una retórica del espectáculo envuelve y confunde los conceptos. Paréntesis y guiones, comentarios del texto, llamadas al lector, conclusiones osadas, máximas lapidarias, ponen en escena la lógica de una inteligencia alerta, y otras fórmulas, en la respiración musical del texto, se enfrentan a la tentación del lirismo sin rechazarla. Y así, la "sinceridad", esa convención autobiográfica, ese motivo obligado en el contrato de lectura, se convierte en un "placer simple" que rara vez se disfruta.

Aunque Colette pretendía rechazar las convenciones y describir sin engaño ni velo la novedad de sus sensaciones, las obras que preceden *Mes Apprentissages* en su bibliografía, ya pusieron a punto las estrategias de la ocultación:

El personaje de Léa, en *Chéri*, representa a la mujer que envejece y que ve cómo la relación que está viviendo y que se termina será posiblemente la última de su vida. Enamorada de un hombre mucho más joven que ella, ha querido creer durante un tiempo que aún era joven, o que la edad no tenía importancia. En realidad nunca lo pensó realmente; se esforzaba en ocultar y en ocultarse la realidad, en maquillar los signos del cansancio y del tiempo, en ofrecer una imagen que no era más que una pobre máscara imperfecta. Hasta aquí, el personaje de Léa es como el de cualquier otra mujer que envejece y no quiere verlo, más que triste o dramático, caricatural y patético. Pero con Léa, Colette anuncia un modelo de mujer que se propone alcanzar y que, ciertamente, parece que ella misma alcanzó: la mujer que disimula y que oculta su dolor, porque Colette desprecia sobre todo la emoción cuando se ofrece en espectáculo. La lucidez de Léa cuando se mira en el espejo (otra máscara estereotipada), y es capaz de llamarse a sí misma "vieja" y "loca", es la lucidez que Colette contempla como una necesidad y como un destino, el que quisiera para ella. La inteligencia brilla cuando uno se convierte en el principal y privilegiado espectador de sí mismo. Escribir no es entonces más que una forma de crear un decorado, una imagen de seriedad o de lirismo; para los otros, la máscara del dolor (o su símbolo):

La belle main qui a laissé ici sa trace s'est détournée de toi à jamais  
-Ce que je parle bien ! Vous allez voir que le chagrin va me rendre poétique !  
Elle se promena, s'assit, se recoucha, attendit le jour. Rose, à huit heures, la trouva assise à son bureau et écrivant, spectacle qui inquiéta la vieille femme de chambre.  
(Colette, 1940: 96)

En *Sido*, la imitación de la madre se convierte en la mejor máscara. Todas las simpatías del lector se orientan hacia la madre de Colette. La escritora se ha encargado de elegir

los mejores detalles, de perfeccionarlos, de ofrecer el retrato más atractivo, desde la mejor perspectiva, para preparar el camino de su propia justificación y de su propia alabanza. En la descripción de "Sido", las exageraciones son una máscara del lirismo, y contribuyen a convertir al personaje en un ser de excepción. Para construir su mito, Colette sólo tiene que imitar a la madre, adoptar su estilo; la publicidad, de la que ella se ha encargado, ya la precede: "Je répétais la fin de ses phrases. J'avais déjà la voix plus grave que la sienne, mais j'imitais sa manière. Je l'imité encore » (Colette, 1930: 53). El estilo de Colette, su fuerza de observación, la precisión de sus detalles, todos los lugares comunes que la crítica no cesará de repetir, ya estaban en las maneras de Sido, justificación y refugio de la joven Colette. Porque si Colette se enorgullece de parecerse a su madre, también sabe que posee características que podrían resultar extrañas o comprometedoras, sabe, sobre todo, que como ella está llena de contradicciones; decir que son un reflejo de la madre es una búsqueda de comprensión asegurada:

Il ne lui manquait pour être une provinciale type, que l'esprit de dénigrement. Le sens critique, en elle, se dressait vigoureux, versatile, chaud et gai comme un jeune lézard. Elle happait au vol le trait marquant, la tare, signalait d'un éclair les beautés obscures, et traversait, lumineuse, des cœurs étroits. (Colette, 1930 : 13)

El retrato que Colette ofrece de "Sido" está demasiado trabajado para que la intención sólo sea la recuperación de un tiempo, de una memoria o de un Paraíso. La descripción de "Sido" busca una posteridad en la imagen de la escritora. Y esta imagen deberá indudablemente favorecerla. La "buena hija" condescendiente y complaciente con las extravagancias de la madre, lo es primero con la imagen que quiere para ella. "Sido" es una transición cómoda, bella, y, sobre todo, útil. En *La Chatte*, abundan las sombras, los reflejos, la visión indirecta y parcial. Léa en *Chéri* se atrevía a mirar su imagen de vieja, y Colette a hacer de la vejez un monstruo que es necesario disfrazar:

Pouah! Adieu tout, c'est plus propre. Allons acheter des cartes à jouer, du bon vin, des marques de bridge, des aiguilles à tricoter, tous les bibelots qu'il faut pour boucher un grand trou, tout ce qu'il faut pour déguiser le monstre \_ la vieille femme... (Colette, 1940 : 170-171)

En *La Chatte*, los espejos sirven también para que el otro vea la imagen que escapa al control. Alain puede ver en el espejo la mirada que Camila (su esposa) no ha tenido la precaución de disimular: "Dans le miroir, en face d'eux, il reçut le regard de Camille, noir de reproche, qui ne l'attendrait pas" (Colette, 1960: 17). Si en la educación social, en las buenas maneras y en la educación sentimental de las mujeres, el disimulo y el engaño ocupan un lugar central, si las mujeres han aprendido bien la lección y saben protegerse convenientemente, poco le queda al escritor por observar si no se convierte también en narrador omnisciente que lee y transcribe los más recónditos sentimientos.

Colette sigue experimentando con el artificio de la imagen que escapa al control, pero no a la responsabilidad del sujeto, y que por tanto revela aquello que éste más hubiera querido esconder: aquello que lo expone y lo hace vulnerable. En *La Chatte*, no son sólo los espejos, las sombras o los retratos, también los discursos tienen la virtud de convertirse en el reverso de imágenes reveladoras para el lector. Colette aplica a la novela el artificio de los "a parte" del teatro; ofrece sucesivamente la transcripción de lo que el personaje acaba de pronunciar y su discurso segundo, velado, recitado en silencio, a modo de ejercicio liberador; estas palabras paralelas y ocultas, Colette las ofrece al lector entrecuñadas (al mismo tiempo cuestión de deferencia y complicidad). Alain, que se entiende mejor y más directamente con su gata, Saha, que con su mujer, utiliza el discurso paralelo para "decir" o "decirse" sin herir al otro: "Il trouvait un plaisir deshonnête, une commodité évasive à l'interpeller en lui-même. <c'est moins="" dédoublé="" que="" la="" sincérité="" en="" somme...="">" (Colette, 1960: 56).

Puesto que la duplicidad se muestra, el lector puede entrever en ello algunos atisbos de sinceridad. Pero Colette sigue poniendo a punto sus estrategias. En la cita señalada se vislumbran la ambigüedad y el engaño. Aunque la narradora introduce una explicación que es confesión costosa, y califica ese "placer" de "deshonesto", lo considera "esa comodidad evasiva", las palabras doblemente encerradas en el texto, silenciadas pero pensadas por el personaje, son la formulación explícita del cinismo, una máscara de lujo. En los artículos de prensa Colette ha ensayado otros artificios. Uno de los más repetidos en este caso, y que tampoco está ausente de sus novelas, consiste en fingir la amargura pedagógica. Colette critica y aconseja, finge hacerlo con pasión, pero lo hace con amargura. Colette sabe aconsejar, pero quizás no es capaz de seguir sus propios consejos. En el artículo titulado "Visites", recogido en *Quatre-Saisons (Inédits 1925)*, Colette pone el consejo en boca de una "sabia marquesa":

Déjà en ce temps vieux de vingt années, j'aurais voulu, imitant auprès de ces adolescents mal employés la sage marquise qui conseillait à son petit-fils : « Ne commets que les bêtises qui te font réellement plaisir », j'aurais voulu leur dire : « N'accomplissez que les devoirs qui ont un sens ». (Colette, 1972b : 36)

Sólo se atreve a modificar, hipotéticamente, una máxima de autoridad establecida, detrás de la que tal vez esconda el hecho de que ella misma no se atreve a seguirla. Cuando años más tarde, Colette publica *Mes Apprentissages*, transposición literaria de una época de su vida, de los veinte a los treinta años, la época de su matrimonio con Wily, la distancia y un éxito ya conseguido y asegurado, le permiten juzgar severamente sus primeras obras. Lo que pudiera parecer una prueba de sinceridad dolorosa no es más que el cómodo privilegio de quien ya ha construido su mito. Oponerse a él, señalar sus fallos, en apariencia, no puede servir más que a alimentarlo. El motivo de la duplicidad, la temática de la simulación y de la mentira, las isotopías de la imitación

y de la máscara son las claves de *Mes Apprentissages*. Atraídos por el título, los términos de la enseñanza, de la educación o del entrenamiento moral se diversifican y se contagian de cínica ironía. El término “dissimuler” explícita e implícitamente (Colette, 1972a: 38, 86, 149) contamina al sujeto y al objeto de esos hipotéticos “aprendizajes”. El plural fragmenta y desprestigia la enseñanza, la convierte en adiestramiento, en mera “gymnastique sentimentale” (Colette, 1972b: 33); el resultado es algo práctico, una técnica a disposición, reutilizable en el momento adecuado, un reflejo. Y la moral que encierra carece de toda trascendencia, es concreta y útil, la cómoda moral de la fábula, esa que nos enseña a ser disciplinadas, a estar tranquilas y a vivir sin felicidad:

En Somme, j'apprenais à vivre. On apprend donc à vivre ? Oui, si c'est sans bonheur. La béatitude n'enseigne rien. Vivre sans bonheur, et n'en point dépérir, voilà une occupation, presque une profession. (Colette, 1972a : 101)

Colette consigue borrar algunos estereotipos, trabajosamente, pero no consigue desprenderse de todos; la escritura le permitirá elegir aquellos que mejor le responda, los que le permitan vivir y los que mejor dibujen su leyenda. Es la autora de *Claudine* quien, treinta años más tarde, recuerda aquella época de entrenamiento, y la clarividente premonición de Catulle Mendès:

C'est vous, n'est pas, l'auteur des *Claudine*... Mais non, mais non, je ne vous pose pas de questions ; n'exagérez pas votre embarras... Dans... je ne sais pas moi... Dans vingt ans, trente ans, cela se saura. Alors vous verrez ce que c'est d'avoir, en littérature, créé un type. Vous ne vous rendez pas compte. Une force certainement! Oh! Certainement! Mais aussi une sorte de châtiment, une faute qui vous suit, qui vous colle à la peau, une récompense insupportable qu'on vomit... (Colette, 1972a : 55)

Los treinta años ya han transcurrido; todo el mundo sabe que es Colette, y no su marido Willy, la autora de *Claudine*. Es el buen momento para recordar lo que Mendès había profetizado; si alguien dudara aún de la autoría de sus primeras obras, Colette está alerta para señalar que ya en su momento se supo y que alguien con criterio literario lo consideró evidente desde un principio. La Colette, que aparentemente desvaloriza sus primeras obras, que las recuerda como un trabajo que le es impuesto y luego robado, no pierde, sin embargo, la ocasión de reivindicarlas una vez más. La autoridad de Mendès funciona como una estrategia que sella de nuevo la autenticidad de su obra. Nuevos detalles sobre la vida de la pareja y las actividades de Willy en aquella época, reaparecerán insistentemente para corroborarlo.

No cabe duda de que Willy es para Colette, además de su primer marido, un personaje interesante. Algunas fotografías de la época presentan a la pareja ante un escritorio. Colette añade a la imagen una leyenda irónica: “Colaboración”. El contraste

entre la imagen de sumisión y tristeza que representa Colette y la explicación que propone el texto, puede entenderse, tras la lectura de *Mes Apprentissages*, como un principio de independencia y de rebeldía. Colette simula la colaboración y expone el disimulo, sumisa, pero dueña de su imagen; es consciente de la importancia social de la fotografía, “sensible à l'impact de la photographie sur la reconnaissance et la notoriété” (Maget, 2005: 63). La creación de un tipo comienza por la imagen; el mito es primero estereotipo, cómoda máscara. Igual que con la retórica da forma y sentido a sus textos, Colette manipula, retórica de la imagen, sus fotografías, consiguiendo imponer la imagen que quiere de sí misma (Maget, 2005: 64-65). La predicción de Catulle Mendès se habrá cumplido en todos los dominios: textos e imágenes han trabajado en la construcción del mito, al mismo tiempo recompensa y castigo. Esta es la dialéctica que Colette intenta reordenar y matizar, una vez más, en *Mes Apprentissages*. Aparentemente, el texto no responde a plan alguno; se trataría de una serie de recuerdos, de fragmentos que no tienen más relación que un común enunciador y su cronología. Colette quiere presentarlo así, sin una intención marcada, como algo que surge de manera espontánea y relativamente aleatoria. En esta dirección dirige la lectura y la interpretación de su texto, y para ello multiplica comentarios y referencias. Así se expresa, por ejemplo, cuando habla de los colaboradores (“los negros”) de Willy: “Et je ne crois pas que je me laisse, au cours de ces pages sans ordre réfléchi, entraîner à dire pour quoi... j'ignore les noms des collaborateurs plus récents » (Colette, 1972a : 20).

Argumenta Colette una falta de reflexión y de orden en la construcción del texto, y sin embargo, señala la voluntad que mantiene firmes las riendas de su inteligencia y de su palabra. No, Colette no va a dejarse llevar hacia la confesión profusa y desordenada. La falta de orden es una pista falsa. La falta de reflexión, una estrategia para hacer pasar la confesión por auténtica y sincera. Colette juega con la contradicción y parece en algún momento dominarla, pero no deja de resultarnos extremadamente reveladora: para Colette no existe mayor amenaza que dejarse llevar, perder el control y el dominio sobre sí misma. Por necesaria que pueda resultar la confesión para su equilibrio o para su publicidad, Colette siempre intentará conservar una reserva. Si Colette con sus comentarios al texto pretende dirigir en su favor nuestra lectura, intentaremos leer entre las líneas y encontrar aquello que escapó a su control. No es fácil, sin embargo, en un texto que se defiende e impone una lectura, leer a Colette, al mismo tiempo con ella y contra ella, quizás retirando, momentáneamente, algunas de sus máscaras.

*Mes Apprentissages* es un texto bien estructurado. El plural del título despista, propone fragmentación y cierto desorden..., pero no será ese el resultado. Quince fragmentos, o capítulos de dimensión irregular, entre los que la transición es siempre lógica, construyen la arquitectura del texto. Aunque los capítulos no cuentan con título

ni están numerados, la disposición tipográfica los presenta claramente: cada nuevo capítulo se inicia en el centro de una nueva página.

El primer capítulo es el más largo, y si tenemos en cuenta que la relación con Willy será el centro temático de la obra, este primer capítulo contribuye a crear en el lector falsas expectativas: un ancho telón que se levanta sobre escenas inesperadas. Paradójicamente, la sorpresa es mínima.

La primera palabra del primer capítulo es la primera persona, y su primera frase, su primer enunciado, se cuele en el molde de una sintaxis negativa: para comenzar, lo que se afirma es un vacío:

Je n'ai guère approché, pendant ma vie, de ces hommes que les autres hommes appellent grands. Ils ne m'ont pas recherchée. Pour ma part je les fuyais, ... [...] Si leur présence manque à ces « souvenirs », c'est que je suis coupable de leur avoir – le sexe n'importe guère – préféré des êtres obscurs, pleins d'un suc qu'ils défendaient, qu'ils refusaient aux sollicitations banales (Colette, 1972a: 5).

Las primeras líneas son una declaración de principios. Aparece la primera definición del texto, “souvenirs”, y la negación sintáctica introduce un nuevo sistema de clasificación de los seres, la afirmación de una elección subjetiva y consciente, preferencia de la que, por falsa modestia (y para atraer simpatías), la autora se dice “culpable”. En cualquier caso, es ella quien observa a estos “seres oscuros”, ella quien elige los detalles y quien impone su visión: una serie de ejemplos nos llevarán a deducir cuáles son las características comunes de estos personajes, y por qué Colette los ha elegido: el primero es un joven. El detalle que lo destaca es que finge. Un joven que finge beber y que finge fumar opio. Colette interpreta la abstención real como un desafío, como un virtuosismo que sólo puede ser el fruto del ejercicio continuado y del control sobre sí mismo. El segundo personaje es una niña de ocho años. Una niña que se esconde, que finge que se pierde y que provoca conscientemente la angustia de su madre; la niña esto lo vive como un juego cruel que le produce placer, un juego del que ya no sabrá prescindir. Se lo confiesa a Colette, pues tampoco puede prescindir de la confesión, otro tipo de placer:

Je m'étonnai qu'elle jouât, par deux fois, son jeu devant moi. Elle ne me demandait aucune complicité ni promesse, semblait assurée de moi comme le furent, après elle, d'autres coupables, vaincus par la volupté de l'aveu et le besoin de mûrir sous un regard humain (Colette 1972a : 7-8)

El tercer personaje, es una mujer, Zaza. Colette la define con una fórmula que esconde el estereotipo: “le grenier d'abondance de l'homme”. Se trata de la amante de un tal A (el nombre de los hombres es silenciado, sólo un signo matemático); al quien envidia un tal B. Colette cuenta la anécdota como una ecuación de resultado

cierto, una parábola sencilla y trágica: B, que envidia la suerte de A, pinta a la mujer con los trazos de la “mujer fatal”. A le cuenta a la mujer cómo la describe B. La mujer adoptará para B la máscara de mujer fatal; tan bien representará su papel que B no tendrá más remedio que creer y sufrir la imagen que él mismo había inventado. Es la propia Zaza quien cuenta a la narradora la anécdota, y quien puntúa su discurso con abundantes puntos suspensivos. La conclusión es la muerte de B (crueldad que se cuenta sin ninguna emoción), y una sentencia: « Il ne faut pas tenter le diable, même par bêtise. Cet imbécile de B..., il a tenté le diable... » (Colette, 1972a : 10).

Tres ejemplos, y la paradoja es que de ello no se deriva conclusión alguna, ninguna influencia, ninguna enseñanza. En contraste con lo que parecía prometer el título, aparece una interpretación explícita: « Qu'il n'y ait pas eu, de mes ténébreux amis à moi, enseignement efficace d'une vertu ou d'un vice éclatants, osmose ni même simple contagion, je ne puis maintenant que m'en réjouir » (Colette, 1972a : 10). Sin embargo, nuestra lectura ya los ha asociado a Colette que nos los presenta, y ya hemos intuido qué pueden tener en común: una obsesión por camuflarse. Colette, tras haberlos dibujado, no escatima los esfuerzos para borrarlos. Afirma el deseo de ser “otro” y en la misma línea lo elimina:

Dans le temps de ma grande jeunesse, il m'est arrivé d'espérer que je deviendrais « quelqu'un ». Si j'avais eu le courage de formuler mon espoir tout entier, j'aurais dit « quelqu'un d'autre ». Mais j'y ai vite renoncé. (Colette, 1972a : 10-11)

Y sigue la lista de personajes, ahora con sus nombres y apellidos, cada vez más próximos a Colette, y deberíamos suponer que con mayor influencia en su vida. Colette nos desvía de esta suposición, reafirmando en el carácter no pedagógico de sus encuentros. Este es el caso de Caroline Otero, a la que dedica un buen número de páginas: “- ainsi de la voix juste et majeure, par exemple de Mme. Caroline Otero, qui me transmit en pure perte, autrefois et sans obstination, de grandes vérités » (Colette, 1972a : 11). El contraste entre el grado de presencia y de importancia del personaje es sorprendente. La isotopia de “la enseñanza”, una enseñanza en negativo, da coherencia al texto. La oposición utilidad/lujo la convierte en paradójica, en aprendizaje improbable: “Comme tout ce qui est luxe, elle dégage des enseignements divers” (Colette, 1972a: 12); Colette describe a Mme. Otero como un nuevo ejemplo de disfraz; el decorado de su vida y el motivo de la máscara contribuyen a definirla, los lugares comunes que etiquetan a la “mujer mayor”. Apenas queda un paso para la definitiva cosificación de la mujer, una palabra: Mme. Otero es “une cariatide”, y como ella todas las mujeres encorsetadas. Hablar de la decoración de sus casas, o de la moda que siguen religiosamente para seguir pareciendo jóvenes, las identifica y las confunde a todas, pues todas están deseosas de responder a un mismo estereotipo. Colette se distancia, exagera y caricaturiza: “par ce temps de grands corsets”, la actriz

Germaine Gallois, por ejemplo, no aceptará ningún papel que la obligue a aparecer sentada, la pobre mujer sólo recuperará la forma una vez la última función terminada y de vuelta a casa. Para Colette, describir el cuerpo aprisionado de la mujer supone esconder otras prisiones, convenciones no más ligeras.

Al final del párrafo, otro desmentido, hasta el punto de que, lectores atentos a sus trampas, podríamos concluir que dos negaciones seguidas constituyen una afirmación camuflada: Colette sí aprendió algo observando de cerca a todos estos personajes, estas escenas:

Spectacles dénués de sens et de profondeur, que nous chargeons de présage ; d'accent ; ils portent à jamais le chiffre d'une année, annoncent la fin d'une erreur, d'une prospérité. Partant aucun de nous ne pourrait jurer qu'il a peint, contemplé ou décrit en vain. (Colette, 1972a : 19)

Quizás no sea tanto como decir que el texto ha supuesto una nueva perspectiva y que ha aportado al recuerdo una transformación coherente, pero en cualquier caso, sea cual sea el sentido, éste no es ni gratuito ni indiferente. Quien iba a pensar, si la publicidad no precediera a la obra, que tras este desfile de personaje, entraría en escena, para ocuparla por completo, Willy, el primer marido de Colette (también, su primer amor). La relación con las escenas anteriores, en las que Colette sólo ha querido proponerse como perspicaz espectadora, se realiza mediante la partícula adversativa “mais”, atraída naturalmente por el “Partant” de la frase que la ha precedido. Son demasiados cuidados, demasiadas precisiones, para que Colette se atreva a afirmar que su texto no es más que una serie de recuerdos desordenados. Su considerada sintaxis expresa su reserva y la protege. Para introducir a Willy en el texto empieza negando, restringiendo, acotando la escena:

Mais j'ai mal connu l'homme qui fit semblant, toute sa vie, d'être pauvre. Celui-là goûta des joies sans pareilles. Car, non seulement il dissimulait – ce qui est humain – des biens inconnus, mais encore il empruntait aux pauvres. (Colette, 1972a : 19)

Como los personajes que lo han precedido, éste, que se convertirá en el protagonista del relato, se distingue también por su capacidad de disimulo y su virtuosismo en el fingimiento. Colette, que dice haberlo conocido mal, se arrogará, sin embargo, el poder de dibujarlo como una experta psicóloga, proponiendo siempre su interpretación como la buena y casi la definitiva. Es nombrado por primera vez en la página número 21: « Ceux qui ne l'ont presque pas connu l'appellent “le bon Willy”. Ceux qui ont eu, d'un peu près, affaire à lui, se taisaient ». Entra en escena como fuente de anécdotas, pero va a resultar fundamental en la interpretación y la justificación que Colette inventa para su propia vida. Y es ahí donde comienza el siguiente capítulo, uno de los más importantes del libro. Se llega a él tras una mudanza y una elipsis narrativa. Nos encontramos “Rue

Jacob, au troisième étage...” (Colette, 1972a: 25), en el desorden del apartamento de soltero de Willy. La descripción del espacio es una primera aproximación al personaje, un principio de fisionomía. Como su antítesis surge el recuerdo del orden de la infancia, el orden anterior al matrimonio. El matrimonio sólo le ha aportado a Colette enseñanzas negativas; durante algún tiempo conservó la esperanza en un retorno al Paraíso, creyó posible olvidarlas:

Je n'oublie pas le vivace et stupide espoir qui me soutenait: ce grand mal, la vie citadine, ne pouvait durer, ... [...] par un choc qui me rendrait à la maison natale, au jardin, et abolirait tout ce que le mariage m'avait appris... (Colette, 1972a: 28-29)

Pero, de alguna manera, su disposición personal la había conducido a ese punto. Como el resto de las jóvenes de su tiempo, soñó con llegar a ser el capricho de un hombre maduro. Treinta años más tarde posee los instrumentos y la independencia necesaria para poder confesárselo a sí misma: “Elles sont nombreuses, les filles a peine nubiles qui rêvent d'être le spectacle, le jouet, le chef-d'oeuvre libertin d'un homme mûr [...] Je fus donc punie, largement et tôt” (Colette, 1972a: 29). ¿Qué aprendió Colette, el día que sorprendió a su marido con Charlotte Kinceler? El motivo, anecdótico en principio, podría no haber dado lugar más que a una escena de vaudeville, a la exageración, a los gritos o a las lágrimas. No ocurre así en el caso de Colette que, dueña de la situación, disimula: “Dehors, j'étais assez fière de n'avoir tremblé ni menacé” (Colette, 1972a: 30). Este es su principal aprendizaje de mujer, Colette llegará a dominarlo a la perfección, pues es una de las metas que se ha impuesto: Al principio no le resultó fácil, pero la animan sus progresos: cada vez consigue enmascarar mejor sus emociones. Este esfuerzo tiene al principio un honorable destinatario, Sido, la madre a la que quiere evitar el sufrimiento de la verdad. El programa de Colette es simple: conseguir engañarla, conseguir que su madre crea que ella es feliz. Y este empeño deberá perseguirlo durante trece años, los que duró su primer matrimonio. Poco importa que los demás no comprendan su posición ni sus actitudes, lo único que parece importarle es mantener a “Sido” en la ignorancia:

Il ne comprenait pas que signifient mon arrivée, mon mutisme, ma modération [...] il importait de tenir « Sido » dans l'ignorance. Je l'y tins. [...] mon rôle était difficile, surtout au commencement. (Colette, 1972a : 31)

Colette ofrece el ejemplo, iterativo, de una de sus visitas a « Sido ». En tres páginas, Colette resume y ofrece una solución a esta situación comprometida. Sido, sagaz observadora, le pregunta, la espía, la acorralla, pero Colette está bien entrenada. Como he señalado al principio, se parece a Sido, la imita, conoce sus estrategias: “Mais j'étais sa fille, et déjè savante au jeu” (Colette, 1972a: 32). Colette pone en juego todas sus estrategias, contar mil historias, no permitirse un solo gesto comprometedor (conservar

su rostro de máscara), y sobre todo, vigilarse: “Je me surveillais durement”, hasta el punto de creer y confiar en la posibilidad del control absoluto. Retener las lágrimas, privarse de llorar, esta abstinencia, ha constituido su entrenamiento a fondo y marcado su meta, de tal modo que es capaz de generalizar y de afirmar formalmente: “Mais on se vaint pourvu qu’on le veuille” (Colette, 1972<sup>a</sup>: 33), fórmula que podría constituir su divisa.

El personaje de Charlotte Kinceler, otra mujer de artificios y máscaras, le sirve a Colette para introducir otro de sus motivos recurrentes, el de la rivalidad entre mujeres y la posibilidad de un arreglo de compromiso (“medirse” entre mujeres). En primer lugar, Charlotte Kinceler, la otra, será la primera en sorprenderse y en alabar su maestría: “Elle avoua à M. Willy l’estime que lui avait inspiré mon sang froid” (Colette, 1972<sup>a</sup>: 37). Colette confiesa que adquirió el hábito de escucharla y que aprendió mucho de ella:

Cette jeune femme, qui eût une vie brève, m’apprit beaucoup. D’elle datent mes doutes sur l’homme à qui je m’étais fiée, intransigeant, beau, absurde ; d’elle me viennent l’idée de tolérance et de dissimulation, le consentement aux pactes avec une ennemie. (Colette, 1972a : 38)

A esta síntesis lúcida, que justifica porqué Colette se ha detenido en este personaje, siguen algunos detalles más concretos. Charlotte regentó una herboristería, a la que Colette acudía también en calidad de cliente. Allí tomó también ejemplo de su forma de tratar al público, “(elle) souriait d’un sourire commercial” (Colette, 1972a: 39). El final de este momento lo marca la desaparición del personaje, su suicidio. La sobriedad del texto es en este caso sobrecogedora. Sólo unas líneas, sin concesión alguna al patetismo, casi un telegrama, sellan la muerte de Lotte, a los 26 años:

Par un après-midi de pluie d’été étouffante, elle passa dans son petit salon-arrière-boutique, et se tira un coup de revolver dans la bouche. Elle avait vingt-six ans, et des économies. (Colette, 1972a : 40)

Tras la pausa de la coma, la precisión que concluye: « et des économies », es la firma, el tic de estilo, de una irónica Colette, incapaz de privarse en el texto, de ese gusto agrídulce que pone la guinda. En el capítulo siguiente regresan los recuerdos al principio del matrimonio, Colette tenía 21 años. Ahora es el momento de ofrecer una interpretación ajustada de los presagios que se escondían en las primeras contradicciones: “je conserve un souvenir net et fantastique”, “symboles clairs et funestes” (Colette, 1972a: 41). Colette ya había hablado en otras ocasiones del régimen de trabajo que seguía durante su matrimonio. Hacía falta dinero, era la excusa, y Willy la obligaba a escribir, y a hacerlo sin descanso, dentro de un sistema casi carcelario, para luego vender los libros bajo su nombre. Colette insistirá de nuevo, treinta páginas más

adelante, al marcar una fecha, el día en que Willy redescubre el cuaderno de *Claudine à l’École*, y que significó para ella un hito, irónico: “Et voilà comment je suis devenue écrivain” (Colette, 1972a: 70), pues se mantuvo fiel a su promesa de silencio. Como los otros “colaboradores” de Willy, sólo dió el espectáculo de su resignación. Si alguien pudo creer que esto era metafórico, o que Colette exageraba (lo que ciertamente ocurría), Colette, ahora, treinta años más tarde, vuelve a afirmarlo, y se apoya, incluso, en testigos prestigiosos (Catulle Mendès). Se reafirma y matiza. Todos los detalles, y las reflexiones que le evoca el recuerdo, obran en su favor. Colette se presenta, una vez más, como víctima que consiente en serlo y que se integra dentro de estereotipo de la relación romántica: señala así “les enchantements d’une prison volontaire”, “l’obstination à vouloir souffrir par amour”, “l’habitude de me taire”. En motivo de la prisión, ambiguo, (“J’avais des compensations”), se completa con el de la enfermedad grave, que Colette sufrió realmente, que le devolvió a sido por un tiempo, y le trajo a casa amigos solícitos y protectores (Pierre Veber, Paul Masson, Marcel Schwob...). Hablar de ellos, y de otros jóvenes de la generación 1890-1895, los “plaisantins patents”, no es una digresión, pues es también el motivo de la apariencia y la máscara el que los trae a escena (Colette, 1972<sup>a</sup>: 48); la conexión de los temas sigue siendo clara y está asegurada. Una vez curada, Colette pasa revista al recuerdo de su estancia en Belle-Ile-en-Mer, junto a Willy y a Paul Masson. Se trata de otra ocasión propicia al aprendizaje. Willy escribía una cantidad ingente de cartas, Colette tendría que haber sospechado algo, sin embargo, su voluntarioso entrenamiento está resultando efectivo: “Mais j’apprenais déjà à détourner les yeux...” (Colette, 1972a: 49).

En este clima de esfuerzo y disimulo, algunas descripciones de la vida al aire libre, algunos detalles humorísticos, contribuyen a relajar la escena. Pero siempre, esas anécdotas guardan alguna relación con el que ya podemos considerar el leitmotiv del texto. Así ocurre con la curiosa invención de Paul Masson, que realiza el catálogo de las obras “qui auraient dû être écrites”, inventando sus títulos. ¿Por qué elige Colette contar esta anécdota?: sencillamente, porque le ha sorprendido, y comparando, puede apreciar en ella misma lo que su caso o su carácter tienen de insólito y de atractivo. Con cada personaje que se somete a su observación, Colette aprende algo: « Grâce à lui je cotai un peu plus haut ce que j’avais d’insolite, de désolé, de secret et d’attrayant » (Colette, 1972a: 51). De nuevo, el final del capítulo lo marca la muerte del personaje. Otro suicidio. El texto es sobrio, conciso, sin concesiones:

Il fit une fin classique d’homme facétieux: au bord du Rhin, il appliqua contre ses narines un tampon imbibé d’éther, jusqu’à perdre l’équilibre. Il tomba, et se noya dans un pied d’eau. (Colette, 1972a : 52)

Como en el suicidio del que informó anteriormente, la última fórmula pone la nota pintoresca, la triste chispa de humor que brota en el contraste de lo absurdo y

la amargura. En el capítulo siguiente, Colette evocará la vida bohemia, centrando su atención en “la vie bohème de Willy” y en las antiguas salas de redacción, en la “Brasserie Gambinus”, en “d’Harcourt”, en “La Vachette”, en el Barrio Latino. Entre esta “bohemia”, Colette destaca por su opacidad y por su silencio, como las amigas de los jóvenes bohemios; una de ellas “qui se taisait avec forcé et opacité”, muere de sífilis después de ocho días de hospital. No es un suicidio, pero de nuevo una muerte cierra un momento en los recuerdos, agrí dulce y paradójico: “un malaise bien agréable” (Colette, 1972a: 58). El momento siguiente sólo ocupa tres páginas. Se encadena al anterior como un anexo: nuevas precisiones sobre la vida bohemia. Capítulo de transición en el que el tiempo corre más rápido. Colette tiene ya 24 años, conoce a Louis Forest, monta en bicicleta...; una vida tranquila que no merece la pena traer al texto: “Évoquerai-je quelques dimanches de canotage sur la Marne et la Seine? Ils ne valent pas la peine...” (Colette, 1972a: 61-62). La renuncia da paso a otros recuerdos, a otro momento; ya estamos en los años 1986-1987; un balanceo de estaciones: “Mois d’hiver, mois d’été...” (Colette, 1972a: 64) introduce la constante de su vida, repetición, resignación, y la imposibilidad de gozar de un placer simple; tan habituada está ya Colette a retenerse y a refugiarse en sus máscaras:

Et je fus longue à briser la contrainte qui me retenait non pas d’aimer ceux qui me faisaient accueil, mais de m’abandonner au plaisir simple de me montrer telle que j’étais. (Colette, 1972a : 65)

Una transición que recuerda el comienzo del texto, y Willy es otra vez su centro de atención. Primero un retrato físico, luego el análisis de la relación y la reflexión sobre el miedo que le inspira. Colette parte de su caso y rápidamente generaliza y amplía la experiencia; se ayuda de comparaciones. Para pintarse “víctima” se compara con un estereotipo, “un enfant-martyre”, o encuentra en los animales la imagen evidente que representa su caso: “Peut-être la souris a-t-elle le loisir de trouver qu’entre deux blessures la patte du chat est douce” (Colette, 1972a: 67). Más adelante vuelve a señalar de modo aún más explícito quién es el ratón y quién el gato: “il n’omit jamais de ménager ma part de tourments précis et de plaisirs confus” (Colette, 1972a: 85). En cualquier caso, Willy conservará “l’amer prestige du pédagogue” (Colette, 1972a: 93). Colette maneja una doble retórica, la forma concreta y la forma abstracta de mostrar lo que a los ojos de Mary Wollstonecraft es precisamente la causa de la inferioridad social de las mujeres.

Une éducation fautive les habitue des l’enfance, à forger leurs chaînes et à accepter pour naturel un ordre qui n’est que le produit de leur conditionnement. Ce même conditionnement fait de la majorité d’ente-elles des infirmes de la raison. Leur ignorance réduit leur intérêt pour le monde à des sujets frivoles. Elles sont vouées au plaisir, à la merci de leurs sensations... (Barret-Ducrocq, 2000: 13-14)

Colette cuenta en *Mes Apprentissages* el desafío que ha mantenido con ella misma. Aunque no fue feliz, supo gozar del “decorado” de su vida, de un “confort de scribe” (Colette, 1972a: 78), una buena mesa y una buena lámpara; aprendió el coraje en el trabajo, la voluntad y la constancia; aprendió sobre todo a desconfiar de la emoción y a camuflarla, a pulirla, a controlarla, toda una retórica del texto. Willy la apodó “la dernière des lyriques”, quizás, la última mujer que de una manera natural respondía a la estética del romanticismo. Colette se vigiló más desde entonces, y trabajó para despegarse de ese tópico. Intentó dejar atrás, aparentemente, el papel de víctima, aunque no dejó por ello de recordarlo y de justificarlo:

“Ces détails de captivité quotidienne ne sont pas à mon honneur, j’en conviens, et je n’aime pas faire figure de brebis [...] l’art domestique de savoir attendre, dissimuler, de ramasser des miettes, reconstruire, recoller, redorer, changer en mieux-aller le pis-aller, perdre et regagner dans le même instant le goût frivole de vivre...J’ai appris surtout à réussir entre quatre murs presque toutes les évasions, à transiger, acheter, ...” (Colette, 1972a: 86).

Anticipándose a los comentarios y a las posibles críticas perspicaces, Colette sólo se desprestigia en apariencia; el análisis lúcido de los detalles le otorgará un prestigio renovado y más seguro. La interpretación de su actitud puede convenir también a su retórica: También en su texto disimula, y recoge restos y reconstruye y ordena a su manera, y pierde, pero sobre todo gana la estima de su público. Y a Willy, para quien ella fue rentable, lo convierte ahora en objeto de su propiedad, en su personaje de primer plano, en el protagonista de una serie de aventuras que bien podrían calificarse de picarescas: “Mon héros, contrebandier de la petite Histoire littéraire, je le trouve d’une taille et d’une essence à inspirer, et à supporter la curiosité” (Colette, 1972: 90)

Al final de *Mes Apprentissages* Colette ha alcanzado la treintena, si se compara con Polaire, ella ya tiene “plus de dix ans d’école” (Colette, 1972a: 116), sabe callar y disimular, y sin embargo, ha soñado tantas veces con escapar, a esperado tanto, que no será ella quien diga la última palabra sino Willy:

Rien ne presse...? J’entends: “Tout est fini” C’est moi qui aurais voulu dire “tout est fini”. Puisque je ne l’ai pas dit, je n’ai plus qu’à me taire [...] « j’attends une fin », en sachant que ce n’est pas moi qui mettrai terme à ma pleurerie, mais l’homme qui le premier disposa de moi. Et toujours cette modération, ce peu de bruit...Un silence comme par temps de neige. (Colette, 1972a : 156)

Como Alain en *La Chatte*, Colette se construye en la escucha su discurso paralelo. El final del texto se abre a la hipótesis, instala otra máscara, otra vuelta de tuerca, la transformación siempre posible del texto:

Si j'écrivais quelque jour mes souvenirs de "l'autre versant", il me semble que par contraste le "han" d'effort, le cri de douleur y rendraient un son de fête, et je ne saurais m'y plaindre qu'avec un visage heureux. (Colette, 1972a : 157)

Ahora sí, Colette se nos escapa de nuevo. Su imagen ocupa ya el otro lado del espejo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barret-Ducrocq, F., « Un sexe peut-il en cacher un autre ? », *De la différence des sexes entre les femmes*, Paris, P.U.F, 2000, pp. 9-25.
- Bonal, R y Remy-Bieth, M., *Colette intime*, Paris, Phébus, 2004.
- Colette, *Sido*, Paris, Ferenczi, 1930.
- , *Chéri*, Paris, Fayard, 1940.
- , *La Chatte*, Paris, Hachette, 1960.
- , *Mes Apprentissages*, Paris, Hachette, 1972a.
- , *Le Voyage égoïste*, Quatre-saisons, Paris, Hachette, 1972b.
- , *Lettres à ses paires*, Paris, Flammarion, 1973.
- Ducrey, G., « Colette et la photographie », *Notre Colette*, Rennes, Presses Universitaires de rennes, 2004, pp. 91-105.
- Kristeva, J., *Le Génie féminin, T. II : Colette ou la chair du monde*, Paris, Fayard, 2002.
- Le Hardouin, M., *Colette*, Paris, Éditions Universitaires, 1956.
- Maget, F., « Un cas exemplaire de manipulation de l'image par Colette : Mes Apprentissages », *Cahiers Colette*, n° 27, 2005, pp. 63-82.
- Reymond, E., *Le rire de Colette*, Paris, A. G. Nizet, 1988.
- Tegyey, G., *Analyse structurale du récit de Colette*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1988.

## MUJER Y LITERATURA EN EL PERÚ DEL SIGLO XIX

### WOMAN AND LITERATURE IN PERU IN THE 19TH CENTURY

Inmaculada Lergo Martín  
Universidad de Sevilla

#### RESUMEN:

El siglo XIX fue una época de cambios constantes en la que las mujeres alzaron sus voces para reclamar su papel en la sociedad del momento. Este artículo pretende profundizar en el estudio de una serie de mujeres peruanas utilizaron sus obras para reivindicar valores y principios sociales. Entre estas autoras destaca Flora Tristán.

#### PALABRAS CLAVES:

Perú, mujer, Flora Tristán.

#### ABSTRACT:

The 19th century was a period of changes in which women raised their voices in order to demand their role in the society in that time. This article aims to go deeper into the study of several Peruvian women who used their works for reclaiming some social values and principles. Flora Tristán stands out from these writers.

#### KEY WORD:

Peru, woman, Flora Tristán.



En 1924 Elvira García García, con motivo de la Segunda Conferencia Panamericana de Mujeres celebrada en Lima, presenta a la comisión su libro *La mujer peruana a través de los siglos: Serie historiada de estudios y observaciones*. Y lo hace –dice a modo de justificación–, porque no se había escrito nada hasta el momento sobre la mujer peruana. Considera Elvira García que, en el pasado, aunque la mujer había sido siempre compañera de su esposo, de su hermano, de su amigo, etc., siempre había estado a la sombra y no se había reconocido su valor, y que en el presente a la mujer “se la conoce menos aún” y “se la juzga equivocadamente”:

Se la supone con actividad apenas, para gastarla en frivolidades sociales. Se le niegan sus derechos civiles y políticos, temiendo que, en el ejercicio de ellos, descienda de ser la eterna niña. Se limita su cultura intelectual, cortándole las alas muy temprano. Se sostiene que, con la ciencia rudimentaria que bebe en aquellos centros culturales, que la moda y las costumbres imponen, tiene suficiente, pensando que, es peligroso dejarla marchar muy allá” (6).

Y siguen siendo necesarias ciertas reservas previas, de ahí que Emilio Gutiérrez de Quintanilla, que prologa y apoya un libro de estas características, haga su defensa de la mujer con ideas aún tremendamente conservadoras:

Ella no es la espada; pero es el escudo que no ataca, y que en la defensa no conoce el castigo de la derrota, sino el glorioso y santo sacrificio del deber cumplido [...]. Su discreta reserva; excluye el desvarío del feminista, que propende dejar en vacancia, la función fisiológica, conservadora de la especie, para invadir órbitas absolutas y permanentemente masculinas [...]. Ni a la mujer, ni al hombre, le es lícito, dejar de ser los tipos armónicos, que hizo la naturaleza y definirlos en la bella frase de Napoleón Bonaparte: “La mujer es poesía: el hombre es prosa” (9-10).

Escoge Elvira García para su obra a una serie de mujeres peruanas desde el Tahuantinsuyo hasta la actualidad. El tono es hagiográfico y conservador, pero es un primer paso. Muchos años después, en el prólogo a su obra *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX* (1992) de Maritza Villavicencio volvemos a encontrar la misma queja: no hay estudios sobre la situación de la mujer peruana y por eso se presenta como un estudio de interés. Podemos decir que esto es así salvo por el texto *Mujeres peruanas. El otro lado de la Historia* de Sara Beatriz Guardia (1985). El siglo XIX en el mundo occidental es el de los nacionalismos, que en América sirvieron de base al proceso emancipador. Una vez calmados los conflictos internos que marcaron los primeros años de la República, que en el Perú se alargaron hasta mediados de siglo, se hacía necesario el control y centralización de todos los elementos de cohesión y definición de la nueva sociedad, entre ellos el papel de la mujer, que desde la Ilustración se estaba cuestionando y replanteando en el mundo occidental. Haciendo eco de estas nuevas corrientes de pensamiento, los primeros gobernantes de la República parecían interesarse por ciertas cuestiones como, principalmente, la

de prestar una mayor atención a la educación femenina y considerar su importancia para la sociedad. Sin embargo, desde la declaración de independencia en 1821 hasta el último tercio del siglo no se fue mucho más allá que de una declaración de intenciones.

### 1. En el ámbito de la educación

El pensamiento ilustrado hizo hincapié en la importancia de la educación para la mujer. Pero este interés incidía en la importancia de su papel en la familia, especialmente como madre, es decir, como educadora de los hijos y transmisora de una serie de valores. También consideró que había que impulsar su labor social, rechazando la costumbre de encerrar a las niñas en conventos donde eran educadas alejadas de la sociedad hasta el momento de su matrimonio. No hay que olvidar en este punto que la Ilustración fue muy crítica con la Iglesia, no tanto como portadora de una creencia religiosa que en sí no se cuestionaba, sino en cuanto a su estructura jerárquica y, sobre todo, al control efectivo ejercido sobre el poder político, sobre la sociedad en general e incluso sobre las conciencias. Una mujer con cierto nivel de educación y con la convicción de su importancia dentro de la familia y del ámbito social en el que se moviese estaría menos sometida a la presión de su confesor o director espiritual. Esta fue la causa real de las reivindicaciones de muchos ilustrados para fomentar y mejorar la educación femenina. Un documento muy interesante en este sentido es *Importancia de la educación del bello sexo* (1858) del clérigo liberal Francisco de Paula Rodríguez Vigil. Este clérigo apoyó la libertad de culto, fue defensor del matrimonio civil para los no católicos y se mostró contrario al celibato de los sacerdotes. Finalmente fue excomulgado por sus ideas.

González Vigil denuncia en este texto la situación de la mujer, considerando que era más esclava que compañera del hombre. Piensa que un pueblo civilizado se distingue de otro que no lo sea por el diferente trato que da a las mujeres. Sin embargo, esto no le impide valorar la importancia de su papel como madre y defender su sometimiento al marido o al padre. Aunque la explicación esté, como se ha dicho, en el intento de alejar de esta forma a la mujer de la fuerte influencia que la Iglesia ejercía sobre ella a través de los confesores, es significativo que incluso una mentalidad avanzada a su época como la de González Vigil no vaya más allá. Por supuesto tampoco la aceptaba en política: “lejos de nosotros el pensamiento de vindicar a la mujer el ejercicio de los derechos políticos, o de hacerla aparecer prestando su sufragio en las elecciones populares y magistraturas” (50-51).

Esta es la dirección en la que hay que encuadrar los primeros intentos en este siglo de educación para la mujer en el Perú. En los primeros años de la República se abrieron algunos colegios femeninos para la clase alta, con una educación dirigida a su futuro de madre y esposa, y también a desempeñar un papel de cohesión social en el grupo al que perteneciese. La instrucción que recibían era por lo tanto diferente e inferior a la

que se impartía en los colegios masculinos, y las clases eran de labores, cocina, dibujo, poesía, urbanidad y un poco de historia y literatura. No fue hasta 1872 cuando se estableció la obligatoriedad de la enseñanza primaria, aunque de nuevo fue más una intención sobre el papel que una realidad efectiva, pues sólo había en esos momentos dos colegios para mujeres regidos por monjas francesas.

Poco a poco, sin embargo, algunas mujeres comenzaron a luchar por el acceso a la educación superior. La primera mujer que entró en las aulas universitarias fue María Trinidad Enríquez, en 1874, en San Antonio Abad de Cuzco. Para ello, por lo extraordinario del hecho, necesitó una autorización especial. Aunque terminó sus estudios, no pudo llegar a graduarse, pues la tramitación del expediente fue tan largo que murió antes de que concluyese éste. Habrá que esperar a 1908 para que la universidad abriera sus puertas a las mujeres, después de cuarenta años de luchas y reivindicaciones. Enríquez fundó un colegio de enseñanza femenina que impartía matemáticas, derecho, filosofía y lógica. Fue de fundamental importancia pues tras esta escuela surgirían otras más, como las de María Aragón de Rodo, Luisa Rausejour y Magdalena Chávez (Guardia: 52)

Estos hechos aislados no deben hacer pensar en que la posición de la mujer en la cultura había cambiado de la noche a la mañana, pero indica un momento de especial florecimiento y expansión de su papel en algún sector de la vida pública. En el último tercio del siglo XIX, algunas mujeres comenzaron a reivindicar un lugar en los círculos intelectuales y no sólo esto sino que fueron precisamente mujeres escritoras las que comenzaron a producir una serie de obras en prosa que iniciarán y caracterizarán el realismo y el naturalismo peruanos tras el auge de la bohemia romántica, y esto será, en el ámbito general de la historia de la literatura en el Perú, un hecho de considerable importancia.

## 2. En el ámbito del trabajo

Otro de los elementos de transformación de la situación la mujer en este siglo fue el del trabajo. Paralelamente a la expansión de la industria se produjo la aparición del proletariado, dentro del cual estaba la mujer, que se vio obligada a trabajar fuera de casa igual que el hombre. Las mujeres trabajaban en las fábricas en secciones y tareas destinadas a ellas y remuneradas por debajo de las de los hombres. Por otro lado, el miedo a la posible toma de conciencia de estas mujeres al salir del ámbito estrictamente familiar y poderse comunicar entre ellas se puede deducir del hecho de la prohibición expresa de hablar durante toda la jornada laboral. En el otro extremo de la escala social y también dentro de la burguesía se produjeron igualmente cambios significativos, principalmente tras la Guerra del Pacífico, debido al empobrecimiento del país. Dentro de estos grupos sociales las mujeres se dedicaron sobre todo a la

enseñanza, pero también aumentaron las enfermeras y las que regentaban inmuebles para hacerlos rentar. Pero hay que tener en cuenta que lo habitual, en cualquier caso, era que la mujer, al contraer matrimonio, dejara los estudios o el trabajo pues era visto como una ofensa para el marido. Por otro lado, tampoco se le permitía ejercer ninguna actividad lucrativa sin la sutoización del marido. Para Maritza Villavicencio, todas estas circunstancias son la prueba de que el camino fue largo, nada fácil y cargado de contradicciones, y de que “en el Perú y más específicamente en Lima, muchas veces ocurre que lo que las mujeres ganan como trabajadoras lo pierden como mujeres, y viceversa” (149).

Con los conflictos armados surgieron también las llamadas “rabonas”, mujeres que, en gran número, acompañaron a los hombres (padres, hermanos, esposos...) en el ejército y en las partidas que se formaron. El contundente testimonio que Flora Tristán nos deja de ellas en *Peregrinaciones de una paria* es el siguiente:

forman una tropa considerable, preceden al ejército por el espacio de algunas horas para tener tiempo de conseguir víveres, cocinarlos y preparar todo en el albergue que deben ocupar. La partida de la vanguardia femenina permite enseguida juzgar los sufrimientos de estas desgraciadas y la vida de peligros y fatigas que llevan. Las rabonas están armadas. Cargan sobre mulas las marmitas, las tiendas y, en fin, todo el bagaje. Arrastran en su séquito a una multitud de niños de toda edad. Hacen partir sus mulas al trote, las siguen corriendo, trepan así las altas montañas cubiertas de nieve y atraviesan los ríos a nado llevando uno y a veces dos hijos sobre la espalda. Cuando llegan al lugar que se les ha asignado, se ocupan primero en escoger el mejor sitio para acampar. En seguida descargan las mulas, arman las tiendas, amamantan y acuestan a los niños, encienden los fuegos y cocinan.

Estas mujeres también atendían a los enfermos y heridos y enterraban a sus muertos. Se ignora cuántas fueron, cuántas murieron o quedaron heridas y su destino final, pues la historia oficial se ha olvidado de ellas y sólo se nombran en una crónica de la guerra con Chile. También hubo “montoneras” luchando en partidas junto a los hombres, como María Olinda Reyes, apodada “Marta, La Cantinera”, que tras una acción valerosa fue ascendida a capitana (Guardia: 62).

## 3. En el ámbito político, intelectual y literario

Los cambios que durante los siglos XVIII y XIX condujeron en Europa a la desestabilización de las estructuras políticas, sociales y económicas modificaron también las bases de pensamiento sobre la que se asentaba el modelo social y familiar imperante. Dentro de estas nuevas corrientes de pensamiento tendrán cabida el cuestionamiento del papel asignado a la mujer y la defensa de un nuevo estatus para ellas. En Hispanoamérica estos cambios se dieron en los últimos años de la Colonia y a partir de la Independencia. En el Perú, que contaba entonces con una clase alta

dominante muy conservadora, la introducción de las nuevas corrientes de pensamiento se retrasó respecto a otras repúblicas independientes americanas, y los principales movimientos emancipadores se darán principalmente a partir de las primeras décadas del siglo XX.

Una personalidad que se adelantó a sus compañeras fue la de Flora Tristán. Hija de un peruano ilustre de rica familia y de madre francesa, nació en París y 1803. Su padre murió cuando era una niña y su madre no tuvo acceso a la fortuna familiar por carecer de los documentos que acreditaban su matrimonio. Muy joven comenzó a trabajar en una litografía y, a instancias de su madre, se casó con el dueño de la misma, André Chazal. Su matrimonio fue muy desgraciado. Flora Tristán lo abandonó, pero éste la persiguió durante años e incluso raptó a sus hijos. No pudo liberarse de él hasta que lo denunció por intento de incesto con su hija Aline y lo encarcelaron. Flora viajó a España, a Bilbao, donde se encontraba la parroquia y el sacerdote que había casado a sus padres, pero éste, a causa de la guerra de la Independencia con Francia que tenía lugar en esos años, había huido con todos los documentos de su iglesia para salvarlos y no pudo localizarlo. Decidió entonces viajar al Perú para reclamar a su tío el reconocimiento oficial de la familia y la herencia que le correspondía, cosa que no consiguió. Era el año de 1834. De esta experiencia y de su actitud combativa ante la vida surgió su libro más conocido, *Peregrinaciones de una paria* (1839 en francés, 1ª traducción al español 1946). Después se instaló en Londres, conoció a Robert Owen y sus ideas sobre el cooperativismo y el socialismo utópico, que enseguida adoptó como propias. Escribió otras muchas obras sobre todo dedicadas a la lucha social y a la emancipación femenina. Se la considera una precursora del socialismo científico, que en sus obras, como *La unión obrera* (1843), se adelantó a Carlos Marx –que tenía este libro en su biblioteca– y Federico Engels. En *La emancipación de la mujer* (1845) hizo un llamamiento a todas las mujeres del mundo para que defendiesen sus derechos políticos, sociales y económicos y con su unión hiciesen posible su logro. También abogó por la unión de las mujeres con los obreros para luchar juntos por una sociedad más justa. Tristán sería una desconocida en el Perú –sus libros se quemaron en la plaza de Arequipa y no se tradujeron al español hasta más de cien años después– hasta la recuperación de su figura hecha por Magda Portal en los años 40 del siglo XX.

Habla en su obra Flora Tristán de otras dos mujeres notables y luchadoras a las que tuvo ocasión de conocer: Dominga Gutiérrez y Francisca Zubiaga Bernales de Gamarra (1803-1835), conocida por La Mariscala. Ésta última era una mujer de carácter fuerte y pasional. De joven quiso ingresar en un convento, del que sus padres se vieron obligados a sacarla por los excesos que cometía en los ayunos y penitencias que se infligía. Después la llevaron al Cuzco, donde su personalidad y actuación cambiaron por completo y con la misma pasión que sintió antes por la religión se dedicó ahora

a la vida social, al baile y las fiestas. Pronto conoció al que sería su esposo, el coronel Agustín Gamarra, que en el momento de conocerla estaba viudo y con un hijo. Se casaron el día antes de que Gamarra partiera para una misión como Jefe del Estado Mayor, y ella se quedó viviendo en Lima con su madre. Poco después su marido fue nombrado Prefecto del Cuzco y entonces Francisca se trasladó a vivir allí con su marido. Pronto se mostraría su verdadera personalidad y fuerza de carácter. No le interesaba la vida mundana y menos el papel destinado en ella a las mujeres, prefería una vida de acción, de ahí que aprendiese el manejo de las armas, a montar a caballo y todo lo que le permitiese una participación activa en los asuntos de su marido, al que impulsó continuamente para que llegase a ser presidente de la nación, cosa que ocurrió en 1929. Antes de esto tuvo lugar uno de los sucesos más comentados sobre su vida: conoció a Simón Bolívar cuando éste visitó el Cuzco, y se rumoreó que tuvieron un apasionado romance. Sea como fuere, su encuentro con Bolívar sirvió para afianzar su ambición de gloria y poder. El apoyo que brindó a su esposo no fue únicamente diplomático, sino que estuvo presente tanto en las reuniones políticas como en el campo de batalla. Sin embargo, su carácter, en muchas ocasiones soberbio e intolerante, le fue granjeando la enemistad popular, de forma que cuando cayó su marido en 1834 tras numerosos levantamientos en su contra, tuvo que huir del país. Murió al cabo de poco más de un año, el 8 de mayo de 1835. La tuberculosis y la agudización de los ataques epilépticos que siempre había sufrido terminaron con su vida.

Flora Tristán conoció a La Mariscala cuando ésta partía exiliada a Chile a bordo de un barco. Se entrevistó con ella en un par de ocasiones y dejó sus impresiones, como se ha dicho, en *Peregrinaciones de una paria*. Otra de las mujeres que aparecen en esta obra es Dominga Gutiérrez, protagonista de un episodio que dio lugar a un enorme escándalo en estos primeros años de la República. Lo comento aquí por ser ilustrativo de la situación de la mujer en estos momentos y al punto al que debían llegar aquellas que se resistían a ajustarse a tan estrechos márgenes. Dominga Gutiérrez era monja del monasterio de Santa Rosa, pero al no poder soportar más su situación y para poder escapar del monasterio, fue capaz de conseguir, con la ayuda de una esclava, el cadáver de una mujer joven, meterlo en el convento, vestirlo con sus hábitos, acostarlo en su cama y prenderle fuego para hacerlo pasar por ella. Así pudo huir, aunque finalmente todo se descubrió y hasta Roma intervino en el asunto. Cuando Flora Tristán tuvo ocasión de hablar con ella, ésta le confesó amargamente que ni con su huida había conseguido ser libre:

¿Yo libre?... ¿y en qué país ha visto usted que una débil criatura, sobre quien cae el peso de un atroz prejuicio, sea libre? Aquí, en este salón ataviada con este lindo vestido de seda rosa ¡Dominga es siempre la monja de Santa Rosa! A fuerza de valor y constancia pude escapar de mi tumba. Pero el velo de lana que yo había

elegido, está siempre sobre mi cabeza y me separa para siempre de este mundo. En vano he huido del claustro. Los gritos del pueblo me rechaza...

*Peregrinaciones de una paria* sacó a la luz la hipocresía de la sociedad del momento y ello le valió el desprecio de la clase dominante que la rechazó, quemó públicamente su libro y la obligó a salir del país. Antes del periodo que estamos considerando, la literatura peruana contaba con algunas obras fundamentales escritas por mujeres, como el anónimo *Discurso en loor de la poesía* o la *Epístola a Belardo* de Amarilis. Pero habían sido ejemplos aislados cuya autoría femenina fue incluso negada por algunos críticos. Va a surgir, sin embargo, a partir de la década del 70 un grupo de mujeres con formación intelectual que dará lugar a una corriente más generalizada que propició la presencia femenina en un ámbito tradicionalmente masculino, la producción de obras de cierta proyección internacional, e incluso su aparición en algunas antologías que se hicieron eco de este proceso e incluyeron a poetisas dándoles un sitio en el Parnaso junto a los hombres.

Para Maritza Villavicencio, el hecho de que el desarrollo del pensamiento filosófico, científico y literario se produjese también fuera de los círculos intelectuales permitió a un cierto grupo de mujeres que habían logrado una buena preparación intelectual acercarse y participar en la vida intelectual y cultural del país. La mujer utilizó las tertulias, las veladas literarias, los clubes, los periódicos y las revistas como medio de introducirse y de participar junto a los hombres en este ámbito. Y apunta que “ello se debió, en alguna medida a la inversión económica que hicieron estas escritoras. Con el deseo de satisfacer necesidades espirituales y culturales propias y también de otras mujeres, sostuvieron materialmente periódicos y revistas, fundaron imprentas y mantuvieron las veladas de escritores, músicos y artistas de la época” (53-60).

Las primeras revistas escritas y dirigidas por mujeres fueron *La Alborada* (1875) y *Álbum* (1874). Hay muchas firmas en ellas pero las que participaban asiduamente fueron Juana Manuela Gorriti, Carolina Freyre, Juana Manuela Lazo de Eléspuru, Rosa Mercedes Riglos, Juana Rosa Amézaga, Leonor Sauri y Manuela Márquez. Las revistas no tenían contenido político ni social sino literario, artístico, y también algunos consejos de belleza y de cocina. Algunas mujeres también consiguieron dirigir revistas y periódicos importantes como *El Perú ilustrado* o *El Centinela*. Fuera como fuese, esto les permitió que se oyeran sus voces y sus opiniones sobre temas en los que no habían tenido cabida antes. Es interesante recordar que en el Perú fue la literatura escrita por mujeres la primera que atacó la esclavitud y defendió la igualdad entre los hombres.

El principal grupo de mujeres escritoras surgió, como se ha dicho, en los años 70. El malestar social provocado por la Guerra del Pacífico (1879-1883) se vertió en protestas de los intelectuales, entre los que hubo voces femeninas. Las tertulias y las veladas

literarias fueron el ámbito en que la mujer pudo hacer valer sus puntos de vista sin salir del hogar. A ellas invitaban a intelectuales y políticos, incluso enfrentados, con el ánimo de propiciar acuerdos. Fueron inauguradas por Juana Manuela Gorriti. La literatura se convirtió en el primer espacio para la defensa de la igualdad en el Perú y en una espita para la mujer en la expresión de sus anhelos y sentimientos. Mejor testimonio que estas brevísimas referencias lo ofrecen las propias escritoras. Clorinda Matto aprovecha una invitación del Ateneo de Buenos Aires en 1895 para hacer una denuncia y presentar a las “mujeres productoras que, no sólo dan hijos a la patria, sino, prosperidad y gloria”. Sin embargo, sabe que estas mujeres, en el medio en que se desenvuelven, “son verdaderas heroínas [...], luchan, día a día, hora tras hora, para producir el libro, el folleto, el periódico, encarnados en el ideal del progreso femenino” (Matto 1994: 254-255). Y ofrece un cumplida lista de escritoras hispanoamericanas y, sobre todo, peruanas.

Amalia Puga siente que la mujer está especialmente capacitada para las letras y lamenta que “antiguamente la ignorancia de los pueblos opusiera funestas preocupaciones, escrúpulos infundados, temores sin motivo, como otros tantos atajos, al genio de la mujer [...] para inspirarle aversión hacia el saber, y señaladamente hacia la literatura [...], se inventaron mil repugnantes anécdotas, tendentes todas a desacreditar los nombres de poetisas y escritoras que aparecían de tarde en tarde entre la masa grosera de los pueblos” (en Toro: 698-699). Sin embargo, tras la denuncia, hace el elogio de los tiempos presentes y de los hombres que la rodean, en un intento de ganar su apoyo y su aplauso:

ya han cambiado tanto las costumbres, se han ensanchado de tal modo las sociedades, viene extendiéndose de tan rápida manera la ilustración, que la mujer, por punto general, ha cesado de ser la oscura sierva la sumisa esclava de ayer. [...] en el día, lejos de ser rechazada, encuentra a su paso la mujer nobles corazones que acrecienten su entusiasmo, robustos brazos que brinden apoyo, varoniles manos que la aplaudan; y por supuesto que casi han desaparecido los inconvenientes y la marcada oposición que de espinas llenaban su sendero, de ella sola depende ganarse lauros y rodear de honor su nombre, o perderse para siempre en las penumbras del olvido (701).

Y pasa a reflexionar sobre el importante papel que la mujer tiene en la literatura de la joven América, donde se han visto “nacer y desarrollarse sorprendentes talentos en el bello sexo”, e invita a sus compatriotas a tributar “culto a las bellas letras, sea organizando pequeños círculos donde ensayar sus fuerzas, sea fundando amenas publicaciones con el propio objeto” (702-705). A pesar de todo lo dicho y como se ha visto, su trabajo se seguía viendo como un complemento de la maternidad y de su labor de esposas, cosa que defendieron casi con mayor fuerza las propias mujeres. Teresa González de Fanning escribía, bajo el pseudónimo de María de la Luz:

Si... después de haber dado cumplimiento a sus deberes cotidianos, en vez de ir al teatro, a los paseos, o a reuniones dispendiosas, prefiere quedarse en casa escribiendo sus impresiones, o sus recuerdos y esperanzas, en tanto que vela el sueño de sus hijos o aguarda al esposo ausente, lejos de merecer censura, casi nos atreveríamos a decir que es acreedora de elogio y consideración de las personas juiciosas... continuamente se le encontrará calumniada a esta mitad del género humano, su frivolidad, sus gustos fútiles y añiados, su apasionado culto a los extravagantes caprichos de la moda; y al mismo tiempo, se le condena con rara inconsecuencia, a no ocuparse de nada serio, so pena de incurrir en la nota pedante y bachillera (319).

Este razonamiento era una defensa ante la principal preocupación de los hombres: que abandonarían el hogar y sus obligaciones para con ellos y la familia. Escribía Mercedes Cabello:

La reforma que quisiéramos ver realizada en la educación de la mujer, no la aleja del hogar doméstico; sino, por el contrario, le agrega un atractivo más, rodeándola del encanto del saber, que la hace inaccesible al hastío, esa enfermedad, esa nostalgia del alma, que esteriliza la vida (145-146).

Otro punto de interés en cuanto a la posición de la mujer en el Perú de este siglo es el cuestionamiento de su participación en política. Todos los grupos de pensadores, desde los más conservadores a los más liberales, coincidieron en restringir la acción de las mujeres en este campo. Eso pensaban también, o defendían, muchas escritoras como Carolina Freyre de Jaimes que, siendo admiradora de Flora Tristán, consideraba que cometió el error de ser reformadora, y ve también como un desatino las peticiones de las feministas europeas en cuanto a tener voto y poder ser votadas para cargos públicos; o escritoras contestatarias como Matto de Turner que decía:

La mujer ha nacido para madre y debe ser toda ternura y sentimientos, porque el código que le rige es el corazón. Por eso pido para el varón el bullicio de la política, donde todos se engañan unos a otros, en medio de las serias genuflexiones de la diplomacia, y para la mujer el altar de la familia, donde ella atiza el fuego sagrado a cuya lumbre fructifican el Amor y la Verdad [...]. Contemplar a la mujer con kepí, cartuchera al cinto y rifle al brazo causa risa y pena, mientras que la madre arrullando en sus brazos al hijo de su alma o implorando a Dios por los seres que ama, comunica paz, alegría y veneración (814).

Y Mercedes Cabello de Carbonera:

La política en sí es árida y no tiene un solo punto de contacto con la índole y el carácter femenil... ¿Qué alcanzaría la mujer el día que tuviera derechos políticos? Nada. Ningún consuelo para sus penas, ni una luz para su inteligencia, ni un sostén para su virtud (146).

Teresa González de Fanning fue quien captó la dimensión social del problema y dio los primeros pasos para el discurso feminista. El punto principal de discusión fue la educación y su oficio de escritoras. Todos estos testimonios confirman la apreciación de Villavicencio:

El discurso femenino fue tibio y se cuidó de no alterar lo que consideraba el fundamento biológico y social de la mujer. De allí que constantemente las escritoras, para defender su oficio, señalaran que sus actividades no se contradecían con sus responsabilidades de madres, hijas o esposas, las cuales reconocían como las principales. Muchos de sus temas poéticos estuvieron, precisamente, inspirados en el hogar, el amor filial, etc. Sus principales biógrafas, casi contemporáneas a ellas, se consideraron en la obligación de justificar el trabajo intelectual de éstas ante los demás, descargando cualquier duda (59).

Estas contradicciones indican que el proceso no fue fácil. Mercedes Cabello de Carbonera terminó sus días sola en un sanatorio de enfermos mentales. También tuvo problemas Clorinda Matto. Salió exiliada después de haber sido quemado uno de sus libros y excomulgada.

Haciendo un brevísimo repaso por los logros de estas mujeres en el campo específico de la literatura, encontramos una serie de escritoras y de obras. En primer lugar hay que decir que por lo general, aunque hubo muchas poetisas románticas, fueron las novelistas las que tuvieron una importancia crucial en la marcha de la literatura del Perú republicano, ya que fueron precisamente dos mujeres las iniciadoras de los movimientos realista y naturalista peruanos.

En primer lugar debemos destacar *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner (1854-1909), que está considerada como una de las novelas fundadoras del realismo en toda Hispanoamérica. Su autora, tras una vida de infortunios, se trasladó a Arequipa en 1881, donde fue jefe de redacción del diario *La Bolsa*, desde el que alentó el patriotismo de sus compatriotas en la guerra contra Chile. Más tarde, en Lima, dirigió el semanario *El Perú ilustrado* y recibió una buena acogida por parte de los círculos literarios de la ciudad. Otras obras suyas son *Índole* (1890) y *Herencia* (1895). Lo que más destaca la crítica es el haber sido pionera en la denuncia de la situación de los indios. Además de su labor literaria participó activamente en política contra Piérola y al lado de Cáceres. Esto hizo que Piérola, al tomar el poder, la deportase a Buenos Aires. Pero en su paso por Chile, Argentina y España fue recogiendo el éxito y el reconocimiento generales. Murió en el exilio.

Otra de las grandes fue Mercedes Cabello de Carbonera, iniciadora del naturalismo con obras como *Sacrificio y recompensa* (Premio Ateneo de Lima en 1886), *Blanca Sol* (1889) o *El conspirador* (1892). También frecuentó las tertulias literarias y publicó diversos ensayos entre los que destaca *La novela moderna* (1892). Respecto a las poetisas podemos

destacar los siguientes nombres: Carolina Freyre de Jaimes, Justa García Robledo, Manuela Antonia Márquez, Carolina García Bambarén, Leonor Sauri, Manuela Varela de Vildozo, Felisa Moscoso de Chávez, Adriana Buendía, Manuela Villarán de Plasencia, La Baronesa de Wilson, Juana Rosa de Amézaga, Carmen Pontts, entre otras. Esta cumplida nómina es interesante pues la mujer era vista como asunto y como receptora de la poesía, no como agente de ella. Ahora sus poemas empiezan a ser publicados e incluso recogidos en alguna antología, como el *Parnaso peruano* (1871) de José Domingo Cortés, en el que leemos:

Si para los escritores no hai en América un teatro, ni un aplauso, ni una felicitación, para las mujeres apenas hai algo más que indiferencia. Por eso no es raro apenas encontrar alguna, muy de tarde en tarde, que cultive las letras, que haya escrito una página. Sin embargo el Perú, que en muchas cosas es excepcional, lo es también en ésta (775).

Cortés, que también publicará *Poetisas americanas. Ramillete del bello sexo hispanoamericano* (1875), defiende la poesía femenina afirmando que puede igualar e incluso superar a la de los hombres, comparación que se hacía necesaria en un mundo cultural donde lo masculino más que dominante era exclusivo. Entre los comentarios que les dedica están los siguientes: “En las filas de los poetas peruanos en que forman no pocas inspiradas mujeres tiene conquistado ya un puesto honroso la señorita Manuela Antonia Márquez, hermana del conocido literato don José Arnaldo Márquez” (403); de Justa García Robledo dice que el lector verá que no exagera ni hace “una galantería a la poetisa al sostener que es una de las joyas del *Parnaso Peruano*” (280); sobre las composiciones de Leonor Sauri opina que “no necesitan de elogios, ni de personas que encarezcan su mérito. Ellas solas se recomiendan” (117-118). Pero también procura, junto con las alabanzas a su poesía, no descuidar el decir que son todas mujeres honrosísimas dedicadas a las tareas del hogar o a la devoción religiosa: “La vida de esta poetisa –dice de Manuela Villarán– debe rastrearse en el hogar, al lado de sus hijos, consagrada al culto de la simpática religión del deber y de la familia” (785); “se notó desde sus primeros años en ella –Justa García Robledo– una inclinación muy marcada por el recogimiento y la piedad” (279).

La muestra de poesía escrita por mujeres que aparece en esta antología, siendo dispar en su calidad literaria, ofrece una estética y logros similares a la que se ofrece de los poetas masculinos. La temática fundamentalmente es amorosa, patriótica o de idealización de la naturaleza. Lo interesante, en definitiva, es dejar constancia de estos primeros logros, valorar su importancia y apreciar el tesón, esfuerzo y valentía que supusieron para sus protagonistas y para los que las apoyaron en su lucha.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Basadre, J., “Prólogo” en *Peregrinaciones de una paria*, Lima, Cultura Antártica, pp. V-XXIII, 1946.
- Cabello de Carbonera, M., “Influencia de la mujer en la civilización”, *Álbum* (1874).
- Cortés, J. D., *Parnaso peruano*, Valparaíso, Albión de Cox y Taylor, 1871.
- Guardia, S. B., *Mujeres peruanas. El otro lado de la Historia*, Lima, Humboldt, 1985.
- González de Fanning, T., “Las literatas”, *El Correo del Perú*, 40 (1º de octubre de 1876).
- González Vigil, F. de P., *Importancia de la educación del bello sexo*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- Gutiérrez de Quintanilla, E., “Prólogo” a García García, Elvira, *La mujer peruana a través de los siglos: serie historiada de estudios y observaciones*, Lima, s. e., 1924.
- , “Las obreras del pensamiento en la América del Sud. (Lectura hecha por la autora en el Ateneo de Buenos Aires, el 14 de diciembre de 1895)”, en Rotker, Sunana (ed.), *Ensayistas de nuestra América*, t. II. De Bello a
- González Prada, Buenos Aires, Losada, 1994.
- Matto de Turner, C., “Luz entre sombras. Estudio filosófico-moral para las madres de familia”, *El Perú ilustrado*, 81 (1889).
- Portal, M. [et al.], *Flora Tristán: una reserva de utopía*, [Perú], Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 1985.
- Puga de Losada, A., “Discurso de incorporación como socia activa al Ateneo de Lima”, publicado en *El Perú Ilustrado*, cit. en Toro Montalvo, César: *Historia de la literatura peruana*, tomos VI, Lima, A.F.A., bajo el título de “La literatura en la mujer por Amalia Puga de Losada”, pp. 697-709, 1996.
- Tristán, F., *Peregrinaciones de una paria*, Lima, Cultura Antártica, 1946.
- Villavicencio, M., *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX – XX*, Lima, Flora Tristán, 1992.

## KATE O'BRIEN: ESPAÑA CON VOZ DE MUJER

KATE O'BRIEN: SPAIN WITH A FEMALE VOICE

Daniel Pastor García  
Universidad de Salamanca

### RESUMEN:

Kate O'Brien es una importante autora en la literatura irlandesa actual. Sus obras reflejan la realidad de mujeres que se enfrentan a una sociedad conservadora y patriarcal. Su cercana relación con España hizo que dos de sus novelas se inspiraran en este país, *Mary Lavelle* y *That Lady*. Sus obras muestran a mujeres fuertes que van evolucionando a lo largo de su vida hasta encontrar su identidad.

### PALABRAS CLAVES:

Kate O'Brien, España, mujer.

### ABSTRACT:

Kate O'Brien is an important writer in the current Irish literature. Her works reflect the reality of women who face a conservative and patriarchal society. Her close relationship with Spain made two of her novels take the inspiration from this country, *Mary Lavelle* and *That Lady*. Her works represent brave women who have evolved throughout their lives till finding their identity.

### KEY WORD:

Kate O'Brien, Spain, woman.

En los últimos veinte años Kate O'Brien ha pasado de ser una gran desconocida a convertirse en una de las figuras clave de la literatura irlandesa contemporánea. Su obra suscita ahora un enorme interés dentro y fuera de Irlanda por el tono franco y anticonvencional de algunos de los temas que trata y en especial por su retrato de mujeres que hacen frente a las limitaciones de una sociedad extremadamente conservadora e intolerante. Si hay algo que impactó de manera muy significativa en su carrera literaria fue su intensa y prolongada relación con España hasta el punto de que le serviría de verdadera inspiración en dos de sus novelas más conocidas de las nueve que escribió, *Mary Lavelle* (1936), que trata de las complejidades morales y psicológicas de una joven irlandesa hasta lograr el verdadero desarrollo de su propia personalidad, y *That Lady* (1946), que aborda la influencia corruptora del poder político y la resistencia heroica de una mujer al despotismo de Felipe II. Escribió también en 1937 un magnífico libro de viajes titulado *Farewell Spain*, y en 1951 una de las mejores biografías de la lengua inglesa de Santa Teresa de Jesús titulada *Teresa de Ávila*, además de relatos cortos y reportajes periodísticos. Desde que a mediados de 1922 viajara por primera vez a Bilbao para trabajar durante casi un año como institutriz para los hijos de una conocida familia vasca, se sintió cautivada por un lugar y unas gentes que inmediatamente hizo suyas, pero es a partir de 1930 y hasta el comienzo mismo de la guerra civil cuando España se convirtió de manera ininterrumpida en su destino habitual cada verano. Ella misma proporcionó una explicación a su relación:

Fatal attraction between persons is an old poets' notion that some of us still like to is possible and occasional, though no probable—and Spain seems to me to be the *femme fatale* among countries. Though many would claim that for lovely France. For me, however, it has been Spain. So true is this that I have hardly seen any other countries. Always I go back over the Pyrenees. My love has been long and slow—lazy and selfish too, but I know that wherever I go henceforward and whatever I see I shall never again be able to love an earthly scene as I have loved the Spanish ... with Spain I am once and for all infatuated. With curious fidelity—for I am fickle. (1985: 227)

España, en efecto, atrapó su corazón como ningún otro lugar; era la tierra de la belleza mística, de la pasión combinada con la austeridad, y, sin duda, la diversidad geográfica del país, sus contrastes humanos, la enorme fascinación que sintió por Castilla y su pasado histórico y, sobre todo, la lectura de las obras de Santa Teresa, le sirvieron para introducir en su universo literario personajes femeninos valientes, decididos, transgresores, que para nada encajan en las expectativas sociales del momento ni en los roles de género que la sociedad tradicional les ha asignado, y son capaces de resistir o de desafiar el sistema patriarcal de poder, ya sea la familia, la iglesia, o el poder político. La semiautobiográfica *Mary Lavelle* es la tercera novela de su producción y la primera centrada en España en su totalidad. En ella podemos identificar lo que para algunos constituye el núcleo temático de su narrativa, o sea, "the complex interaction

of obligation and independence, of home and escape" (Hildebidle: 51). Mary Lavelle, la protagonista, es una hermosa joven que se niega a seguir lo que la tradición y la educación recibida requieren de su condición de hija mayor y, por tanto, cuestiona los principios morales, sociales y familiares que parecían firmemente asentados. Su existencia en una pequeña ciudad de provincias es monótona, vacía, carente de motivaciones. Consume sus días entregada a las tareas domésticas y a satisfacer los caprichos de un padre egoísta y las manías de una tía que se ha hecho cargo de la familia desde la muerte de su madre; nada especial sucede en su vida, y simplemente espera paciente a que John, el respetable joven con el que está prometida en matrimonio, haga la fortuna suficiente para convertirla en la esposa feliz y la madre sacrificada como dictan las buenas costumbres. Pero aunque cree estar enamorada nunca ha sentido verdadera pasión. Casi sin saber muy bien las consecuencias de su decisión, acepta ir a trabajar a España como institutriz, un acto que le permitirá explorar el mundo a su manera y que acabará por transformar radicalmente el curso de su vida. Además cree que su estancia en el extranjero durante un año acabará disipando sus dudas sobre la conveniencia de contraer matrimonio. Irlanda, en definitiva, se muestra para ella como un espacio claustrofóbico, y la imagen que tiene de su insoportable entorno familiar y de su mundo cotidiano le sugieren "...a terrifying peace, a timelessness and changelessness most desolating in their personal call to her" (1984: 142); España, por el contrario, se presenta como un espacio alternativo, privado, donde aprenderá lo que significa el amor, el dolor, la vida misma, y en el que construirá su identidad femenina al margen de las reglas imperantes. En suma, representa la libertad, la posibilidad de escapar de un sentimiento de sumisión total en el marco patriarcal:

To go to Spain. To be alone for a little space, a tiny hiatus between her life's two accepted phases. To cease being a daughter without immediately becoming a wife. To be a free lance, to belong to no one place or family or person—to achieve that silly longing of childhood, only for one year...She would be unobserved, uncherished and, she hoped, unreproved. She had in fact put on a cap of invisibility, from under which, however, she could use her unlearned eyes with circumspection and in peace. (34, 37)

A medida que se integra en su nuevo entorno, la influencia de su mundo familiar se desvanece y adquiere la autonomía de la que carecía hasta entonces. Se siente rodeada de seres fracasados, infelices, como Don Pablo, el padre de sus discípulas, que decepcionado en su matrimonio y en sus opiniones políticas, no ha sabido llevar a cabo sus sueños; o Doña Consuelo y Luisa, las dos mujeres de la familia, que aparecen extremadamente conservadoras e intelectualmente inferiores a sus esposos. Las otras institutrices irlandesas que llega a conocer son vulgares, sin ambiciones, han renunciado a integrarse en España y se sienten amargadas. Una de ellas, Agatha Conlan, lleva una vida doblemente marginada por el hecho de ser lesbiana y atreverse a confesarlo,

pero de ella Mary aprende la necesidad de ser siempre valiente sobre todo cuando se trata expresar los verdaderos sentimientos. A diferencia de todas ellas, Mary se siente atraída por nuevas experiencias y poco a poco da rienda suelta a su curiosidad por conocer todo lo que de nuevo el país le ofrece, y desde la fiesta de los toros hasta su descubrimiento de lo que llama la "España inesperada", o sea, los vastos espacios de Castilla, su luminosidad especial y sus gentes, formarán parte de su educación sentimental. El famoso viaje en tren que realiza a Madrid, atravesando la seca y austera meseta castellana, se convierte en una auténtica revelación porque encuentra en el paisaje una belleza distinta, singular, paradisíaca: "here it was, to left and right of her, as gentle as Heaven" (216). Acaba también enamorándose perdidamente de Juanito, el hermano mayor, y se hacen amantes, pero él está felizmente casado y es padre de un niño, y Mary está prometida; ambos son católicos y provienen de países donde no hay divorcio, su unión es imposible y no hay futuro para los dos juntos. Mary ignoraba por completo las sutiles implicaciones del amor y aprende que la naturaleza humana no es libre del todo y que la pasión desinhibida es mucho más poderosa que la fe y las convenciones sociales. Justo en las últimas páginas, Agatha, Conlan, fiel practicante de los ritos de la iglesia católica, insinúa su atracción hacia Mary pero inmediatamente se disculpa diciendo "It's a sin to feel like that", a lo que Mary contesta "Oh, everything's a sin! (285) manifestando su fastidio por la excesiva influencia de la moral católica en la vida cotidiana de las personas. Su breve relación amorosa con Juanito no es lo que le va a hacer más fuerte como persona, ni le ayuda a madurar, sino la superación de los obstáculos que tiene que afrontar por sí misma, el conflicto creado por esos momentos de ilusión y realidad, éxtasis y dolor, sentimientos de culpabilidad y de remordimiento. Mary es siempre la que lleva la iniciativa en su relación y asume enteramente las consecuencias de su pasión ilícita:

the central sin against Catholic teaching would be her affair and heavens... she thought of school and home, of John, of God's law and sin, and did not let herself discard such thoughts. They existed as real and true as ever, with all their traditional claims on her—but this one claim was his and she would answer it, taking the consequences..." (257, 308).

Sus últimos pensamientos, justo antes de la separación definitiva, suenan a triunfo personal:

She had given him all she had, the first and the best of herself, and had taken the pain of love from him, from whom alone she wanted it. She had been his lover. She was content. (312)

La novela termina, en efecto, con su regreso a Irlanda como una mujer nueva, pero no para quedarse sino para reclamar la herencia que su padre injustamente le ha

retenido, y así, liberada de la influencia paterna y de la obligación de llevar a cabo una unión con su prometido en la que nunca creyó del todo, emprender una vida propia en el exilio, más fortalecida y preparada, manteniendo su deseo de “perpetual self-government” (27). *Mary Lavelle* fue prohibida en Irlanda por su contenido inmoral entre otras poderosas razones:

What shocked our moral guardians so much was not that here was a flagrant instance of sex outside of marriage, but that the girl was not hounded into it, that she was the one to choose, that she knew her lover was married, that she had deliberately, from their point of view, wrecked her whole life, that she had taken the shadow for the substance. Irish girls did not behave that way, or if they did, other girls must not hear about it. (Reynolds: 184)

*Mary Lavelle* además de una hermosa novela de amor es también una obra de observación de costumbres sociales. La joven protagonista es testigo directo de una España turbulenta y prerrevolucionaria, y el retrato que ofrece del país en 1923, cuando tiene lugar la acción, es de desolación y de miseria, dominado por un sentimiento generalizado: “nothing could be worse than the present state of Spain” (135), anticipándose a los trágicos tiempos que le tocaría vivir. Su publicación coincidió con el comienzo de la guerra civil española, un acontecimiento que impactó de tal manera a Kate O'Brien que entre octubre de 1936 y febrero de 1937 escribió *Farewell Spain*, su propia respuesta ante lo que amargamente percibe como “...a country now in agony” (1985: 122). El libro es un conjunto de reflexiones basadas en los viajes que realizó antes del estallido bélico en compañía de su amiga Mary O'Neill, que giran en torno al legado cultural y artístico del país amenazado ahora por la destrucción y la barbarie que se ciernen a causa del conflicto. Es, por tanto, una mirada retrospectiva de su vida y una “self-narrative” donde pone al descubierto sus emociones, preferencias y temores particulares que en buena medida inspiraron sus obras de carácter español. *Farewell Spain* se convierte así en la celebración nostálgica de edificios, cuadros, ciudades, paisajes, gentes, costumbres, tipos de comida, la misma idiosincrasia española, etc., para los que proporciona datos estéticos, históricos o anecdóticos, pero lo más importante es su intencionalidad, los motivos que la inducen a representar España y lo que significa. Frente al turismo moderno, masificado, impersonal, que inducido por la publicidad promete “the poster world, a world of gamboge and cerulean blue, of singing and lounging and carnations in the mouth...a fantasy ...which has never really died” (1985: 24), Kate O'Brien se propone asumir “an escapist search for novelty, individualism or the past... pleasure-trips for idle pleasure seekers” (3), y lo que nos ofrece son brillantes momentos del pasado, de todo aquello que significa permanencia, belleza y tradición cuya contemplación produce placer y da sentido a la vida, frente a momentos más siniestros, vulgares e intimidatorios del presente dominado por una guerra cruel que está ensangrentando el país. Se presenta, pues, como una figura anacrónica o “a sentimental traveller” que lucha a su manera frente a la superficialidad de las modas foráneas que están invadiendo “Spain's native taste, grave, common-sense, individual” (183), y no se deja influir por prejuicios, charla

animadamente con la gente, fuma y bebe a solas en las terrazas, y sabe disfrutar de cada momento de su experiencia en España a diferencia de su compañera de viajes, Mary O'Neill, “la rubia” como la llaman con admiración las jóvenes de los lugares por donde pasan, que ilustra “the superficiality of the Spanish beauty ideal” (Napier: 32), sólo se muestra interesada en lo más efímero o banal, no sabe apreciar las corridas de toros, se queja de las incomodidades de los hoteles o asume una actitud sensiblera ante los niños mendigos. No se limita, pues, a reproducir la realidad mecánicamente sino que la interpreta, y lo que la distingue de otras escritoras que descubrieron España a raíz de la guerra, es que establece un diálogo con la rica tradición cultural de nuestro país que evoca con pasión ante la devoción exagerada del mundo contemporáneo a la ciencia, “the universal dictator” (4). Por esta razón dedica un amplio apartado a su gran heroína, a Santa Teresa, la mujer que ganó su admiración incondicional y en cuya personalidad excepcional descubre todo un catálogo de cualidades que enumera con entusiasmo:

She was everything—preacher, teacher, lawyer, cashier, politician, poet, tramp and charwoman. She was the best cook in all her convents... a formidable match for inquisitor or Salamanca doctor. She was a fighter and a schemer, a soldier and most subtle diplomat...She was a communist: “Let no sister have anything of her own but everything in common and to each be given according to her need. Neither must the prioress, etc...all must be equal” This is her eternal cry up and down Spain. She was a feminist: “I will not have my daughters women in anything, but valorous men”....she was the last of her kind...the greatest woman in Christian history (109-113)

Para Kate O'Brien representaba a la mujer que luchó por las cosas en las que creía. En las difíciles circunstancias que atraviesa el país seguramente estaría ahora al lado de la soberanía popular, defendiendo con todas sus fuerzas la equidad y la justicia, lo que hace que el ideal comunista se equipare con lo que ella misma practicó de manera sistemática a lo largo de su vida. Además, su naturaleza indomable le sirvió para hacerse poderosa en un mundo de varones, y no dudó en plantar cara a los grandes que detentaban el poder. Aunque tradicionalmente se la muestra como modelo de sumisión y acatamiento, Kate O'Brien prefiere descubrir su lado más contestatario y disconforme:

she gave cheek in and out of season to the Papal Nuncio in Spain, and liked nothing better than to have a crow over spoilt and luxurious prelates. She was all for the setting down, simplification and reduction to their true duties and true humility of the religious orders. To get them poor and simple and ship-shape was her life-work, and I do not think that her shrewd brain would see anything profoundly dangerous to them in the legislation for their control of the Constitution of the Second Republic. And to tell the truth, I find it impossible to imagine that in this present war so generous a soldier would be a pacifist. (223)

Pero, por otro lado, aunque *Farewell Spain* no tiene un marcado tono político, no es en absoluto indiferente a la tragedia que está viviendo el pueblo español. Los títulos de algunos capítulos como "No Pasarán", donde hace una exaltación de los numerosos atractivos de Madrid, y el menos afortunado "Arriba, España!", donde lanza un duro ataque a Franco, son un compendio de breves comentarios personales a propósito del impacto de la guerra que intercala con la descripción de sus viajes. Su posición está inequívocamente a favor del gobierno legítimo de la República, y de paso aprovecha para expresar su horror, su indignación y su rabia condenando el levantamiento militar:

I am not a Communist, but I believe in the Spanish Republic and its constitution, and I believe in that Republic's absolute right to defend itself against military Juntas, the Moors and all interfering doctrinaires and mercenaries.....a war such as General Franco's, openly aimed at the murder of every democratic principle, and for the setting up of his little self as yet another Mussolini—such a war strikes not merely for the death of Spain, but at every decent dream or effort for humanity everywhere. It kills not only the slow, creeping growths, the sensitive plants of social and economic justice... but it sterilises the whole future. Makes it practically impossible to begin again. In short, if the Mussolini-Hitler idea is to win in Europe, then it is good-bye to all humanity's small, patient, but once living hopes of universalised decency of life. (123, 221)

En el fondo, el conflicto bélico español es un signo más de una época convulsa que está acabando con la esencia misma del hombre y sus ideales más nobles. Para ella, pues, viajar no sólo es rescatar del olvido valores impercederos del espíritu humano sino, sobre todo, una forma metafórica de expresión individual ante los dos sistemas políticos totalitarios imperantes; es también reivindicar una forma de ver y de entender el mundo que discrepa radicalmente del uso de la fuerza y de la violencia, de todo aquello que presagia muerte y destrucción, lo que llama "the universal terrors of nationalisms, dictatorships and race-antipathies...." (6).

No es difícil de imaginar que debido a la contundencia de su rechazo al golpe militar, *Farewell Spain* fuera un libro condenado por el régimen franquista, Kate O'Brien fuera calificada de persona no grata e incluso se le prohibiera la entrada en España hasta 1957 cuando gracias al embajador irlandés se le permitió regresar de nuevo después de más de 20 años de ausencia. Pese a todo, su interés por España no decayó en absoluto. De profundas convicciones pacifistas, defensora a ultranza de los derechos y de la libertad individual por encima de todo, y en parte como respuesta al desolador panorama europeo por la devastadora guerra mundial y por los regímenes dictatoriales del momento, Kate O'Brien dedicó toda su atención a escribir la novela que más éxito le proporcionó de su carrera literaria, *That Lady* (1946), ambientada en la España del siglo XVI e inspirada en la figura de Ana de Mendoza, princesa de Éboli, el personaje femenino más controvertido y relevante de la corte de Felipe II, y también uno de los más desventurados. La trama se basa en un enigmático suceso histórico

que manipula a su antojo: el turbio asesinato del secretario del rey Juan de Escobedo. Ana de Mendoza fue amiga y confidente del rey y cuando quedó viuda del influyente ministro y secretario Ruy Gómez comenzó una relación con el libertino Antonio Pérez, hombre de confianza de su difunto marido y por entonces también secretario de Felipe II. Al parecer, la pareja intrigó contra el monarca y, según algunos indicios, se vio involucrada en la desaparición de Escobedo. Felipe II, celoso de sus relaciones, les arrestó y Ana fue encarcelada los últimos catorce años de su vida sin poder disponer de sus propiedades ni de la custodia de sus hijos. A partir de este incidente que nunca ha sido aclarado del todo, Kate O'Brien elabora una preciosa novela histórica en la que muestra a una mujer que defiende a ultranza su derecho a tomar ella misma las decisiones que atañen a su vida privada; Ana, en efecto, sólo aparece culpable del amor apasionado que siente por Antonio Pérez, su amante, y para nada está dispuesta a ceder ante las presiones ni siquiera ante las del monarca ni a dejarse manipular ni mucho menos confesar su implicación en la muerte de Escobedo. Así lo hace saber en uno de sus encuentros con el monarca:

I have done no harm to Ruy's memory or my children's name....But, my private life is truly private. There have been, Philip, as long as I can remember, thoughts and even acts in that private life which, presented to the world, would seem to injure this or that. That is so, I should think, for everyone from cradle to grave. But I do not present my private life to the world. I own it, Philip. If I do wrong in it, that wrong is between me and Heaven. But here below, so long as I don't try to change it into public life, I insist that I own it. Not Ruy's memory, and not my children's name... But my private life is all that I own, and I insist on managing it myself, under God. (That Lady: 236)

En la novela se destaca su carácter orgulloso y altivo pero también voluble, rebelde y apasionado. Fue una mujer de la que se dice que no se amilanaba ante nada y ante nadie, y no es de extrañar, por tanto, que chocase con el magnánimo temperamento de Santa Teresa, otra gran mujer, valiente y emprendedora, que todo el mundo respeta y admira excepto la viuda aristócrata. Ana tuvo una relación tensa con la santa sobre todo cuando le ayudó en la fundación de dos conventos carmelitas en Pastrana, un hecho que acabó provocando serios enfrentamientos entre ambas. Precisamente uno de los momentos más interesantes de su vida, que la novela desarrolla, es su intento de hacerse monja carmelita a la muerte de su marido ingresando en uno de los conventos fundados. Acostumbrada a ejercer su voluntad a su antojo, no oculta su total antipatía hacia la santa porque se opuso de pleno cuando se enteró de que a su deseo de tomar el hábito lo hizo rodeada de sus criadas, desordenando la disciplinada vida de las monjas que allí habitaban y alterando las austeras normas por las que se regían. La decisión la interpretó como una humillación hacia su persona aunque, en el fondo, se trató de un

intento fallido más por conquistar una independencia personal negada en sus años de matrimonio:

When Ruy died, Ana, who had ended by surrendering all her will and all her forgotten, buried self to his quiet, insistent domination, became invested with panic. A sense of total incompetence, of being a cripple, swept upon her. She felt, angrily and somewhat madly in her grief, that her keeper had died either much too late or far too soon. She felt a great sense of waste in her long subjugation... she decided—in pure hysteria—to be a nun. The episode was foolish and humiliating. It was the one attempt she had ever made to express a violence from within herself, and it failed pitifully... The memory of [her folly] was an unclosed wound in her vanity... Before Ruy had come to her she had lost her eye; immediately he left her she acted as a madwoman; and whilst he was there, gentle, considerate, devoted, she had never been able to be anything but exactly his, as he made her. She was, it seemed, mutilated, tuerta—depleted in some sense she would never discover by the perfect taking over and direction of her life... (118)

Porque, como apunta acertadamente Suárez, Ana a lo largo de su vida ha tenido que “superar una constante reacción negativa a sus intentos de expresión anímica” (491), y aunque es plenamente consciente de que vive en pecado no está dispuesta a renunciar al placer ni a su propia realización personal a pesar de que le cueste la condena espiritual y los comentarios de todos los que la rodean:

Now that she was by her own acknowledgement living a life of sin she did not cheat; feeling unrepentant, she did not feign repentance, and had to forgo the reception of the sacraments. Very often and very honestly now she looked in dismay at this impasse of her soul. But it had to stand. She saw no way of clearance save to give up her pleasure in Antonio Pérez. Living in mortal sin now, she knew that she what she was doing did not merit eternal hell in the eyes of any human judge, and wondered... how theologians dared make categorical pronouncements. (190)

Parece como si por el mero hecho de ser mujer todo el mundo se siente con derecho a juzgar su conducta y a recriminar su relación amorosa, empezando por Escobedo que cuando se entera de que es amante de Antonio Pérez, su rival político, amenaza con informar al monarca, hasta su propio hijo Rodrigo que afea su conducta de malos modos. El mismo Felipe II, que aparece como un déspota autoritario e insensible, capaz de imponer su voluntad en las vidas privadas, se siente ultrajado por el hecho de que Ana tiene un amante, y, por tanto, siente que su vanidad ha sido herida. Las razones por las que el monarca se entromete en su intimidad no están del todo claras, generando distintas conjeturas. El mismo Antonio Pérez las intuye con claridad:

for if he doesn't love Ana, believe me, he loves the legend of their love, he loves the gossip and the echo of it, and its reminder of gayer days, he loves to think, perhaps, that only their shared love of Ruy prevented him and Ana from giving realty flagrant scandal long ago; also he loves to think that whatever he prizes no man touches save with his royal permission. He gave her to Ruy—so that was all right. But he's not giving her away again, whether or not he wants her... (80)

Ana se siente abandonada, y la única persona que está de su parte, salvo su fiel criada y su hija Anichu, es el cardenal Quiroga que condena sus amores adúlteros pero sabe respetar su decisión e incluso celebra su firmeza de espíritu al resistirse a la acción tiránica del rey:

...this stand of yours against blackmail is one of Spain's few good deeds at present—and I for one am glad to witness it...you ...are fighting quite simply for your idea of human conduct. If you've done wrong in the past—and you have—you are now doing something that is hard and right and cold and even disinterested. Moreover, you are acting in character...in this conflict with Philip you have been morally as right as in committing adultery with Antonio you were morally wrong... (323)

“Esa señora” era el término despectivo empleado por Felipe II para referirse a la que fuera en el pasado su confidente a la que llegó a admirar e incluso desear (los rumores de la época apuntaban a que mantuvieron relaciones amorosas y que el tercer hijo de Ana fue fruto de las mismas), y deja al descubierto su total animadversión hacia una persona que desafía conscientemente el poder real y se opone a su voluntad. Prueba de ello es su evolución a lo largo de la novela, desde las primeras páginas cuando en el papel de amigo íntimo de la familia se muestra preocupado por el bienestar de los hijos de Ana, a los últimos capítulos donde aparece su personalidad de ser supersticioso, acostumbrado a ejercer un poder absoluto incontestable, y cruel porque se alegra de que Ana, gracias a la condena impuesta, se deteriora físicamente y se vuelve vieja y desfigurada. Pero Ana triunfa anímicamente: acaba sus días con dignidad, sin claudicar ante los designios reales, aceptando ser víctima de un régimen autoritario y despótico pero sabiendo proteger en todo momento su intimidad. Se trata, en suma, de un retrato idealizado de una mujer que vive de acuerdo con sus ideas y es capaz de sacrificar su reputación, poder y libertad a cambio de su derecho a vivir su vida a su manera. Como dice Dalsimer, “Ana de Mendoza becomes Kate O'Brien's most compelling portrait of the individualist, and, of all her heroines, the one who speaks loudest and most passionately for the author's commitment to self-expression” (86).

Era inevitable que más pronto o más tarde Kate O'Brien dedicara un libro completo a Santa Teresa, porque desde 1934 que fue cuando empezó a leer sus obras por primera vez y a documentarse convenientemente sobre el periodo histórico que más le apasionaba, la Castilla imperecedera, la Castilla del siglo XVI, la del esplendor y de la decadencia, su arrolladora personalidad y la ingente tarea de reformadora que llevó a cabo, resultaban demasiado ricas y atractivas como para no tratarlas en extensión. De hecho, el personaje histórico de Ana de Mendoza originalmente lo encontró leyendo las cartas de Santa Teresa y en gran medida el personaje literario lo elaboró a partir del talante fuerte e independiente de la santa. Para Kate O'Brien ambas eran claros ejemplos de mujeres de acción, decididas, que lucharon denodadamente por su propia

autonomía personal, para nada acomplejadas ante el poder. Su libro *Teresa de Ávila* no es un sesudo trabajo de investigación ni pretende tampoco llevar a cabo un estudio biográfico exhaustivo. Su propósito es más sencillo como explica en las primeras páginas:

The present attempt is a portrait, or rather, it is notes for a portrait; it is an apology not for Teresa but for this writer's constant admiration of her... I write of Teresa of Avila by choice which is passionate, arbitrary, personal. No one need agree with anything I have to say—but they must not, either, be hurt thereby. I am free to speak freely about a great woman. I am not writing of the canonized saint. I propose to examine Teresa, not by the rules of canonization, but for what she was—saint or not—a woman of genius. And women of genius are few" (1993: 9-10)

El libro tiene el gran mérito de saber acercar de manera amena la figura de la santa al público de habla inglesa en general y, por otro lado, de destacar por encima de todo que fue una mujer que se comportó, actuó y escribió como una precoz feminista. Pero es precisamente su faceta como reformadora de la orden lo que más le impacta; tuvo que luchar con inteligencia, tenacidad, humildad, pero aún así provocó la ira de ciertas autoridades eclesásticas que veían en su reforma una usurpación de su poder, y la envidia de algunas monjas que consideraban arrogante su deseo de establecer su propia institución. Fue vigilada de cerca, sometida al cerco de la Inquisición, se la ridiculizó, se le infundió miedo, y se le pusieron mil dificultades. Su determinación en llevar a cabo un ideal le acarrió numerosos enemigos y también unos pocos fieles incondicionales, y al final alcanzó la santidad. Su vida sólo puede ser admirada, no analizada con rigor, pues alcanzó un equilibrio difícil de obtener:

"It is one of the marks of her genius hardest to convey to those who have not read her that this woman, whose flights into the ineffable and incommunicable might even by us, earthbound, be called crazy, never lost hold of her brilliant common sense, nor of her power to stand far back from herself, allowing no facile statement through the net of her self-criticism. It is this exact balance of the scrupulously honest recorder and teacher against the impassioned, tortured mystic that keeps Teresa in her remarkable place in human history". (25)

Kate O'Brien supo trasladar a sus obras las inquietudes y las ansiedades propias de nuestra época, en especial la lucha de la mujer moderna por construir una identidad coherente. Tanto *Mary Lavelle* como *That Lady*, en definitiva, abrieron camino dentro de su producción a otras novelas más donde la mujer asume un papel activo, muy alejado, desde luego, del que se promocionaba desde la esfera de la Iglesia Católica y del poder político tras la independencia y la proclamación del Estado Libre Irlandés.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dalsimer, A., *Kate O'Brien. A Critical Study*, Dublin, Gill and Macmillan, 1990.

Hildebidle, J., *Five Irish Writers: The Errand of Keeping Alive*, Harvard, Harvard University Press, 1989.

Napier, T.S., "External Impressions of Life': The Paradoxical Autobiographies of Kate O'Brien", Patricia A. Lynch et al. (eds.), *Back to the Present, Forward to the Past. Irish Writing and History since 1798*, Vol.II, Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 27-40.

O'Brien, K., *Mary Lavelle*, London, Virago, 1984.

---, *Farewell Spain*, London, Virago, 1985.

---, *That Lady*, London, Virago, 1985.

---, *Teresa of Avila*, London, Mercier Press, 1993.

Reynolds, L., "The Image of Spain in the Novels of Kate O'Brien", Wolfgang Zach and H. Kosok (eds.) *Literary Interrelations: Ireland, England and the World*, Vol. 3, Tübingen, Gunter Narr, 1988, pp. 181-188.

Suárez Lafuente, M.S., "Entre el poder y la nada en Esa Dama de Kate O'Brien", *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 39-40, (1989-1990), pp. 485-496.

## DE MARIANA ALCOFORADO A LAS TRES MARÍAS, UN CAMINO DE CORAJE Y RESISTENCIA A PARTIR DE LA PALABRA

FROM MARIANA ALCOFORADO TO "LAS TRES MARÍAS", A WAY OF BRAVERY AND RESISTANCE THROUGH THE SPEECH

María de Lourdes Pereira  
Universitat de les Illes Balears

### RESUMEN:

Tras varias décadas del régimen de Salazar, Portugal se encuentra en un período de desorden social. Pocos años más tarde, surge el proyecto llamado "las Tres Marías", dando paso a un liberalismo feminista en el que se esperaba que las mujeres tomaran conciencia de su condición, independientemente de su estatus social. Este movimiento nació a partir de las Nuevas Cartas Portuguesas, y obtuvo gran apoyo en el extranjero.

### PALABRAS CLAVES:

María Alcoforado, "las Tres Marías", mujer.

### ABSTRACT:

After several decades of Salazar's regime, Portugal is in a period of social unestability. Few years later, the project called "las Tres Marías" came up, giving way to a feminist liberalism in which women were expected to become aware of their condition, regardless of their social status. This movement was born from the Nuevas Cartas Portuguesas, and it achieved a great support from abroad.

### KEY WORD:

María Alcoforado, "las Tres Marías", woman.

Las más de cuatro décadas de régimen salazarista dejaron en la sociedad portuguesa una impronta demasiado acentuada. Las señales más notorias se exteriorizan en una sociedad alimentada por un sistema dictatorial controlador y represivo que tendría su repercusión en la economía, pero sobretudo en la educación y en la cultura, ya que ésta se convirtió, una vez más, en un eficiente, e incluso sutil, modo de inspección y dominio del pueblo, y una de las medidas más "eficientes" surgió, indudablemente, con la creación de la *Mocidade Portuguesa*. Desde 1936 los jóvenes portugueses, de los siete a los catorce años, tenían por obligatoriedad apuntarse a la organización cuyos objetivos eran formar el carácter de los hombres de futuro, sin olvidar su robustez física, y fortalecerles en los principios morales y en el amor a la Patria. En 1937 fue creada el ala femenina, bajo la insignia de *Mocidade Portuguesa Feminina*, la cual tenía por objetivo educar a la mujer para lo que la sociedad esperaba de ella; ser una buena esposa, una buena ama de casa y una buena madre. En resumen, la filosofía social y cultural del régimen se ajustaba a la célebre tríade de "Dios, Patria y Familia", pero una fe y un amor que el régimen se encargaba de "enseñar" sin que hubiera espacio para la reflexión o el descubrimiento de los sentimientos o emociones; si en algún momento éstos se manifestaran ya se encargaría la tutela estatal de intervenir mediante la censura o la represión.

Después de más de cuatro décadas de régimen salazarista, la sociedad portuguesa agonizaba ya por todos sus poros. La represión y la dictadura no sólo marcaban las pautas de una conducta represiva sino que además estrangulaban la existencia de un pueblo condenado por una guerra que, según el régimen, no había existido nunca, aunque se le llegó a destinar un cuarenta por ciento del presupuesto general del estado, obligando a escatimar los gastos en otras partidas como eran la educación, la cultura o el bienestar social. Aun así, con el desarrollo de los acontecimientos el régimen se va desgastando, hasta que el día tres de agosto de 1960 el sillón donde Salazar se apoyaba se rompe, impidiendo al estadista volver a reposar en tan cómodo asiento.

En su lugar quedará el hombre de confianza, Marcelo Caetano quien, al sustituir a Salazar, que morirá en julio del 70, promete la llegada de una nueva primavera. Las nubes tardarán aún en disiparse del horizonte luso pero, tal vez por esa nueva esperanza, o por simple cansancio, empiezan a alzarse voces de protesta contra la realidad nacional que emanaban, principalmente, del mundo de la cultura, voces que insistían en luchar, tanto en Portugal como en el exilio, contra un régimen que había empezado a dar muestras de extenuación a finales de la década de los 60. Tal como el régimen sabía, la cultura y la educación constituían una seria amenaza social, pero la represión, a par del terror, despertaba cada vez más la resistencia y el coraje de aquellos que tenían en la palabra su único poder. Se escuchan entonces los gritos de escritores, cantautores, pero también de aquellos a quienes llegaban sus mensajes, poniéndose

en marcha una lucha sin tregua. De entre esos esfuerzos surge el proyecto que sería conocido como el de las Tres Marías, el cual se tornará en un marco revolucionario de la condición femenina, en Portugal y también en el extranjero, y que supo mantener su protagonismo a lo largo de todas estas décadas.

Corría el año de 1971 cuando Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta y Maria Velho da Costa, tres amigas dadas a las letras, dos de ellas con obra ya publicada, deciden reunirse y dar inicio a un proyecto que preveía desestabilizar los sólidos y profundos cimientos de esa sociedad conservadora, clasista, y profundamente pasiva que el régimen había edificado a partir de sólidos apoyos como eran la economía, la religión y la cultura. Las tres Marías, suspirando por esa primavera que tardaba en llegar, proyectan una obra polémica que marcaría para siempre la historia de la literatura portuguesa y que saldrá a la luz en la primavera de 1972 pero, por el peligro que obras como estas representaban para la estabilidad de una sociedad como la portuguesa, el libro fue de inmediato prohibido por el gobierno portugués, siendo confiscados todos los ejemplares y detenidas las autoras bajo la acusación de *abuso de la libertad de prensa y atentado a la moral pública* (Barreno et al. 1974: 7). Poco más de un año después de su captura en Portugal, la militancia de la palabra de estas tres mujeres conquista Francia, el bastión del liberalismo feminista, por lo que la publicación de las Nuevas Cartas Portuguesas por las *Éditions du Seuil* constituyó un hito importante en la lucha de las tres Marías dado que, como apuntan Evelyne le Garrec y Monique Wittig en el prefacio a la edición francesa “au Portugal elle durait déjà depuis un an sans que personne en sache rien, ni dans ce pays où la presse, soumise à la censure, restait silencieuse, ni à l'étranger.” (Barreno et al. 1974: 8). A pesar de este silencio, hay ecos que salen del grito lanzado por las tres Marías que llegan a cruzar el Atlántico e incluso el mismo *Times Magazine* envía a Portugal un periodista para entrevistar a las autoras, en las mismas fechas en que estas eran juzgadas por ofensas a la moral pública portuguesa.

El proceso instaurado por las autoridades contra las autoras tuvo inicio en octubre de 1972 y sería dado por concluido en abril de 1974, con la caída del antiguo régimen. A lo largo de esos años las autoras fueron reuniendo apoyos que llegaban principalmente del extranjero, puesto que en el país era difícil que la gente expresara públicamente su apoyo frente a la represión y censura instaladas. En abril de 1974, con la llegada de la democracia de la mano de los capitanes de abril, el caso es definitivamente archivado y el juez les anima a que sigan escribiendo, diciéndoles que habían producido una obra de mucha calidad. A pesar de los cambios acaecidos, el peso de cuatro décadas de educación salazarista no se revelaba propicio a la aceptación, por parte de la sociedad, de una obra como ésta, por lo que, todavía hoy, no es fácil encontrar un ejemplar en las librerías portuguesas, a pesar del papel que estas cartas siguen ocupando en

el panorama literario nacional e internacional y de que la actividad literaria de las autoras haya proseguido a lo largo de las décadas, aunque por separado.

Como proyecto colectivo, *Nuevas Cartas Portuguesas* surge desde el inicio bajo una serie de máscaras que, en vez de esconder, lo que hacen es disfrazar la realidad, pidiendo a gritos la intervención del espectador para que, a partir de un juego de complicidades, pueda desvendar el verdadero rostro de la realidad retratada. Escribiendo a tres voces, sin desvelar en ningún momento la autoría de cada uno de los fragmentos y teniendo como punto de partida un diálogo con las cartas de la monja Mariana Alcofarado, *Cartas de Amor de la Monja Portuguesa*, las tres Marías encuentran en la monja portuguesa la cómplice perfecta para establecer un diálogo polifónico, al que se irán juntando cada vez más voces.

El título de *Nuevas Cartas Portuguesas* revela desde el principio una intencionada declaración de principios que, aparte de aludir a la complicidad entre la protagonista setecentista y las modernas, exige una reactualización de la palabra escrita por la monja portuguesa. El trabajo es iniciado por la labor literaria, y social, de las tres Marías, pero perseguirá mediante la lectura, la reflexión y el compromiso de todos los lectores. En *Nuevas Cartas Portuguesas* deparamos con un proceso de recuperación de la historia de Mariana Alcofarado mediante ese trabajo de reconstitución y de recuperación de los diversos testimonios que nos permitirán establecer una línea de continuidad entre las vivencias de todas las mujeres, independientemente del tiempo o del espacio en que habiten, anónimas o consagradas, siendo la monja portuguesa una de las primeras voces femeninas que se atreve a hacerse escuchar para reclamar a la sociedad un lugar digno para la mujer que vaya más allá del de progenitora y ama de casa, al mismo tiempo que exige su derecho a expresar sus sentimientos y a ser igual de liberal que el hombre, sin que por eso pueda ser condenada o marginada.

Es precisamente a partir de ese juego de reconstrucción que percibimos la verdadera dimensión de las palabras de Elena Losada cuando afirma que “Mariana ya no es Alcofarado” (Losada 2006: 160), ya que es precisamente gracias a las tres Marías que Mariana se libera del linaje paternalista para instaurar su propia genealogía como mujer liberada y liberadora puesto que “sólo en manos de las escritoras Mariana adquirirá una verdadera dimensión mítica” (Losada 2006: 163), por lo que se puede afirmar que con *Nuevas Cartas Portuguesas* la mujer consigue pisar por primera vez el largo camino de la emancipación social perfilado por la monja portuguesa.

Mariana Alcofarado nació en el seno de una familia popular de Beja, en 1640, donde murió a la edad de 83 años. Su padre se quedó viudo y, de acuerdo con los preceptos sociales de por aquel entonces, para ahorrar la dote que tendría que pagar al futuro yerno, obligó a su hija a ingresar en un convento de clausura. Esta, desinteresada de cualquier inclinación mística, conoció al Conde de Chaumilly quien, según reza la

leyenda, había venido a Portugal con las tropas de Luis XIV para, en un principio, ayudar a los lusos en la guerra de la independencia contra los castellanos. Sor Mariana conoció entonces la pasión y los goces terrenales con el soldado francés, lo que desencadenó un escándalo social que obligaría a su amado a volver a Francia, pero no sin antes hacerle la promesa de que volvería para rescatarla de la celda del convento. En su eterna espera, ella le escribió cinco cartas con las que la tradición literaria instauró un diálogo que pasa por Bucage, Rousseau, Camilo-Castelo-Branco, Rilke, Ana Hatherley, Adília Lopes, Eugénio de Andrade, Matisse, Mário Botas y otros, como Mário de Cesariny y las tres Marias. Tres siglos más tarde, Mariana Alcoforado constituye el símbolo que representará a todas las Marias o Marianas que configuran una sociedad y que, mediante un juego de heterogeneidades, nos permitirá “desenmascarar” la realidad de una sociedad como la portuguesa, pero que, al final, comulgará con otros espacios, traspasando fronteras geográficas, pero también temporales. Esta complicidad que se establece en *Nuevas Cartas Portuguesas* es la que nos permite vislumbrar ese juego de máscaras en que se van “desenmascarando” realidades y complicidades. Como ya lo dejamos entrever, la primera connivencia que resalta en este proyecto es precisamente la de la autoría, ya que las tres autoras asumen desde el inicio un texto simultáneamente plural y único; plural en la medida que, escrito a “seis manos”, se transformará en la voz de todas cuantas se identifiquen con lo que en estas líneas queda inscrito, y único porque esa diversidad de discursos, de voces y de vivencias confieren al texto una unidad que sirve de refuerzo y cohesión del proyecto inicial, y en el que “personagens também são as autoras que a si mesmas se apresentam” (Pintassilgo 1979: 16). Al final, tras esta polifonía de voces resuena una única voz, la de la mujer que pretende romper los patrones que la sociedad insiste en trazar, y la autoría, de colectiva se convierte en singular y universal.

La complejidad de voces se refleja en el proceso narrativo, pues si Mariana Alcoforado optó por el género epistolar, en *Nuevas Cartas Portuguesas* la epístola, que la tradición literaria dotó de un perfil más confesional, va más lejos al implicar el diario, como relato de vivencias y sentimientos apoyado por una continuidad cronológica que va de marzo a octubre de 1971. Por otro lado, vemos como la prosa convive aquí con la “poesía lírica y/ o erótica”, como lo definen las propias autoras (Barreno et allí 1974: 17). Y, a la par de los poemas de las autoras, podemos encontrarnos aún con otras citas de textos de otros autores, voces, identificadas o anónimas, que contribuyen todas ellas a la amplificación de ese discurso polifónico iniciado por las escritoras.

Bajo esos juegos de máscaras, el género epistolar “desenmascara” un proceso creativo innovador y rompedor como subversión de los cánones literarios establecidos por la tradición, al servicio de una nueva realidad que la modernidad tiene el poder de revelar, a medida que avanzamos en la lectura de estas cartas. El “yo” intimista

novecentista es ahora reemplazado por un “yo” colectivo confinado por una vasta estirpe de Marianas y Marías, tías, primas y amigas pero todas ellas hermanas, en un principio de verdadera fraternidad universal. Estas hermanas surgen aquí dispuestas a descubrir la clausura en que viven simplemente por haber nacido mujer, y, sin ninguna duda, esta denuncia es hecha en un tono agresivo y delator hacia los responsables de esta realidad. En un primer y último momento se acusa al hombre de ser el responsable de esta coacción, pero no sin ignorar la pasividad de las madres y hermanas que se convierten en guardianas de los muros del convento en que ellas mismas viven y que urge derribar cuanto antes. Ya le decía Mariana, en un tono desgarrador, a su madre en una de sus cartas: “Sabed, señora madre: nada de lo vuestro me importa, ni pensamientos, ni costumbres.” (Barreno et allí 1974: p.71); éste es el grito de renuncia que implica un corte con esas tradiciones y costumbres que insisten en perdurar y que ya no pueden mantenerse en una sociedad moderna. Pero, a pesar de estas voces, las generaciones se suceden y los interrogantes siguen siendo los mismos en lo que a la condición femenina se refiere, por lo que escucharemos desahogos como el de María Ana, nacida en 1800: “¿Qué cambió en la vida de las mujeres?” (Barreno et allí 1974: p.165) pues, tristemente, nada más que “el adorno de los muebles, de las sillas y de los cortinajes” (idem, 165). Tal como se puede leer en las *Nuevas Cartas Portuguesas*, la mujer es consciente de que, a pesar del paso de los años, su entrega, su responsabilidad y su sacrificio como esposa y madre continúan siendo una amenaza para el descubrimiento de una identidad plena como mujer libre y responsable por sí misma en cuanto individuo. Al final llegaremos a la constatación de que los trescientos años que separan las dos obras son equivalentes a los treinta años que separan la generación de una madre y la de una hija, lo que legitimaría, una vez más, la genealogía establecida por este grupo de mujeres. En el siglo XX, en el trabajo de reconstrucción de las cartas setecentistas, a partir del amor de Mariana por Chaumilly se revisa intencionadamente una sublimación del amor carnal y erótico de la monja, en detrimento de un sentimentalismo lírico-romántico, de forma que el discurso adquiera ahora un tono más liberal y agresivo, de denuncia y acusación por lo que, a partir de ese trabajo de reconstrucción de la palabra, legitimado por la literatura, queda patente un fuerte poder de evocación y llamamiento a la reacción de las otras Marias y Marianas que vengan a leer estas *Nuevas* epístolas.

Por todo esto, no es de extrañar que las Tres Marias manifiesten su compromiso y su ilusión para con esta nueva tarea que tienen entre manos, insinuando: “Pensad, hermanas mías [...] en esta novedad literaria que ha de venderse, os lo aseguro (Barreno et allí 1974: 24).” Esta seguridad es fruto de la conciencia adquirida por nuestras autoras a propósito del estado de letargo en que la sociedad portuguesa ha permanecido, silenciando los ruidos y las voces que se fueron alzando a lo largo del tiempo, por fin ha llegado el momento de usar la palabra para despertar la sociedad. Los tiempos y las sensibilidades han cambiado, siendo ahora necesario emprender

un trabajo de innovación y adaptación del discurso, de modo que los ruidos sean perceptibles e inteligibles por las hermanas del presente. En consecuencia, son las propias autoras quienes, perfilando los preceptos metodológicos, nos advierten de cómo ética y estética, forma y contenido, voces y palabras, no son más que conceptos que se alían en función de un mismo objetivo concreto y vital.

En este libro, el “qué” no puede separarse del “cómo”. Ésta no es la obra de un escritor aislado que se debate durante un tiempo con fantasmas personales o con problemas de expresión a fin de comunicarse con un “otro” abstracto, ni tampoco el resultado de la producción de tres autoras que hayan trabajado de esta forma, por separado, sobre un mismo tema. Este libro es el informe escrito de una experiencia mucho más viva, amplia y real [...] es decir, el resultado de la interacción no sólo de varios modos de escribir sino de varios modos de ser. (Barreno et alí 1974: p.15)

Haciendo gala de este rasgo de modernidad que las traspasa, *Nuevas Cartas Portuguesas* irrumpen como un rompecabezas donde las piezas, marcadas por su heterogeneidad, trazan un retrato fiel de la realidad, compuesta por varios registros, pero también por distintas sensibilidades. Luego vemos que las autoras evitarán cualquier tipo de sofisma al optar por denunciar a los cuatro vientos la condición de la mujer portuguesa en la segunda mitad del siglo XX, que seguía viviendo en el mismo régimen de clausura que la monja portuguesa del siglo XVII. A pesar de la disparidad diacrónica, el paralelismo sincrónico es bastante evidente. En ambos contextos se manifiesta el poder tutelar de una sociedad que insiste en mantener a la mujer en un sistema castrador y anulador de cualquier instinto de emancipación o liberación. Veamos esta cita de una carta de un novio atribulado al hermano de su novia, y su amigo de infancia, por lo que se entienden a la perfección:

Me calienta la cabeza la mujer, mal rayo que tiene malas pulgas. Está llena de orgullo y tan tozuda como que se le metió en la cabeza que no se casa, “es mejor acabar con todo” y que esto y que lo otro haciéndose la señora porque tiene estudios, y yo ahora ya no le sirvo, que ya le dije a su madre, mi madrina “póngala a coser si es débil de salud, y si nació demasiado fina para el campo. Eso de los estudios no me agrada” (Barreno et alí 1974: p.205)

¡Qué peligro tienen los estudios para una mujer! ¿verdad? Efectivamente, y eran pocas las mujeres que, en un país de escasos recursos, podían llegar al estado de “conciencia” que denota esta novia. Pero hoy en día es posible que algunos piensen que esta situación constituye un ejemplo que no se corresponde ya con nuestra realidad. En ese caso, creemos que no será difícil establecer el mismo juego analógico que aprendemos a realizar entre la clausura del convento seiscentista y la clausura social del siglo XX. Son aún varios los casos en nuestra sociedad, ya en el siglo XXI, en que la superioridad cultural o económica de la mujer constituye aún una seria amenaza para el honor y reputación del hombre, lo que, siendo así, convendría evitar para que

de ahí no surgieran consecuencias negativas para el “buen funcionamiento” del orden social establecido por un patrón clasista y sexista. Siguiendo ese juego analógico, vamos testimoniando nuevas situaciones cotidianas que urge denunciar, como la de esta pobre jornalera:

Mi destino fue ser infeliz, no vale la pena luchar contra él, señora, no vale la pena, el hombre puede rebelarse siempre que quiera pero la mujer está atada a él, y si no a los hijos, ¿y después? Incluso mi Antonio en el fondo tampoco es malo, no señora, y además es el padre de mi Antoñito, pobre criatura... (Barreno et alí 1974: p.191)

Posiblemente no nos cueste tanto vislumbrar en este caso la sinopsis de uno de los innumerables contextos familiares en que tienen lugar algunos de los casos de violencia de género que invaden nuestra cotidianeidad. La sumisión y el conformismo en que la mujer vive encerrada hará que, al final, ella siempre esté dispuesta a entender y a asumir el perdón de su verdugo y, conscientes de esta realidad, a nosotros lectores no nos pasa desapercibida esa continuidad generacional que se presagia en la repetición del nombre del hijo, advirtiéndonos de la necesidad urgente de actuar para que los ciclos no se repitan. Paralelamente al deseo de provocación de las mentalidades portuguesas, por detrás del proyecto emprendido por las tres autoras existe una confianza en esos nuevos vientos que empiezan a mover la sociedad y las nuevas generaciones, pero hay que mantener firme la actitud de vigilia. En este sentido las autoras alertan del hecho de que la mujer sigue siendo la víctima de un sistema polifacético, y que puede estar representado por realidades distintas como sean la religión, la familia o la política, pero también por un cambio en el sector económico de una sociedad que empezaba entonces a dar sus primeros pasos en la era industrial.

A inicios de los años setenta la situación político económica de Portugal obligó a que los hombres partieran en grandes contingentes hacia la guerra en África o emigraran en busca de un sustento para la familia. En los grandes centros urbanos se empieza a demandar la mano de obra femenina, la cual proviene en gran mayoría de las zonas rurales, y esa mujer que aprendiera a ser una buena esposa, una buena ama de casa y una buena madre, se siente doblemente defraudada ya que, además de tener que trabajar en algo para lo que no había sido “enseñada” y que acumula a sus tareas femeninas, es cada vez más explotada y menos gratificada, asomando peligros desde nuevas perspectivas:

Cuando se lee o se oye decir: “La mujer hoy en día trabaja ya en los más variados sectores de la producción, al lado del hombre...”, en realidad hay que entender lo siguiente: la mujer hoy en día va siendo utilizada en los sectores de la producción, en las profesiones, en las funciones que los hombres rechazan ya, por malas condiciones de trabajo y de remuneración. (Barreno et alí 1974: p.231)

En ese ciclo que el progreso insta a la mujer sigue siendo el elemento más débil, explotada laboralmente dentro y fuera del hogar, una vez que se le seguirá exigiendo que cumpla, además del trabajo remunerado, con los deberes de SU hogar y de SU familia. Por otra parte, a la mujer le acecha aún otro peligro, como es el de ser utilizada por una cadena progresista por cuyo engranaje terminará siendo engullida puesto que “de objeto productor de hijos y de trabajo doméstico, pasó también a objeto consumidor y de consumo; antes era como una propiedad rural, para ser fecunda, y ahora está comercializada, para ser distribuida.” (Barreno et al. 1974: p.232). Este es el progreso que espera a las mujeres por lo que, como si de un grito profundo se tratara, las autoras expresan vehementemente la ira que sienten, denunciando explícitamente un texto de la época en el que se afirmaba que “la mujer es la última colonia del hombre” (Barreno et al. 1974: p.249). Rechazada cualquier ironía hay que reflexionar e intervenir de inmediato contra la utilización de la mujer, como si de un simple recurso economicista y capitalista se tratara, y donde el hombre es cómplice.

Y el hombre se alborozaba, hermanas, y ayuda a la mujer en esta farsa, en esta trampa, en esta falsa y vergonzosa “liberación” en la que la mujer está cada vez más aprisionada (y ahora de sí misma), más enredada en las mallas de una sociedad que la utiliza, la domina, la esclaviza, la conduce, la manipula, la consume. (Barreno et al. 1974: p.249)

En el contexto social portugués de los años 70, esta nueva situación de esclavitud adquiere una importancia vital, sin que sea posible ignorar la interferencia de los restantes contextos inherentes a una educación tradicional. En un momento en que la sociedad empieza a reaccionar y los movimientos cívicos intentan hacer frente al régimen, desafiando el clima de miedo que se había instalado a lo largo de décadas, la censura portuguesa ha visto en estas cartas otros factores de desestabilización social, además de los moralistas peros, siempre bajo la máscara de perversas y obscenas. La naturalidad con que la realidad cotidiana de la mujer es retratada puede ser bastante incómoda y hacer despertar algunas sensibilidades, por lo que es por demás evidente el juego de denuncia que aquí se hace de una situación política que el régimen conducía paso a paso hacia el abismo.

Gracias a la política del “orgullosamente solos” seguida por Salazar, Portugal se tornó un país cada vez más cerrado en sí mismo, sin posibilidad de crecer económica o socialmente. La única expansión que conocíamos era la ultramarina, donde residía el sueño colonial del que el régimen no quería abdicar, a pesar de las sucesivas advertencias de los máximos organismos internacionales, como la ONU. Ese sueño acabaría por ser alimentado, por un lado, con gran parte del dinero del estado, y por otro con los hombres, padres e hijos, que partían para África para cumplir con el deber militar. Como alternativa restaba la posibilidad de “dar el salto”, o sea, pasar

clandestinamente la frontera para emigrar para Francia, Suiza, Alemania o Canadá. Los padres de familia o hijos en edad de trabajar partían como clandestinos, y como tal vivían en esas ciudades donde trabajaban a lo largo de largas y duras jornadas, sin contactos con las poblaciones locales y privados de un vínculo familiar, ya que la única responsabilidad que tenían se limitaba a enviar dinero a casa. En Portugal se dibujaba un retrato en blanco y negro de mujeres sin maridos, de novias sin novios, de hijos sin padres. Y, una vez más, es la mujer la que se tiene que sacrificar, olvidándose de ella misma. Con escasa instrucción, o incluso analfabeta y desamparada, luchará arduamente por mantener la casa y la “unidad familiar” por lo que se convierte fácilmente en un elemento privilegiado de explotación social.

En este contexto, la responsabilidad sobre la educación de los hijos y la economía familiar es de su entera responsabilidad. Encima, la mujer tiene que estar preparada psicológicamente para el hecho de poder perder a su marido, a su novio o a su hijo, o peor, recibirlo en su casa, una vez destrozado física y psicológicamente por las desdichas de la guerra, “inhábil” para cualquier trabajo:

Él está en el hospital con una pierna de menos y no sé lo que va a ser de él cuando regrese a Carvalhal pues para el trabajo de la tierra se echa de menos y él no sabe hacer otra cosa [...] El padre del Francisco ya le escribió del Canadá donde está emigrado contándole que por allá no hay vida para mutilados, que se las arregle junto a su madre de cualquier manera y el pobre ni acabó de leer la carta y la rompió delante de mí cuando lo fui a visitar al hospital para darle ánimos al pobre hombre allí olvidado a vueltas con su disgusto. (Barreno et al. 1974: pp.246-7)

Junto con el dramatismo que se respira en pasajes como el que acabamos de leer, donde el desarraigo familiar es bastante evidente, entrevemos el estado en que la mujer se encuentra, educando sola a sus hijos, cargando sola el peso y la responsabilidad de toda la familia y padeciendo las angustias de la vida en la más absoluta y pesada soledad:

Y como recuerdo sólo tengo el cariño que me diste hace ya dos años por marzo y parecíamos novios y arreglados [...] y quién sabe si me echas a perder pues yo no te quiero de vuelta para verme las caras y la ruina de vieja y los modales de viuda rica gracias a ti. (Barreno et al. 1974: p.129)

Viviendo en el dolor y en la ausencia como viudas, pero de un marido vivo, la mujer ve sacrificada su relación familiar, el cariño y el amor matrimonial, por un compromiso material a modo de poder educar a sus hijos, pero sin conseguir ningún tipo de independencia o autonomía, más bien todo lo contrario. Además de sufrir la falta de cariño y de amparo conyugal, la mujer es cada vez más vigilada por una sociedad que exige de ella que sea siempre una señora de buenos modales, con un comportamiento digno del nombre de la familia del marido que, aunque lejos, es el

que sigue estableciendo las normas de conducta del hogar familiar en que él no vive. Este contexto provocará que la mujer sea víctima, una vez más, de una perspectiva reductora que la concibe en dos únicas imágenes antagónicas; la mujer honrada, devota y fiel a su amo, aunque éste se mantenga ausente, o la mujer de mala conducta, liberal y libertina, tentadora y embaucadora; o sea que nos encontramos de nuevo con una dualidad tradicional que nos enseñó a interpretar la mujer como angelical o demoníaca y, una vez más, la voz de las tres Marías se alza contra esta visión reductora.

En la batalla aquí emprendida es evidente el empeño en la lucha contra una sociedad que fue alimentando una serie de componentes que tenían como objetivo forjar una mujer sobre todo compañera y protectora “porque en la sociedad, y por ella, la mujer es asexual” (Barreno et allí 1974: p.102). En tiempos de guerra, la figura de la madrina de guerra cumple a la perfección ese modelo por lo que no podía faltar en esta vasta galería de cuadros sociales que *Nuevas Cartas Portuguesas* nos van proporcionando. Las chicas aceptaban mantener correspondencia con un joven que estuviera cumpliendo el servicio militar en África. Al no ser viable la posibilidad de mantener un contacto físico, a la chica le cabe el papel de aliviar la soledad y las amarguras del destierro, enviando por correspondencia su apoyo, cariño y hasta amistad, sin que sea legítimo que ésta tenga alguna expectativa que vaya más allá de un compromiso circunstancial de modo y de tiempo.

Como venimos observando, gracias a la habilidad de las autoras, la diversidad de estilos y discursos narrativos permite la introducción de múltiples cuadros de la realidad que consienten el cruce simultáneo de distintas perspectivas de una misma sociedad y así es como en *Nuevas Cartas Portuguesas* vamos reconstruyendo un retrato del paisaje humano, pero también natural, íntimamente relacionado con la situación de la mujer. De igual forma que la mujer que aquí encontramos perdió ya la carga lírico-romántica transmitida por patrones clásicos, para asumir un tono de irreverencia y rebeldía, también el medio rural surge despojado de cualquier bucolismo, en detrimento de una significativa denuncia del precio que el progreso impone; la armonía vital y natural es ahora anulada por la fuerza artificial y destructiva de la industria, pero también por la guerra dado que, si la polución de las fábricas contamina los ríos y las tierras, también aquella contagiará la vida de las gentes. Junto con lo anteriormente apuntado, la falta de apoyos económicos y la escasez de mano de obra masculina inducen a un abandono generalizado de las poblaciones rurales hacia los grandes centros urbanos. Gran parte de este colectivo son mujeres que, impelidas a buscar el sustento de los abuelos, padres o hermanos, son también ellas víctimas del desarraigo y soledad que viven sus padres, hermanos o maridos en ese mundo de afuera. La mujer es entonces obligada a vivir en una realidad donde todo es artificial, y donde ella se siente desamparada, en la profunda soledad que sólo una ciudad es capaz de albergar. Una vez más, como

emigrante dentro de su país, a la mujer se le exige lo mismo que al hombre, pero sin que a ella le esté permitido conquistar la autonomía o emancipación que tenían los hombres fuera de su casa; al revés, la mujer, subyugada a las leyes de esa sociedad profundamente sexista, es permanentemente vigilada por todos. Y este progreso conllevará aún más costes, y no sólo para la mujer o la economía, sino también para la naturaleza. En un país sin infraestructuras ni una razón cívica desarrolladas, la madre naturaleza es igual de desvalorizada y usada que la mujer, lo que denota en este texto un compromiso ecologista que, medio siglo después, sigue siendo igual de oportuno. Veamos el testimonio aportado por esta mujer de la pequeña aldea del Carvalhal, representativa de tantas otras aldeas de Portugal:

Por culpa de las sucias aguas del Caima que ya viste lo echan todo a perder y de los peces y las judías ni hablar y así todos los gastos no sirven de nada, por culpa de la fábrica de papel que aún es lo que da trabajo a los que se quedan aquí hasta que llega el servicio militar [...] El pescado anda todo muerto por el Caima abajo y ni la ropa se puede enjuagar allí por culpa del olor que ni los animales se acercan a beberla. (Barreno et allí 1974: pp.127-128)

En los inicios de los años 70 el ruido provocado por esas voces marca efectivamente un punto de inflexión, pero el trabajo es largo y será difícil luchar contra una tradición que insiste en desarrollar reglas de conducta alimentadas por tradiciones y costumbres sociales difíciles de derribar. A pesar del trabajo realizado, sobre todo en las últimas décadas, hay mucho trabajo por delante residiendo el valor de estas autoras en la tenacidad y fuerza con que adaptaran modelos y recursos para que, al mismo tiempo que se genera una compasión hacia los valores heredados de nuestras madres, y, en un acto de coraje, romper definitivamente con ellos porque, como se puede leer en las *Nuevas Cartas Portuguesas* “el problema de la mujer, en medio de todo esto, no es el de perder o ganar: es el de su identidad”. (Barreno et allí 1974: p.250)

A partir de este momento, teniendo en cuenta la intertextualidad entre las cartas de Mariana Alcofarado y las de las tres Marías, es inevitable dejar de establecer el paralelismo entre la vida de clausura de la monja portuguesa y la de las mujeres del siglo XX, los muros son ahora los de la sociedad, vigilante e implacable para con la mujer enclaustrada en su casa, por su familia y por todos cuanto la vigilan. Las palabras de los dos discursos, separados por tres siglos, instauran un diálogo perfecto donde, a partir de una profunda complicidad, al mismo tiempo que se pone en evidencia la falsa moral de una sociedad hipócrita, se defiende una sociedad donde la mujer pueda tener la libertad de decidir sobre su destino, sus sentimientos, sus deseos y su cuerpo, como ser racional que es. Podríamos entonces decir que, junto con la lucha feminista, la reivindicación que subyace en este discurso es sobre todo humanista, exigiendo para la mujer una dignidad y un estatus social que le permita competir en igualdad de condiciones que el hombre.

En este sentido, bajo la máscara de la igualdad femenina, parece evidente que la denuncia va más allá, puesto que lo que aquí se denuncia es a la política cruel del régimen que no hacía más que desestructurar cualquier posibilidad de que se estableciera un sistema social en que mujeres y hombres tuvieran los mismos derechos, oportunidades y deberes. Será sin duda una de las razones para que la obra y sus autoras sean objeto de censura y pena criminal. Si alguna duda nos resta, podemos recoger la advertencia hecha por las autoras a propósito del papel de la literatura en esta lucha:

¿Qué puede la literatura, hermanas, las palabras, contra todo esto? Teniendo aún que contar con el hecho de que “la mujer no tiene una cultura propia. Existe en una cultura en la que el poder pertenece a los hombres, luego ella está, en esa cultura, alienada”... (Barreno et allí 1974: p.250)

Esta cita se inicia con una interrogativa sin respuesta, pero luego veremos que es de la incumbencia de las demás hermanas, ya implicadas en el texto, contestar. Al dejar el espacio abierto, marcado por los puntos suspensivos, las autoras pretenden hacer partícipes de esta lucha de la palabra a las demás hermanas que están al otro lado del texto. Efectivamente, la consistencia y la fuerza del discurso de estas tres mujeres supo congregarse a muchas voces que, poco a poco, fueron rellenando estos puntos suspensivos, reclamando su derecho a elegir libremente sus decisiones y a expresar públicamente sus sentimientos, sensaciones y emociones sin miedo a ningún tipo de represalia. Pero, llegados a este punto, todos los que hemos asumido la fuerza transmitida por el texto de las tres Marías nos preguntamos si realmente éste mereció ser tildado de obsceno y condenado por pornográfico. Tal y como ya hemos delineado anteriormente, la “indecencia” del texto no está tanto en los caracteres impresos, sino más bien en la fuerza de la palabra; la obscenidad no está tanto en la inscripción de una palabra malsonante o la descripción de un acto de intimidad sexual, independientemente de la condición de cada una, como en el coraje de denunciar los verdaderos pecados de la sociedad. Bajo esa máscara de libertinaje, las autoras consiguieron convocar otras miradas y otras voces, capaces de gritar por el derecho de la mujer a usar su cuerpo y a decidir libremente sobre él, el derecho a decidir sobre si usar su cuerpo para ser madre o no, el derecho a poder trabajar fuera de casa sin los amarres maternos y domésticos, a decidir en igualdad de condiciones que el hombre. En realidad el proceso instaurado por las autoras es simplemente una máscara que no pretendía sino esconder el hecho de que la pornografía reside en la incongruencia de un estado que encarcelaba a una mujer por abortar, mientras, bajo la coacción de ese mismo estado, se destruían incontables vidas humanas en África, en un estado que impone la fe cristiana obligando a sus hombres a incumplir el primer mandamiento; que la indecencia existe en un estado defensor de los valores patrióticos, pero que fuerza sus hombres a la huida clandestina y miserable del país para que puedan alcanzar

el sustento de su familia; que la obscenidad está en la contradicción entre un estado defensor de un modelo de sociedad familiar y patriarcal, pero que quita el padre a los hijos y el marido a las mujeres. En todo este elenco de situaciones reside la verdadera pornografía de *Nuevas Cartas Portuguesas*, por supuesto que con el añadido de haber sido redactadas por tentadoras y maliciosas manos femeninas, capaces de seducir a un auditorio encerrado en el obscurantismo, lo que las hacía extremadamente peligrosas y obligaba a actuar con las medidas más radicales de que el estado disponía, la censura y la cárcel.

Indudablemente, la fuerza de la palabra de las tres Marías tuvo tal poder de convocatoria que ha sabido mantener su vigor a lo largo de estas décadas, lo que hace que esta obra siga siendo hoy un marco en el ámbito de los estudios feministas, por lo que este texto marca, aún hoy, un perfil de modernidad cuyos trazos se han tornado cada vez más nítidos, a pesar del paso del tiempo y de los vientos de mudanza. Hoy en día siguen existiendo fuertes razones para reclamar la lectura de estas cartas como un texto de señalada importancia para la historia de la literatura portuguesa, y de los estudios sobre literatura femenina. El hábil dominio del lenguaje, la habilidad narrativa y la dinámica del discurso permiten que este texto siga “desenmascarando” realidades que insisten en perdurar bajo la máscara de cánones tradicionales ya ultrapasados y, en este sentido, Camões no diría que *se han mudado los tiempos, se han mudado las voluntades*. A pesar de los cambios producidos, creemos que, en un ámbito público y oficial la sociedad fue debilitando la rigidez de esos modelos espartanos que tallaron entonces el papel de la mujer en la sociedad, pero, en contrapartida, en el espacio de lo privado la mujer no pudo conquistar su liberación al mismo ritmo.

Si el estado y la ley luchan por la instauración de una igualdad de condiciones entre mujeres y hombres, en el espacio privado de la mujer se espera aún que sepa ser esa buena esposa, ama de casa y madre, sin espacio para cualquier tipo de despenalización. Hoy en día, la lucha de las Marías y Marianas no pasa ya por reclamar el indulto legal, sino el respeto de la sociedad por su trabajo y sus tomas de decisión, ya que el estado ha sabido evolucionar mucho más que la familia y el contexto particular y concreto en que la mujer se insiere, el de sus vecinos, sus compañeros de trabajo y hasta sus amigos.

Por todo esto, no nos resta sino concluir que el diálogo entablado en *Nuevas Cartas Portuguesas* no ha perdido ni un ápice de actualidad, no sólo por el hecho de que haya aún mucho trabajo que hacer en el campo de la igualdad de géneros, sino además, según nuestra opinión, porque la capacidad de focalización y el ingenio literario patentes en la obra son de una extrema modernidad, inspirada en Mariana Alcofarado. El grito de coraje y valentía lanzado por la monja portuguesa en el siglo XVI fue capaz de invocar el valor y la audacia de las tres Marías y a nosotras nos incumbe mantener y dinamizar

ese mensaje ya que, junto con la reivindicación feminista existe un trasfondo humanista que la sociedad tiene que percibir y proteger.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcoforado, M., *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Ed. Futura, 1974.

----, *Nouvelles Lettres Portugaises*, Trad. De Vera Alves da Nóbrega, Eveline le Carreo y Monique Wittig, Paris, Seuil, 1974.

----, *Nuevas Cartas Portuguesas*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1976.

----, *Cartas Portuguesas atribuidas a Mariana Alcoforado*, trad. de Eugénio de Andrade, Edição bilingue, Lisboa, RTP, 1980.

Losada, E., "Mariana ya no es Alcoforado: variaciones, subversiones y parodias en *Novas Cartas Portuguesas* y en la poesía de Adília Lopes," *Asociación de Lusitanistas del Estado Español – I Congreso A.L.E.E.* , 206, pp.160-172.

Pintassilgo, M. de L., "Pré – Prefácio e Prefácio a *Novas Cartas Portuguesas*", Barreno et Alii, *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Moraes Editora, 1980.

## VERGINE GIURATA DE ELVIRA DONES: EL TERCER SEXO EN ALBANIA

VERGINE GIURATA BY ELVIRA DONES: THE THIRD SEX IN ALBANY

Yolanda Romano  
Universidad de Granada

### RESUMEN:

Elvira Dones es una escritora y guionista albanesa. Nacida en el seno de una familia privilegiada en pleno apogeo de la Albania comunista, Elvira viajó por distintos países hasta establecerse en una región de Suiza de habla italiana. Entre sus obras destaca Vergine giurata, en la que describe las dificultades de la condición femenina en su país natal.

### PALABRAS CLAVES:

Elvira Dones, Albania, mujer.

### ABSTRACT:

Elvira Dones is an Albanian writer and scriptwriter. Born in a privileged family at the peak of the communist Albany, Elvira travelled by different counties till she settled down in an Italian-speaking region in Switzerland. Among her works we can underline Vergine giurata, in which the difficulties of woman condition in her home town are described.

### KEY WORD:

Elvira Dones, Albany, woman.



## 1. Albania: el país europeo más desconocido

Albania (en albanés Shqipëria) es una república del sudeste de Europa que limita con Montenegro al norte, Serbia (incluyendo Kosovo) al noreste, la República de Macedonia al este, y Grecia al sur. Está bañada por el mar Adriático al oeste, y el mar Jónico al suroeste y su capital y mayor ciudad es Tirana. Estos son los datos que nos sitúan en este pequeño país, cercano geográficamente pero muy lejano desde el punto de vista cultural. Su perfil geográfico está caracterizado por cadenas montañosas que atraviesan el país pero que a su vez hacen de frontera, de barreras físicas que favorecen la separación de los territorios vecinos. Sin duda un gran desconocido, un espacio aislado e indiferente a los ojos del resto del continente. Desde hace años lugar excluido del mapa por su historia política y sobre todo por su carácter de país primitivo de los Balcanes.

Hasta la caída del régimen comunista, Albania había venido a representar no sólo una frontera cerrada de Europa y del Mediterráneo sino también del resto del mundo, donde la libre movilidad de las personas estaba prohibida. Desde los años 80 el mayor flujo de inmigrantes que llega a Italia proviene del país del águila bicéfala. Entre estos hombres y mujeres que han abandonado su país en busca de mejor suerte se ha formado con el tiempo una generación de escritores que han elegido dar a conocer sus vivencias y sus raíces en la lengua de acogida: el italiano. Estos autores han logrado abrirse paso en el complicado terreno editorial presentando obras que narran la visión del exiliado, del migrante y a su vez han dado a conocer la cultura que se han visto forzados a abandonar.

## 2. Elvira Dones: una escritora transnacional

Perteneciente a la generación de autores migrantes la escritora y guionista Elvira Dones es la autora albanesa más conocida en Occidente. Nace en la ciudad marinera de Durrës en 1960 y crece en Tirana en el seno de una familia privilegiada ligada al régimen y al partido comunista. Su padre era un ingeniero químico con un importante trabajo para el régimen incluso desde la perspectiva militar. Obsesionada por la lectura, comienza a leer muy pronto olvidando los juegos de niños y prefiriendo observarles. A los 10 años inicia sus estudios de italiano y con esta edad escribe su primer 'libro' de una docena de páginas que titula 'Romanzo', una historia comunista, la de un niño pobre rescatado por el socialismo. Crece por tanto como hija del régimen entre los privilegios que el partido le otorgaba a su familia. Como ella misma ha confesado hasta los 17 años era una 'bambina indottrinata' a la que su padre advertía por hablar demasiado. Diferentes sucesos en su vida de estudiante le permiten a abrir los ojos y darse cuenta de la realidad en la que vive.

Su contacto con el mundo audiovisual le llega presentando programas en la televisión albanesa que compagina con sus estudios universitarios. Se gradúa en Letras Albanesas e Inglesas en la Universidad de Tirana y durante su etapa universitaria, el país estaba controlado por el dictador comunista Enver Hoxha, que lo gobierna durante más de cuarenta años, hasta su muerte en 1985. Emigra de su país en 1988 antes de la caída del Muro de Berlín cuando aún pervive una dictadura estalinista. Dones entonces periodista en el canal de televisión del estado huye, en parte por frustración con el gobierno albanés por la falta de libertad que sufren los medios de comunicación:

Lasciai l'Albania nell'ottobre del 1988, era ancora una dittatura, io avevo 28 anni. Non sapevo assolutamente cosa mi aspettasse dall'altra parte del muro. Non mi ponevo nemmeno la domanda, ero troppo impegnata di sogni e di ingenuità perché cresciuta con il sogno del mondo con le parole dell'italiano dentro, con le parole dell'inglese, del francese e dello spagnolo che cercavo di studiare a grande fatica perché ci mancava ciò che fa vivere una lingua: la comunicazione diretta, lo scambio, il vivere la lingua con i tuoi pari. (Clementi, [www.swissinfo.ch](http://www.swissinfo.ch), 5/11/2008)

Se traslada a una región Suiza de habla italiana donde vive y trabaja para la televisión hasta el año 2004. Durante su permanencia allí escribe siete novelas, dos libros de relatos y diversos guiones así como documentales para la televisión suiza. Su paso por Suiza le supone también afianzar sus conocimientos del italiano y su metamorfosis como autora que escribe en su lengua madre albanesa. Estos 16 años transcurridos en este país le han dejado huella, hasta el punto de sentirse como en casa, porque aprecia su precisión y disciplina suiza.

Ho imparato a utilizzare la svizzerità per temperare la mia emotività balcanica. Per uno scrittore è infatti fondamentale trovare l'equilibrio e situarsi alla giusta distanza dalla storia che desidera raccontare: io tornavo al mio paese per fare scorta di storie dalla viscerale drammaticità, e poi rientravo in Svizzera per scriverle. (Clementi, [www.swissinfo.ch](http://www.swissinfo.ch), 5/11/2008)

Está casada y es madre de dos hijos, con los que vive en la actualidad en Washington D.C.. Divide su tiempo entre los Estados Unidos, Suiza, Italia y Albania y alterna la narración con su trabajo de periodista, guionista y documentalista. Con esta última actividad ha logrado numerosos reconocimientos internacionales por diversos documentales televisivos, algunos de ellos ligados a la cultura y a la historia reciente albanesa. Para la televisión suiza realiza junto al director de cine Mohamed Soudani 'Cercando Brunilda' (2003) donde aborda el tema del tráfico de prostitutas entre Albania e Italia en los últimos años. Con él logra ser finalista en el Premio de Periodismo Ilaria Alpi en 2004. Producido y difundido por la RSI radiotelevisión suiza de habla italiana realiza en colaboración con el director de cine Fulvio Mariani el documental 'Inchiodato' (2004) sobre la venganza de sangre en la Albania del Norte, con el que

obtiene diversos galardones: el premio Fipa d'argent en el Festival De Programas Audiovisuales de Biarritz y el premio Reportage del Mediterráneo de Siracusa ambos en 2005. Ganador del premio como mejor documental en el Baltimore Women's Film Festival del 2007 es su trabajo titulado 'Vergini Giurate' (2006) coproducido por la RSI y Dones Media.

Tras escribir ocho libros de ficción ha consolidado su carrera literaria alcanzando una gran popularidad en su país y en Italia. Indudablemente una de las características que han marcado profundamente su personalidad y su actividad profesional es el exilio al que se va a aferrar como tabla de salvación al igual que han hecho durante años otros miles de albaneses:

Diciannove anni fa, quando lascia la mia terra, io diedi un taglio netto. Fu un dolore atroce, ma allora non c'era un'altra opzione oltre la fuga. (Lepori, <http://www.culturactif.ch>, 4/01/08)

Junto a otras autoras albanesas como Anilda Ibrahimi, Leda Apostoli, Anila Anxari, Lindita Mamli o la premiada Ornela Vorpsi ha dado a conocer en sus novelas la reciente y compleja historia albanesa eligiendo para ello la lengua de Dante. El caso de Elvira Dones es, en cierto modo diferente, dado que a pesar de ser una autora migrante vive en el exilio por decisión propia y la mayor parte de su producción está en lengua albanesa. Muchas veces se le ha interpelado sobre su posible pertenencia a la categoría de autores migrantes pero ella rechaza las etiquetas:

Le categorizzazioni sono dei modi per ghetizzarti. Io direi di far parte nella schiera degli scrittori transnazionali, internazionali, o anche scrittori e basta. Sono degli scrittori che portano dentro un po' del mondo da cui provengono, e un po' di quello in cui sono arrivati. Abbiamo bisogno di queste storie multi-colori. (Rukaj, [www.osservatoriobalcani.org](http://www.osservatoriobalcani.org), 13/11/08)

No obstante, Dones considera proficuo para la cultura de un país la presencia de autores extranjeros que escriban en italiano puesto que muchos de ellos han devuelto la vitalidad y la frescura a la literatura italiana. Los escritores migrantes han contado lo que dejaron atrás pero también su nueva vida con sus luces y sombras. Se han despojado de sus lenguas maternas el albanés, el serbo-croata o el rumano quedando relegadas a lenguas de la infancia, de la memoria y de un pasado doloroso. En sus albores las historias que estos autores transmiten está ligadas al su vida anterior pero hoy la mayor parte cuenta sus vivencias actuales en el país que les acoge. Esto sin duda enriquece la historia literaria de una nación asumiendo sabores y sonidos nuevos.

En Italia ha publicado diversos libros, traducidos del albanés (de los que ella misma se ocupa de la traducción). Su ópera prima es *Senza bagagli* de 1998 (Besa) cuyo original publica un año antes con el título *Dashuri e huaj*. Definido por los críticos 'romanzo-

confessione' narra la historia autobiográfica de una operadora cultural albanesa, Klea Borova, que en los años 80 en pleno comunismo vive en su país con todo lo que una mujer podría desear. Un día recibe el regalo más preciado que su partido podía conceder a una mujer: el derecho a viajar al extranjero para asistir a un congreso. Será en su estancia en Dinamarca donde descubra el amor y traicione a su República, a su familia, a sus amigos y a su propio hijo. Estos últimos pagarán las consecuencias de su insano gesto. Nunca más regresará a Albania. El Catón Ticino en Suiza se convertirá en su hogar y será el inicio de una nueva vida en libertad. Lejos de su amada tierra vivirá para escribir.

Su segunda novela *Sole bruciato* de 2001 (Feltrinelli) nada tiene que ver con la anterior puesto que el odio, la violencia y la maldad son sus principales ingredientes. Nos presenta los sueños rotos de las jóvenes prostitutas albanesas que hacen la calle en las aceras de Europa. Cuenta la historia de Leila, una joven albanesa que es engañada y obligada a prostituirse en Italia y que tras tres años regresa en un ataúd a su país. Con un lenguaje épico y brutal, onírico y cruel nos obliga a hacer un examen de conciencia sobre una situación vergonzante en la sociedad occidental.

La trama de su tercera novela, *Bianco giorno offeso* (Interlinea) en 2004, gira en torno a la profunda y tormentosa amistad entre Illir Bejko un prófugo albanés y Max Baumann un joven perteneciente a la burguesía de Lugano. Pone en escena la amistad sin límites, los amores imposibles, el dolor y la destrucción con lo que consigue tocar el corazón del lector. En sus páginas la autora nos revela el drama de la fuga y de vivir como un refugiado en un país extranjero, que son en definitiva sus propias vivencias. Este libro representa la segunda parte de su Trilogía del dolor iniciada con *Sole bruciato* con la que realiza un labor de denuncia, un duro llamamiento a la sociedad para que tome conciencia de la realidad de sufren algunas mujeres. La tercera parte *E dopo il silenzio* sólo se ha publicado en Albania.

En *I mari ovunque* de 2007 (Interlinea) un viaje a Irlanda de sus dos protagonistas, Eric y Andrea nos sirve de trasfondo para entender la vida y las elecciones a través de continuos flashbacks. Andrea es una joven huérfana argentina que ha crecido entre el dolor y el sufrimiento, con Eric encontrará la normalidad y la estabilidad desconocida para ella.

Ma con un simile mattino, lì, sotto il cielo di Dublino, Andrea si sentì disarmata. Una mano onnipotente le scagliava nell'animo ogni sorta di meraviglia, sabotando i suoi buoni propositi, e lei non voleva essere ostacolata. Bastava la presenza di Eric, pensò, a incarnare tutti gli ostacoli di questo mondo. (Dones, 2007:12)

Una historia triste pero al mismo tiempo emocionante contada con gran sensibilidad y que nada tiene que ver esta vez con su Albania natal. La gestación de sus libros nace

de las personales experiencias de la autora, de su sufrimiento, de sus vivencias pero no se conforma con contar su historia sino que pretende contar la del mundo que le rodea, sin perder nunca su punto de referencia natal:

Io sono una viaggiatrice nata, nella vita e in ciò che scrivo. Mi è capitato di occuparmi dei miei dolori, come spesso fanno gli scrittori. Ma per relativizzare i miei, mi sono occupata anche di quelli degli altri. Gli spunti sono numerosissimi. In particolar modo noi scrittori dei Balcani siamo molto fortunati perché proveniamo da una terra ricca di storie e di culture. (Rukaj, www.balacanicaucaso.org, 13/11/08)

### 3. Vergine Giurata: vivir como un hombre

Su primera y única novela escrita directamente en lengua italiana publicada en 2007 se titula *Vergine giurata* (Feltrinelli). En ella aborda la temática de las dificultades de la condición femenina en Albania, cuyo caso más extremo son las vírgenes juradas. Las 'burrneshë' son mujeres de la Albania más profunda de las montañas obligadas por tradición o por necesidad a travestirse y vivir como hombres para sacar adelante a la familia. Para su libro, Dones investigó esta desconcertante tradición, que ha sido documentada por historiadores y sociólogos, adentrándose así en el territorio poco conocido para el resto de los europeos de la cultura balcánica. El libro es un viaje al interior de la Albania más profunda, hacia un pequeño pueblo ubicado en las Montañas Malditas llamado Rrnajë, donde el tiempo parece haberse parado y donde la única ley que se respeta es la del Kanun. Este código medieval que pervive en algunas regiones del norte del país y en Kosovo desde el siglo XV es un conjunto de leyes que se ha transmitido de generación en generación pero no se codifica ni se transcribe hasta el siglo XIX. Este código se divide en secciones: Iglesia, Familia, Matrimonio, Casa, Ganado y Propiedades, Trabajo, Transmisión de la Propiedad, Palabra, Honor, Daños, Ley concerniente al Crimen, Ley Judicial y Exenciones y Excepciones. Las normas del Kanun, alejadas de cualquier forma de religión, ya sea católica o musulmana, son las que han regido durante toda la historia moderna del país. Subsisten aún hoy en las zonas más remotas en territorios de pastores y montañeses, por la pérdida de la confianza en los gobiernos locales. El Kanun defiende un sistema patriarcal, regido por hombres donde el rol de la mujer es de mera sierva, de sumisión total a la voluntad del hombre. En este pueblo mísero de las montañas malditas regido por las leyes estrictas del Kanun se desarrolla una parte de la historia de la joven Hana donde vive con sus tíos Gjergj y Katrina Doda en una kulla tradicional, una casa humilde. Sus tíos son los que la han criado desde que sus padres murieran en un accidente de coche no obstante mantienen una relación con Hana de afecto filial. Hana adora a sus tíos y ellos quieren un futuro diferente para ella por ello acceden a que estudie en la Universidad de Tirana.

Gjergj Doda y Katrina Doda viven del campo en unas condiciones muy humildes y respetando las costumbres más austeras propias de los montañeses. En la casa de los Doda no hay libros, sólo una Biblia bien escondida y una historia del héroe nacional Skanderberj.

En diversos pasajes del libro conocemos su relación con el régimen político de su país. Intuimos que Gjergj Doda no es muy partidario del régimen a pesar de no haberse pronunciado jamás en contra. Su fe católica le convierte en sospechoso de ello dado que los católicos son mal vistos por el partido.

Era un buon contadino: si atteneva alle regole dei comunista, con l'eccezione del nome affibbiato al capretto, che di nascosto aveva chiamato Enver. Ma questo era un dettaglio che nessuno conosceva. (Dones, 2007:80)

El drama de la joven Hana comienza en 1986 cuando regresa de forma precipitada de Tirana, donde estudia letras en la Universidad, para descubrir que su tío está muy grave; padece un cáncer de garganta:

Ora Hana vede il collo gonfiato da far spavento, lo sforzo per muovere normalmente la mascella mentre parla. Lui vuol sapere dell'Università e lei gli risponde che fra pochi giorni avrà un importante Seminario sul Rinascimento letterario albanese. (Dones, 2007:58)

Su enfermedad es irreversible pero Hana no se da por vencida y lucha para que su tío tenga alguna esperanza. Para ello cuenta con el apoyo del médico del pueblo un joven de 30 años que desterrado allí por los problemas de su familia con el régimen, añora la vida su anterior vida en Tirana. El tratamiento que debe seguir, obliga a Hana a esperar una costosa medicación que proviene una vez al mes de Shkodër (Scutari en italiano). Pero Hana no se rinde, una vez pasado el duro invierno, consigue llevarle al hospital civil de Tirana. El regreso a la capital le supone el reencuentro con su pasado, con aquella vida universitaria que había interrumpido bruscamente. Hana se topa con la intransigencia de la secretaria de la facultad donde estudia porque no le permiten tantas ausencias injustificadas. Ante esta situación Hana debe reivindicar su sentimiento de hija legítima de los Doda puesto que ellos son los que la han criado desde que fallecieron sus padres en un accidente, algo que no entienden ni en el Hospital, ni en la Universidad:

Il malato è l'uomo che mi ha cresciuta, quindi è mio padre. (Dones, 2007:66)  
È mio padre. Ho detto che è mio padre. (Dones, 2007:68)

A pesar de la negativa inicial de Gjergj de dejarse operar para prolongar su vida, Hana consigue convencerle:

Fatti operare per me, ti scongiuro. Sono quarant'anni che tieni una pallottola in corpo e non ti sei mai lamentato, cosa sarà mai un bisturí, per te? (Dones, 2007:69)

Descubrimos en estas páginas a una joven enamorada de su ciudad, que ama la literatura, que le gusta escribir poesía y como cualquier otra joven tiene grandes esperanzas de formarse y de tener un futuro mejor.

Qui puoi scoprire nuove passioni e fare nuove conoscenze, come Hikmet, come Neve, come le nuove parole della sua lingua, come gli scrittori che sui monti non verranno mai. (Dones, 2007:71)

Una espléndida mañana de primavera los Doda regresan en una ambulancia a su pequeño pueblo dejando a Hana en la capital. Aquella será la última vez que vea a su adorada tía Katrina puesto que muere de un infarto la tercera semana de junio. Es entonces cuando verdaderamente el mundo se le derrumba y su vida deberá dar un giro radical. Faltándole un examen para terminar su primer curso en la Universidad regresa a su pueblo precipitadamente pero no logra llegar al funeral de su tía. Tras el desconcierto lógico del duelo Hana reencuentra al médico del pueblo que no duda en declararle su amor antes de su traslado a otra ciudad. Pero la joven, a pesar de sentir afecto por él, le rechaza bruscamente cuando le confiesa que pretende pedir su mano.

Al dolor extremo por la pérdida de Katrina se le añade ahora el agravamiento de la enfermedad de su tío. Pero Hana es fuerte, debe reaccionar en seguida y tomar conciencia de su realidad y del futuro que se le presenta. La decisión de ir a Scutari en busca de las medicinas para aliviar el dolor de su tío contravienen las férreas tradiciones machistas.

Lo so, zio, non devo osare. Sono una donna e devo stare zitta. (Dones, 2007: 87)

No obstante Hana se rebela, no entiende de normas, no puede quedarse mirando cómo se apaga su vida y al final viaja para conseguir la medicación necesaria. Gjergj le insta a volver a la Universidad a Tirana y allí Hana se reencuentra con aquél pasado feliz y con Ben un estudiante de francés del que estaba empezando a enamorarse que le pide que se quede más tiempo:

Lei corre. Fra sette, otto ore sarà a casa, e sarà salva. È bello andarsene, c'è qualcosa di eroico nella fuga, ti perdi via ti sfumi diventi nuvola oppure uomo. Ci vuole fegato per andarsene. (Dones, 2007: 99)

Hana huye de Ben al que no volverá a ver y de su pasado en Tirana ahora imposible. Nada en la vida de la joven volverá a ser como antes cuando Gjergj le anuncia que deberá casarse antes de que él muera.

Se non ti fidanzo adesso che sono in vita, dopo resterei senza marito e invece ci vuole un uomo per mandare avanti la baracca. Forse ho trovato a chi darti in sposa. Dopodomani arriverà il sensale. ... Voglio vederti sistemata, ho deciso. Non posso lasciarti sola. (Dones, 2007:101)

Estupor, rabia, desconcierto, odio, ira bullen en el interior de Hana. No puede dar crédito a lo que oye, pensaba que su tío era diferente:

Resterai sola. Una donna non sposata non vale niente. La donna è fatta per servire l'uomo e dargli dei figli. Non osare! (Dones, 2007:102)

Sei solo una donna! (Dones, 2007:103)

Pocas horas después su tío ya se arrepiente de la inaceptable propuesta y le hace jurar que se cuidará mucho tras su desaparición:

Farai l'uomo di questa casa. (Dones, 2007:104)

La salud de Gjergj sigue inexorablemente deteriorándose pero Hana le cuida sin desaliento día y noche. Cada vez son más pobres porque todo lo que tienen lo emplean en comprar los medicamentos por ello Hana decide trabajar en una Cooperativa Agrícola limpiando los establos. A la vuelta del trabajo descubre que deberá casarse a final del año con un maestro de escuela de un pueblecito cercano a Kosovo. El intento de violación que sufre por parte del camionero que la lleva a la ciudad en busca de las medicinas para su tío es seguramente el desencadenante de su decisión más dramática de su vida. Su violenta reacción como defensa nos descubre una Hana diferente llena de odio pero que ha entendido que no tiene sentido seguir siendo mujer en un mundo de hombres. El terror que ha vivido no quiere que se repita nunca más.

Así el 6 de noviembre de 1986 después de la agresión se presenta ante su tío vestida como un hombre; ya ha decidido ser una virgen jurada: Mi chiamerò Mark. Sarò Mark Doda. (Dones, 2007:111) Su tío acepta orgulloso y le entrega como símbolo de la metamorfosis el fusil que ha pertenecido a 6 generaciones de hombres del clan Doda. Nunca le hubiera propuesto una solución tan dolorosa puesto que Gjergj ansiaba un futuro mejor para ella en Tirana pero las circunstancias le obligan a asumirlo. A partir de ahora Hana aprenderá a ser un hombre, a comportarse y a moverse como tal. También comenzará un diario que servirá al final del libro para explicar sus razones y

sus sentimientos al hombre del que se enamorará y definitivamente le devolverá a su condición femenina.

En el pueblo enseguida se corre la voz, las mujeres evitan su mirada, los hombres le saludan y repiten:

Onore a te per ciò che hai fatto. (...) Gjergj bre burrë, adesso hai un maschio e l'onore della kulla non morirà. (Dones, 2007:113)

Su única prima Lila no entiende su decisión pero Hana le recrimina su servilismo hacia su marido, su suegro y su cuñado. Lila representa en estos momentos para su prima lo que nunca aceptaría ser: una mujer sin derechos, al servicio del hombre. En mayor de 1987 Gjergj muere y el honor de los Doda queda a salvo porque ahora Mark goza del respeto de hombres y mujeres. Pero a escondidas Hana llora en silencio su soledad. Retomamos cronológicamente la historia de Mark/Hana en 1996 cuando Lila su prima que ahora vive en Estados Unidos con su marido y su hija le insiste en diversas cartas para que abandone su vida de hombre y se vaya a vivir con ella y su familia. Tras 10 años como Mark empieza a dudar de su existencia y aquella drástica decisión.

La visita inesperada de Blerta, una antigua compañera de la Universidad que ha venido a realizar un reportaje sobre el Kanun, va a empezar a derrumbar su férrea voluntad de ser una virgen jurada. A pesar de un desencuentro inicial, Blerta le abre los ojos y Hana le abre su corazón. Hana se sincera por fin libremente y le confiesa sus años vividos como un infierno, pero no explica porqué quiso ser un virgen jurada. Sabe que el Kanun no le permite volver atrás: Quel che è fatto non si può disfare. (Dones, 2007:158)

A partir de ahora Mark vivirá en un mar de dudas e indecisiones hasta que en octubre de 2001 lo encontramos en un vuelo directo a Washington. Durante ese trayecto conoce a un hombre, Patrick O'Connor que será el que cambiará de nuevo su vida. Hasta que Mark logra la metamorfosis total y vuelve a ser Hana deberá pasar un tiempo. Contará con el amor y el afecto de Lila, su esposo Shtjefën Dibra y su sobrina Jonida. Un primer paso será la paulatina transformación física, volver a ser aquella joven atractiva de su época universitaria en Tirana, para después afrontar la revelación de su verdadera identidad femenina a su sobrina Jonida:

Ho fatto giuramento di non sposarmi mai, è un'usanza che esiste solo nel Nord del paese. Ti spiego: quando in una famiglia non ci sono figli maschi, una delle femmine giura di comportarsi da uomo e restare uomo per il resto dei suoi giorni. Da quel momento assume tutte le funzioni e tutti i ruoli di un maschio. Così io sono diventato il figlio che lo zio non aveva. (Dones, 2007:53)

Para la joven Jonida (de mentalidad occidental) su relato le parece absurdo e inaceptable, por qué motivo debería una mujer dejar de serlo por querer hacer las mismas cosas que un hombre? ¿Por qué una mujer no puede hacer simplemente lo que le da la gana en la vida? Escucha incrédula cómo Mark/Hana le expone que en Albania sólo los hombres pueden ser libres, mandar, comprar una tierra, defenderse, atacar, matar o dejarse matar; tienen la libertad, el deber y la gloria. A la mujer le queda sólo la obediencia y la sumisión. Y esto en 1986 para Mark/Hana era difícil de aceptar. Nunca una virgen jurada en Albania ha roto su juramento pues le supondría la muerte por ello esta segunda metamorfosis de Mark/Hana es tan difícil y dolorosa. Sobrecogida Jonida toma conciencia de una realidad absurda para una mentalidad occidental avanzada: hay mujeres en Albania que no tienen los mismos derechos que los hombres. A pesar de la ayuda que le presta su familia, Hana debe encontrarse a sí misma, recuperar la normalidad, reconocer su sexualidad. Ahora que su cuñado le ha conseguido un coche y un trabajo, a pesar de la desaprobación de su prima Lila, decide marcharse a vivir a un pequeño apartamento porque necesita estar sola. Su amor por los libros y su denodado esfuerzo por mejorar su inglés le ayuda a obtener un trabajo mejor como dependiente en una gran librería.

Una última cuestión que le queda por resolver es la necesidad de tener una relación sentimental y sexual con un hombre. Para ello se pone en contacto con Patrick O'Connor aquél periodista con el que compartió su viaje a los Estados Unidos. La impresión positiva al verla cómo mujer presagia el comienzo de una relación no sin grandes dificultades. El diario que Hana escribe durante sus años como Mark sirve para que Patrick entienda su historia pero a pesar de todo, sus encuentros no resultan fáciles, por la inseguridad y la fragilidad emocional de Hana. En último capítulo del libro de Dones Hana salda las cuentas también en este sentido con su pasado y ahora sí está preparada para iniciar una vida nueva donde el amor verdadero estará presente. Dones pone punto y final a esta conmovedora historia de gran potencial dramático concediéndole a Hana un príncipe azul que la rescata y le devuelve su feminidad. La historia de esta *Vergine Giurata* concluye con una bellísima frase que resume lo que su corazón y su cuerpo de mujer siente:

È bello sapere di non dover morire. (Dones, 2007:204)

El retrato psicológico que Dones hace de Hana nos ayuda a entender este fenómeno desconocido para los occidentales europeos. Deja claro que esta forma de tercer sexo, como se ha definido, no tiene nada que ver con el travestismo o con la homosexualidad. Debemos interpretarlo como una renuncia a cualquier tipo de sexualidad. Hana en sus años de virgen jurada era una mujer vestida de hombre y con actitudes y ademanes de hombre porque le servía para poder sobrevivir en esa sociedad retrógrada. Si hubiera

seguido siendo Hana no habría podido estar sola; se habría visto obligada a casarse con alguien que no amaba. El intento de violación que sufre es el espaldarazo que necesitaba para no querer seguir viviendo como aquellas mujeres sumisas sin voz y sin opinión, sin voluntad y sin futuro. Nos lleva a pensar que su elección no deja de ser una forma de rebeldía contra la voluntad de los hombres. Hana se pone la máscara de hombre simplemente para sobrevivir. Se niega a ser una mujer sometida como las demás, se niega a sufrir ningún tipo de violencia.

Sabemos que los catorce años como Mark los vive como un hombre verdadero y con los privilegios propios de su género: portar armas, trabajar, beber, fumar. Una virgen jurada renuncia a su sexualidad para obtener y gozar de grandes privilegios. Es respetada por hombres y mujeres. Pero quedan sin ser revelados cómo es el mundo interior de esta joven virgen jurada: sus sentimientos, su soledad. Resulta muy interesante la forma en que Dones nos presenta la historia en continuos flashbacks puesto que al partir de un presente se nos va desvelando poco a poco su identidad; así mismo nos presenta en planos paralelos la doble metamorfosis: de Mark a Hana, de Hana a Mark. Recorremos el camino que Mark ha comenzado a emprender para volver a ser Hana y al mismo tiempo reelaboramos los obstáculos y las decisiones de su pasado como Virgen Jurada. El instinto de fuga que Mark/Hana demuestra al huir a Estados Unidos será la única forma para no sucumbir al peso de unas tradicionales ancestrales que perviven en el tercer milenio.

#### 4. Las Vírgenes Juradas en el tercer milenio

La idea de escribir una historia basada en la leyenda de las vírgenes juradas se remonta a su época universitaria. En 1985 cuando aún reside en su país Elvira Dones intenta viajar al norte, a las montañas malditas, para contar la historia de las vírgenes juradas pero el régimen vigente que controlaba fuertemente a la prensa se lo prohíbe. Años después tras escribir este impactante libro y obsesionada aún por el tema siente la necesidad de conocer, de ver de cerca una virgen jurada. De su viaje de tres meses a la zona realiza un interesantísimo documental donde se constata que existen aún unas cuarenta vírgenes juradas, quizás alguna más en la zona de Kosovo, Serbia y Montenegro. En esta zona las condiciones de vida de las mujeres distan mucho de ser las que gozan las mujeres en el resto de Europa. Aquí las mujeres no han gozado de ningún derecho que les iguale al hombre. Son consideradas 'un saco hecho para aguantar': no pueden comprar tierras, no pueden votar, no tienen acceso a muchos oficios, ni siquiera entrar en muchos establecimientos. La discriminación de la mujer comienza en el propio ámbito familiar donde está siempre bajo la tutela de un hombre ya sea su padre, su hermano o su marido. Sufren la violencia y el maltrato continuo en su propia casa y ni siquiera tienen derecho a elegir marido. Dones quería conocer de

primera mano es historia de estas 'otras mujeres', las burrneshë (de burrë, hombre) y para ello logra entrevistarse con una docena de ellas: desde ancianas a jóvenes veinte añeras. Dones nos revela que el fenómeno de las vírgenes juradas o 'burrneshë' surgen por motivos diversos. A veces las niñas desde muy pequeñas eligen este rol masculino por tradición. En otros casos se ven obligadas por circunstancias familiares como por ejemplo el hecho de no existir otro varón en la casa o la muerte del patriarca. Este es el caso de Diana Rakipi, la sexta de nueve hijos, que tras la muerte de uno de sus hermanos pequeños decide prestar juramento en su recuerdo para ser un hombre tan bello como él. También algunas veces, las jóvenes (Virgjina = vírgenes) juran motivadas por un espíritu de independencia o a veces simplemente por eludir un matrimonio pactado sin que esto suponga el hacer caer en desgracia a toda la familia. Su juramento, realizado normalmente ante los doce hombres más ancianos del pueblo, consiste en permanecer vírgenes para siempre a cambio del derecho a vivir como hombres y ser respetadas y temidas como tales. Esto significa que nunca podrán tener un compañero y su renuncia a tener hijos por tanto, adquieren los derechos del hombre socialmente pero no en los roles matrimonial y sexual. Se despojan de su aspecto exterior femenino para adoptar las rudas maneras de los hombres montañeses. De su conversación con ellas concluye que viven con gran dignidad su historia; no son amargadas aunque reconocen que su decisión implica muchos sacrificios como es el de vivir en soledad y la castidad impuesta. No obstante, encuentra también quién se ha arrepentido de aquella decisión de adolescente, pero ahora ya es demasiado tarde. En Tropoja reconoce a la Hana de su libro en una camionera de 50 años que sueña con viajar a América con su hermana, para vestirse de mujer. Sabemos que la tradición no permite que una virgen jurada renuncie a su juramento dado que el castigo es la muerte. Dudamos que dicho castigo hoy se lleve a cabo aunque sin duda una ex virgen jurada sería apartada de la sociedad. Hoy esta virgen jurada, con la que la autora sigue en contacto, está comenzando la metamorfosis para reapropiarse de su propia existencia femenina.

Tras la publicación de esta novela y la difusión del documental sobre las vírgenes juradas realizado por Dones el fenómeno se ha transformado en un boom mediático convirtiéndose la zona en lugar de peregrinaje para turistas y periodistas curiosos. Ante este tratamiento superficial que se ha hecho del tema la autora nos aclara que ha no querido contar la historia de una tradición exótica o primitiva:

il mio libro non vuole raccontare storie esotiche e primitive dei nostri montanari arretrati, come qualcuno potrebbe pensare, volevo semplicemente scrivere un libro sulla solitudine di queste donne, su quello che succede a loro mentre il corpo invecchia, marcisce, si rinsecchisce, senza mai darsi a nessuno e senza mai ricevere né una carezza né un abbraccio. Per cui vorrei che venisse considerato un libro sulla solitudine di queste donne, su quello che succede a loro mentre il corpo invecchia, marcisce, si rinsecchisce, senza mai darsi a nessuno senza mai ricevere

né una carezza né un abbraccio. Elvira scrittrice transnazionale, (Rukaj, [www.osservatoriobalcani.org](http://www.osservatoriobalcani.org), 13/11/08)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Clementi A., *Elvira Dones, Un ponte tra due mondi*, 5/11/2008, [www.swissinfo.ch](http://www.swissinfo.ch) ,.

Dones, E., *Senza bagagli*, Lecce, BESA, 1998.

----, *Sole bruciato*, Milano, Feltrinelli (I Narratori), 2001.

----, *Bianco giorno offeso*, Novara, Interlinea, 2004.

----, *I mari ovunque*, Novara, Interlinea, 2007.

----, *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Lepori P., *Sei domande a Elvira Dones*, <http://www.culturactif.ch>

Rukaj M., <http://www.balcanicaucaso.org> , 13/11/ 2008

## REINVENTÁNDOSE A SÍ MISMA: DE FANNIE CORALIE PERKINS A FRANCES PERKINS

REINVENTING HERSELF: FROM FANNIE CORALIE PERKINS TO FRANCES PERKINS

Catalina Torres Marquínez  
UNED de Madrid

### RESUMEN:

Fannie Coralie Perkins, o Frances Perkins, fue una figura clave para el mundo laboral en Estados Unidos. Su gran compromiso con la sociedad de la época la llevaron a convertirse en una de las principales impulsoras de la Ley de Seguridad Social. Este artículo pretende profundizar toda su trayectoria política.

### PALABRAS CLAVES:

Frances Perkins, mujer, trabajo social.

### ABSTRACT:

Fannie Coralie Perkins, or Frances Perkins, was a key figure for working world in United States. Her great commitment with the society in that time brought her to become one of the main supporter of the Social Security Law. This article aims to go deeper into her political career.

### KEY WORD:

Frances Perkins, woman, social work.



## INTRODUCCIÓN

Una mujer no demasiado agraciada en apariencia física, vestida con ropas que le hacían pasar desapercibida e incluso le daban un aire “maternal” o demasiado serio para su edad, sombrero tipo tricornio, siempre más ancho que sus mejillas, consejo que nunca olvidaría de su madre y que supondría una marca de identificación a lo largo de su vida.

Fannie Coralie Perkins, conseguiría llegar a ser la primera mujer miembro del Gabinete político del presidente F.D.Roosevelt durante doce años, desde marzo de 1933 hasta julio de 1945. Este puesto clave que desempeñó como Secretaria de Trabajo durante esos años, no fue, sin embargo, fruto de la casualidad, sino de una trayectoria profesional que refleja lucha, constancia, y un compromiso social que, definitivamente, la enmarca como una gran impulsora de la legislación social estadounidense del siglo XX.

El camino no fue nada fácil, en una sociedad mayoritariamente masculina. Cuando Roosevelt la designó en los años treinta, para formar parte de su gobierno, se había estado preparando para ese momento media vida, reinventándose a sí misma, sufriendo una transformación de identidad, religión, atuendo e ideología, hasta convertirse en el personaje público conocido como Frances Perkins. Tras el cambio de identidad de Fannie Coralie Perkins se esconde, por tanto, la vida de una mujer comprometida con el mundo laboral americano, cuya influencia sigue patente hoy en día mediante mejoras tan conocidas como la Ley de Seguridad Social o la Ley para unas Normas Laborales Justas, por citar algunos ejemplos. Su vocación por proteger todos los aspectos dentro del mundo laboral del trabajador y trabajadora americanos, junto con los niños, deja un legado que sigue vigente en la historia americana actual.

## ETAPA DE FORMACIÓN

Frances Coralie Perkins se crió en el seno de una familia de clase media acomodada de finales del siglo XIX (1880), educada con los principios que marcaba una sociedad victoriana y estricta, y de los que pronto se rebeló, pues fue en la Universidad de Mount Holyoke, Massachussets, donde su verdadera vocación se despertó. Gracias a una de sus profesoras de historia americana, Anna May Soule, descubrió las condiciones infrahumanas en que la mayoría de los trabajadores de la ciudad industrial de Holyoke tenían que enfrentarse diariamente. A través de esta dramática realidad, los falsos tópicos acerca de la definición de una persona pobre, como personificación de alguien sumido en la bebida o simplemente asociado a una situación inmoral, se derrumbaron. Descubrió que la pobreza también podía ser producto de un accidente laboral, por ejemplo. Por tanto, May Soule, hizo reflexionar a una joven Perkins sobre la condición del ser humano en

momentos circunstanciales. Las aspiraciones de esta joven de 18 años fueron a partir de ese momento diferentes, pues descubrió que fuera de su mundo acomodado y seguro, existía una población que vivía en la miseria y que la justicia social era y debía de ser posible como un método eficaz de proteger a los más desvalidos.

En 1902, se graduó en químicas, pero tenía una idea muy clara: el trabajo social era su pasión. Y así fue durante el resto de su vida, ayudar a los más necesitados, defender a la otra mitad de americanos de injusticias sociales, descargarles del peso de una vida dura que engullía a los más débiles hacia una sociedad cada vez más capitalista y codiciosa. Comenzó a mirar hacia esa otra mitad desvalida e ignorante desde los peldaños más inferiores del trabajo social. Con tan solo veinte años, en 1904, decidió marcharse a Chicago, el centro intelectual que ofrecía mayor número de posibilidades a una mujer joven que se quería dedicar al trabajo social. Se movería entre dos mundos totalmente diferentes: clases sociales ricas y pobres, ya que aceptó un trabajo como profesora de ciencias en la universidad femenina de Ferry Hall (Illinois), la cual estaba situada en una de las zonas pudientes de Chicago, y por otro lado, no desistió en su intento de seguir involucrándose en causas sociales como voluntaria en un proyecto novedoso en una casa de acogida. Por mediación de una profesora con la que mantenía amistad, tuvo la oportunidad de ponerse en contacto con una de estas casas de acogida, la más reconocida y popular de la época: *Hull House*, donde comenzó a pasar los fines de semana y vacaciones como voluntaria. Se formó a nivel práctico lo que sólo había leído en libros. Las rondas que realizaba con la enfermera del distrito, mezclándose con los necesitados, los inmigrantes, los olvidados, le hizo entender que su verdadera vocación no residía en enseñar, sino en dedicarse a los más pobres. Podía haber elegido, sin embargo, instalarse en esa parte de la sociedad llena de comodidades y beneficios. Por el contrario, decidió dedicarse de lleno a ese sector de la población que más la necesitaba, como indican estas palabras: “estoy más interesada que nunca en este tipo de trabajo; y espero ser capaz de hacerlo por al menos un año muy pronto.” Nunca se arrepintió de dicha elección.

Y fue en su juventud, cuando Frances se reinventó a sí misma, dejando atrás parte de su nombre, religión e ideología. El camino hacia su verdadera vocación no había hecho más que empezar. El cambio de nombre fue el primer paso en su nueva vida, pues existe evidencia de ello en el catálogo de profesores de la universidad de Ferry Hall, cuando la incluyeron como Frances Perkins y no como Fannie Coralie Perkins. No se sabe a ciencia cierta por qué decidió no volver a utilizar su segundo nombre, quizás ella misma pensó que tal nombre incitaría al chiste fácil (de hecho, cuando querían ridiculizarla o menospreciarla utilizaban este nombre), o no se la tomarían demasiado en serio si de verdad quería dedicarse al trabajo social, quizás pensó en su momento que esta nueva identidad le

concedería ventajas a la hora de optar a un trabajo, resultaba ser un nombre neutral y serio, y además le permitía mantener sus iniciales.

Si tuvo la valentía de realizar este cambio de identidad, nada más llegar a Chicago no se quedaría atrás cuando a finales de su primer año, en 1905, decidió cambiar su religión, y abandonó la iglesia Congregacionista por la Episcopalista (muy similar a la Católica). Este cambio de religión supuso un shock para sus padres sobre todo, ya que una familia de Nueva Inglaterra a principios de siglo, veía inconcebible ese cambio de fe. Sin embargo, supuso un paso importante para ella, ya que en momentos decisivos de su vida le serviría de guía. El mensaje cristiano de ayudar a los pobres iba muy en sintonía con la carrera profesional a la que quería dedicarse.

Si parte de su identidad la cambió, su religión anterior la rechazó, su ideología también comenzó a tambalearse como consecuencia de tener acceso directo y contacto con los más marginados. En Hull House, al que antes se ha hecho referencia, Frances presenciaba continuamente charlas entre sus visitantes sobre aspectos antes impensables para ella, estaba abierta continuamente a nuevas ideologías políticas, diametralmente opuestas con las que se había criado, como por ejemplo, el tema tan controvertido de los sindicatos, siendo considerados un ente maligno del que había que huir. Pronto, se dio cuenta en su día a día de que no era tan sencillo descargar prejuicios tan generales sobre la población más pobre que se hacinaba en corralas, sin ventilación, faltos de recursos, carentes de educación. Los desequilibrios sociales no era un tema tan fácil de resolver, los guetos existían y alguien tenía que ayudar a la erradicación de estas injusticias sociales.

En 1907, decidió dedicarse de lleno al trabajo social, y aceptó un puesto en Filadelfia, concretamente en la *Philadelphia Research and Protective Association* (Asociación de Protección e Investigación de Filadelfia). Era un trabajo que consistía en investigar qué ocurría con aquellas mujeres inmigrantes que llegaban a Estados Unidos. Se creía que a la mayoría se les ofrecía unos trabajos que no existían y se les obligaba a prostituirse. El trabajo de Frances, por tanto, se basaba en descubrir a los proxenetas y traficantes de drogas, acabar con esta lacra y proteger a las mujeres inmigrantes de esta explotación sexual. Un trabajo difícil y arriesgado que ocultó durante dos años a sus padres, los cuales habrían puesto el grito en el cielo, horrorizados al saber que su hija tenía que desenvolverse en tal ambiente. Su valor y constancia le dieron la fuerza para investigar 165 casas donde estas mujeres eran obligadas a trabajar, conoció los niveles más bajos del ser humano, vio de primera mano como las hacinaban en sitios insalubres y ayudó a cerrar, incluso, cuatro de estos burdeles, denunciándolo como testigo principal, testificando sobre el horror que había presenciado.

En estos años también descubrió a través de las entrevistas realizadas a mujeres que trabajaban en fábricas, que tenían salarios inferiores a los hombres (6 dólares a

la semana), y se les ofrecía trabajos de peor calidad. Vivían en sótanos y su dieta se basaba en pan y plátanos. Para llegar a final de mes muchas de ellas aceptaban cenas o dinero en metálico de hombres. Evidentemente, Frances junto con otros investigadores sociales detectaron que este tipo de “regalos” y “cenas” era un pequeño paso hacia la prostitución también.

Como puede observarse hasta este momento, Perkins llevaba una vida totalmente ajena al mundo de sus progenitores, ocultando su verdadera pasión por lo social. Llegó un punto en su vida en el cual tuvo que tomar la decisión de ocuparse de lleno en su vocación, formarse en ese campo, y así lo hizo, realizó un master en 1909 en ciencias políticas (Universidad de Columbia), dejando atrás también sus años como profesora de ciencias, y consiguió un trabajo como secretaria ejecutiva para la *Consumer's League* de Nueva York, (Liga de Consumidores). En este nuevo puesto se concentró en cuatro áreas principalmente: conseguir regulación sanitaria para las panaderías situadas en sótanos, técnicas de prevención de incendios en fábricas, análisis de las largas jornadas y salarios de las mujeres trabajadoras, y el trabajo infantil. Llevó a cabo un estudio exhaustivo y profundo sobre estos cuatro temas, preocupantes y llenos de irregularidades en la época. Visitó cientos de panaderías, donde encontró a niños tuberculosos, gatos, ropa de trabajadores, conviviendo en el mismo sitio donde se elaboraba el pan diariamente. Unas condiciones insalubres que se atrevió a destapar, presentando un estudio con recomendaciones a la junta de sanidad.

Sus investigaciones fueron tan rigurosas y precisas que no sólo fueron utilizadas en años posteriores para la *Preliminary Report of the Factory Investigating Commission* (Informe Preliminar de la Comisión Investigadora de Fábricas) de 1911, sino que la eligieron como principal experta para citada comisión. Aparte de estos estudios tan valorados y útiles para el bienestar de la sociedad americana, su labor como cabildera, también de la *National Consumer's League* (Liga de Consumidores) consiguió enmarcarla como una joven prometedor y valiente, siendo reconocida y respetada en los altos círculos políticos. Consiguió lo que antes nadie había logrado en una década, y fue luchar por la jornada máxima de trabajo de cientos de miles de mujeres que trabajaban en las fábricas de Nueva York. A pesar de su inexperiencia y juventud, se desenvolvió magistralmente y consiguió hacer pasar la 54-Hour Bill (Ley de 54 horas), reduciendo, por tanto, a 54 horas semanales el horario máximo de estas mujeres. En el proceso de sacar adelante esta ley, conoció a una persona fundamental en su círculo de relaciones políticas, al futuro Gobernador Al Smith, uno de los hombres clave en la vida política de Perkins.

Este trabajo, en definitiva, supuso una experiencia sin igual para Perkins, un filón de nuevas aportaciones para seguir formándose en su carrera profesional y una pieza

decisiva para poder entender mejor su éxito en puestos de gran relevancia pública posteriores.

Un punto importante a tener en cuenta en esta etapa cuasi-pública, fue que ya en estos años, se percibe una transición en el atuendo de Frances, pues con tan solo treinta años comenzó a vestir ropas demasiado serias y formales para su edad, su porte pasó a ser el de una madre de mediana edad, seria y sombría, siempre con vestido negro y collar de perlas. De hecho la prensa comenzó a llamarla, “Mother Perkins” o “Ma Perkins. Había aprendido, quizás, que en los ambientes políticos en los que ahora se movía, los hombres respetaban y valoraban más a una mujer que les recordase a su madre: “conocen y respetan a sus madres, el noventa y nueve por ciento de los hombres lo hace”, una vez explicó. Por lo que hizo todo lo posible por sacar partido de su género, antes una carga para ella, y “disfrazarse” en la esfera pública de otro personaje que le hiciera sentirse más cómoda en un mundo masculino que de otro modo nunca la habría tomado en serio.

#### ETAPA JUNTO AL GOBERNADOR AL SMITH (1919-1928)

Uno de los hombres fundamentales en esta etapa que creyó en su valía e inteligencia fue el Gobernador de Nueva York Al Smith, con el que permaneció siete años, y uno de los primeros en arriesgarse a nombrarla presidenta de la Comisión Industrial en 1919, un puesto de gran relevancia y salario para una mujer desconocida en aquella época (recordemos que las mujeres no podían aún votar). Perkins había demostrado que estaba cualificada para dicho puesto, ya que había trabajado durante años en la *Comisión Investigadora de Fábricas*, siendo gran conocedora de las leyes y funcionamiento del Ministerio de Trabajo mejor que nadie.

Este trabajo supuso para Perkins conseguir logros importantes en la esfera social y otorgarle la autoridad para realizar cambios que revertirían positivamente en los trabajadores. Por primera vez en la historia del Ministerio de Trabajo de Nueva York, empezó a coordinar el trabajo de la División de inspección de fábricas y de la División de compensación a los trabajadores. Por lo tanto, mediante esta coordinación surgió la posibilidad de que los inspectores pudieran corregir condiciones peligrosas mediante las peticiones de compensación laboral de los trabajadores. También logró a través de investigaciones científicas corregir las tragedias en las fábricas. Reunió a científicos y profesionales de varios campos, relacionados con la salud en el trabajo o protección de incendios, para que investigasen situaciones graves producidas por falta de información o indiferencia y presionó para adoptar códigos al respecto.

Su compromiso era tal con todas las áreas relacionadas con el campo de lo social, que mantenía una actitud siempre activa en busca de soluciones para asegurar la vida diaria de cientos de empleados de las fábricas de Nueva York. En cierta manera

se sentía responsable si se sabía de la existencia de peligros y no se actuaba rápido al respecto. Quizá siempre tuvo presente en su conciencia el terrible incendio de la Triangle Shirtwaist Company y luchaba porque nunca volviera a ocurrir una tragedia de tal calibre.

Otra área, en la que consiguió muchos progresos fue en lo relativo a enfermedades laborales. Era una época en la que se introducían nuevos químicos sin comprobar antes si tenían o no efectos tóxicos secundarios. En consecuencia era imprescindible crear una ley por la cual se responsabilizara por la salud de los empleados. Alguien tenía que concienciarse de los efectos secundarios que podían ocasionar en seres humanos. Enfermedades tales como la silicosis no estaba reconocida hasta el momento. Finalmente, consiguió hacer pasar la Ley de Indemnización por accidente laboral e incluir un gran número de enfermedades profesionales para que los trabajadores pudieran disfrutar de mayor cobertura económica, consiguiendo crear una conciencia en los empresarios cada vez que introducían un nuevo químico en la fábrica, ya que con esta ley de enfermedades ocupacionales, aprendieron que “costaba dinero envenenar a la gente”.

En estos años quedaron muchos asuntos por concluir, entre ellos la gran lacra del trabajo infantil, un mal social que dañaba a una parte de la sociedad débil y desprotegida. En su etapa posterior junto al Gobernador y futuro presidente F.D. Roosevelt conseguiría mediante su continuo desvelo y preocupación ir perfilando y mejorando muchas leyes encaminadas a mejorar la situación de una parte de la población que directamente sufría las consecuencias de una industrialización demasiado dura y despiadada. Perkins, por tanto, había probado sobradamente su valía e inteligencia como funcionaria durante casi diez años. Cuando el Gobernador F.D. Roosevelt en 1929 la nombró Comisaria Industrial, convirtiéndose en una de las mujeres más poderosas del estado de Nueva York, sabía a ciencia cierta que no había nadie tan eficiente y capacitado para este puesto.

#### ETAPA JUNTO AL GOBERNADOR FRANKLIN D. ROOSEVELT

Cuando Roosevelt citó a Perkins en Hyde Park el 14 de enero de 1929 para ofrecerle el puesto de Comisaria Industrial, llevando el departamento y supervisando a cientos de empleados, incluyendo inspectores de fábricas, con un salario que pasaría de 8.500 a 12.000 dólares anuales, y convirtiéndose así en la primera mujer miembro de un gabinete en el estado de Nueva York, Perkins mantuvo una actitud imparcial y distante.

Antes de confirmar su cargo como Comisaria Industrial, Perkins dejó claro al nuevo Gobernador que quería una serie de cambios serios para el buen funcionamiento del Ministerio de Trabajo, también pretendía sacar adelante el programa legislativo relativo

al trabajo infantil, prohibición del trabajo nocturno de mujeres, y de una serie de códigos que deberían ser adoptados de manera inmediata, ya que en la administración anterior no se había conseguido que progresaran. Roosevelt apoyó a Perkins desde el principio y le dio luz verde para empezar a trabajar en estos proyectos. Este nuevo período que comenzaba para Perkins fue crucial. Si Al Smith le había ayudado a formar parte de la vida pública, Roosevelt supondría un gran apoyo en su carrera profesional posterior hasta llegar a convertirse en Secretaria de Trabajo. Los diez años anteriores de su carrera habían demostrado dar su fruto, su lucha por conseguir justicia social parecía en principio tener un apoyo muy fuerte del nuevo Gobernador. Los dos estaban de acuerdo en mantener un programa por y para la gente del estado de Nueva York. Aunque el período que tuvieron que afrontar no fuera el más halagüeño, Perkins tomó su nuevo cargo con una actitud propia en ella, de responsabilidad y compromiso por mejorar la vida laboral de los ciudadanos del estado de Nueva York.

Tanto Roosevelt como ella se enfrentaron a una crisis económica grave en el año 1929, teniendo que adoptar medidas drásticas y eficientes para subsanar una economía destruida por causas especulativas. Las recomendaciones prácticas para acabar o al menos aliviar tal situación son importantes destacar, la creación de la comisión de "Stabilization of Employment" (Estabilización de Empleo) para analizar las causas de la crisis y conseguir estabilizar tanto los empleos como la producción fue una idea novedosa en el momento. Nunca antes se planteó, por ejemplo, una semana laboral de tan sólo cinco días, como método eficaz de extender el trabajo ante una situación realmente crítica, y poder aliviar la tasa de desempleo.

Durante esta etapa bajo la administración de Roosevelt, Perkins siguió abogando por perfeccionar algunas leyes que no habían sido resueltas en el mandato de Al Smith, ya que sólo consiguió incluir por ley un listado de enfermedades profesionales concretas. Lo que pretendía ahora Perkins era suprimir esta lista y añadir una cláusula que incluyera cualquier enfermedad que pudiera incapacitar a un empleado como consecuencia a una exposición directa en el trabajo. Consiguió, finalmente, en esta etapa, hacer pasar una ley con muchas enmiendas que cubrían casi cualquier enfermedad a excepción de la silicosis.

En resumen, esta fase junto a Franklin Roosevelt creó un equipo de trabajo positivo y pretendió tomar parte activa en años de crisis. La capacidad de Perkins de saber mostrar al futuro presidente los vacíos en legislación, los errores, las negligencias, hicieron de ella una figura esencial en reforma laboral. Posteriormente en 1933, Roosevelt volvería a confiar en su inteligencia y lealtad nombrándola Secretaria de Trabajo de su Gabinete político como presidente de los Estados Unidos. Trabajó durante 16 años activamente por impulsar la legislación estadounidense. Consiguió una reestructuración de la sociedad americana nunca antes conocida, ya que luchó enérgicamente por incluir la

jornada laboral de ocho horas, seguro de desempleo, compensación laboral, salario mínimo, y abolición de la gran miseria humana del trabajo infantil.

Si en los años anteriores demostró su compromiso y tenacidad por luchar contra las injusticias sociales, como Secretaria de Trabajo, logró cumplir todos los objetivos que se había planteado durante media vida. Si Fannie Coralie Perkins se había reinventado a sí misma para luchar por el bienestar social americano, Frances Perkins demostró que todos los cambios físicos que ella misma optó aceptar merecieron la pena, su legado lleno de beneficios así lo documenta: seguro de desempleo, compensación económica laboral, jornada de ocho horas y salario mínimo, Seguridad Social, prevención de accidentes laborales y de incendio en el trabajo, y la abolición del trabajo infantil. Sus palabras años atrás reflejan un compromiso y un nivel de involucración que así lo corrobora: "Vine a trabajar para Dios, F.D.R y los millones de trabajadores sencillos, corrientes y olvidados."

### CONCLUSIÓN

Frances Perkins fue una figura clave para la vida de los trabajadores americanos, un modelo de compromiso y pasión hacia su verdadera vocación: el trabajo social. A través de su educación universitaria, en Mount Holyoke, se iluminaron caminos que cambiaron la trayectoria de su vida profesional, llegando a cambiar nombre, atuendo, religión y parte de la ideología con la que se había educado. Cuando Frances Perkins descubrió su verdadera pasión por ayudar al trabajador americano, comenzó su plan personal para conseguir dicho objetivo. Pasó por diferentes puestos, en los cuales demostró valentía, talento y tenacidad, como profesional y como ser humano. Su paso por la *Liga de Consumidores* de Nueva York, actuó de verdadero trampolín para demostrar que realmente no era un capricho de una niña de clase media de Worcester. Investigó cientos de fábricas, demostró a la sociedad americana las condiciones insalubres en las que se elaboraba el pan que se comían diariamente, y sacó a la luz peligros que existían para que no volviera a ocurrir un incendio tan horrible como el de la *Triangle Shirtwaist Company*.

Cuando en 1933 fue nombrada Secretaria de Trabajo, no fue por casualidad ni arbitrariamente, había estado preparándose para este puesto pacientemente, siendo merecedora del mismo. Los cambios personales que sufrió por elección propia merecieron la pena. Fannie Coralie Perkins triunfó tras la máscara pública y victoriosa de Frances Perkins.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Addams, J., *Twenty Years at Hull House*, Boston, St. Martin's, 1999.

Colman, P., *A Woman Unafraid. The Achievements of Frances Perkins*, Nueva York, Maxwell Macmillan International, 1993.

Downey, K., *The Woman Behind the New Deal*, Nueva York, Random House, 2009.

Josephson, M., *Al Smith: Hero of the Cities, A Political Drawing of the Papers of Frances Perkins*, Boston, Houghton Mifflin, 1969.

Lawson, D., *Frances Perkins: First Lady of The Cabinet*, New York, Abelard-Schuman, 1966.

Martin, G., *Madam Secretary Frances Perkins*, Boston, Houghton Mifflin, 1976.

Mohr, L. H., *Frances Perkins: "That Woman in FDR's Cabinet!"*, Croton-on-Hudson, New York, North River Press, 1979.

Pasachoff, N., *Frances Perkins Champion of the New Deal*, Oxford. New York, O.U.P, 1999.

Perkins, F., *People At Work*, New York, John Day Co., 1934.

---, *The Roosevelt I Knew*, London, Hammond, Hammond, 1946.

## IGIABA SCEGO Y LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD EN LOS INMIGRANTES DE SEGUNDA GENERACIÓN

IGIABA SCEGO AND SECOND GENERATION IMMIGRANTS' IDENTITY

Sara Velázquez García  
Universidad de Salamanca

### RESUMEN:

Los inmigrantes que se establecen en un país nuevo y desconocido se encuentran entre dos culturas, por lo que su identidad se irá forjando con el tiempo. Por otro lado, los hijos de inmigrantes, o inmigrantes de segunda generación deben elegir si adherirse o no a la cultura del país en el que se encuentran. Las obras de la autora italiana Igiaba Scego tratan la identidad de un inmigrante nacido en Italia a partir de la vida de cuatro jóvenes.

### PALABRAS CLAVES:

Igiaba Scego, inmigrante, identidad.

### ABSTRACT:

Immigrants who establish in an unknown and new country are between two cultures, therefore their identity will be building as time goes by. On the other hand, immigrants' sons or daughters, or second generation immigrants must choose if they should accept or not the foreign culture. Works by the Italian writer Igiaba Scego are about the identity of an immigrant who was born in Italy from lives of four young women.

### KEY WORD:

Igiaba Scego, immigrant, identity.



## 1. Introducción

“Somala d’origine, italiana di vocazione” (Scego 2003: 8), con estas palabras define su propia identidad la escritora Igiaba Scego, inmigrante de segunda generación. En los últimos años, países como Italia o España, países cuya condición de receptor de inmigrantes es aún reciente si lo comparamos con otros países europeos como Francia o Alemania, han empezado a hacer uso de esta clasificación. Se utiliza esta expresión para referirse a aquellos niños nacidos en Italia que son hijos de inmigrantes o a aquellos niños que llegaron a Italia en edades previas a la escolarización. En Francia, por ejemplo, se alude a estas personas con la misma expresión “immigrés de seconde génération” o también como “enfants issus de l’immigration” (menores de origen inmigrante)

El menor inmigrante se encuentra a menudo suspendido entre dos mundos y dos culturas: por un lado, todavía forma parte de la cultura de origen y se espera de él que sirva de elemento de continuidad y de vínculo histórico con sus ancestros y, por otro, forma parte de la cultura y del país en el que vive, estudia, se relaciona, crece, interactúa... un país hacia el que también experimenta un fuerte sentimiento de pertenencia.

La costruzione dell’identità etnica dei bambini e delle bambine straniere coinvolge soggetti che appartengono a mondi culturali ed etnici differenti. Ciò implica che, a differenza dei coetanei italiani, ai bambini stranieri o di origine straniera che vivono in Italia, non è concessa la possibilità di avere un’unica identità etnica, proprio perché comunque l’esperienza migratoria, sia diretta che indiretta (cioè esperita dai genitori) rappresenta per il minore un elemento di lacerazione identitaria (Istituto Psicoanalitico per le Ricerche Sociali, 2000)

Se establece, por lo tanto, una complicada relación entre su pasado y el de su familia y el país de origen. El primer escollo surge con la terminología y en este sentido surgen multitud de interrogantes que resumimos a continuación: ¿es justo referirse a ellos como inmigrantes? ¿Cuántas generaciones deberán ser marcadas por tal condición? Quizá sería más apropiado utilizar el término acuñado por Tahar Ben Jelloun que se refiere a ellos como “génération involontaire”:

Una generazione destinata a incassare i colpi. Questi giovani non sono immigrati nella società, lo sono nella vita... Essi sono lì senza averlo voluto, senza aver nulla deciso e devono adattarsi alla situazione in cui i genitori sono logorati dal lavoro e dall’esilio, così come devono strappare i giorni a un avvenire indefinito, obbligati a inventarselo invece che viverlo (Ben Jelloun, 1984))

Según las palabras que recogemos del célebre escritor marroquí, estos jóvenes, a los que define como jóvenes inmigrantes en la vida, no han tenido la oportunidad de

elegir, deben adaptarse a una situación que, de alguna manera, sus padres les han impuesto. Otras teorías apuntan a que la noción de inmigrante hace referencia a una situación que permanece al menos durante dos generaciones. A esto se añade un nuevo factor. En el momento en el que los menores forman parte del proceso migratorio la inmigración pierde su carácter transitorio, no es ya aquella inmigración que nuestros países conocieron en los años sesenta y setenta, la del hombre adulto que se trasladaba a otro país o a otro continente para conseguir algo de dinero y una seguridad económica que les permitiera volver a su país pasados unos años y poder comenzar de nuevo.

Los hijos de inmigrantes, por lo tanto, no deberían entrar en la categoría sociológica del inmigrante y, sin embargo, la realidad nos muestra algo muy diferente. El menor nacido en territorio italiano adquiere la ciudadanía basándose en la forma jurídica *jus soli*, sin embargo, incluso en países como Francia, donde tienen una trayectoria más larga en este sentido, este hecho no los convierte automáticamente en nacionales. Y no nos referimos únicamente al hecho de poseer o no un documento que atestigüe y dé fe de su nacionalidad, tiene que ver con la identidad que siente cada persona y la que le hacen sentir las personas que lo rodean.

Por lo tanto, han debido acatar la elección de emigrar hecha por sus padres y ahora son ellos quienes deben hacer frente a otra elección que, de alguna manera, determinará toda su vida: deben elegir entre adherirse a la cultura del país de destino existiendo la posibilidad, de ese modo, de perder sus propias raíces o mantenerse arraigados a las creencias, la cultura y la forma de vida de sus padres. Es sin duda, una elección imposible, y su único camino será el equilibrio entre ambas posturas. Pero, ¿cómo se logra ese equilibrio? ¿Hasta qué punto una persona siente como suya la identidad del país en el que ha nacido o del país de sus orígenes? ¿Hasta qué punto su forma de vida, su cultura, los actos más cotidianos son una segunda piel o se convierten en una máscara que les ayuda a sentirse integrados, “normales”? Esta temática es precisamente la que trata Igiaba Scego en algunos de sus relatos.

## 2. Igiaba Scego

La autora es italiana de nacimiento, romana para ser precisos, hija de padres somalíes que huyeron de su país, otrora colonia italiana, poco después del golpe de estado de 1969 que envolvió al país en una inestabilidad política que aún hoy continúa y que desembocó en una terrible guerra civil, como todas, que aún hoy marca el destino del país. Su padre, Ali Omar Scego, era ministro de Asuntos Exteriores cuando tuvo lugar el golpe de estado de Siad Barre y esto le obligó a abandonar su país junto con su familia.

Igiaba Scego nacerá algunos años después, en 1974, en Roma, donde sus padres habían buscado refugio. Es licenciada por la Universidad de La Sapienza (Roma) en Literaturas Extranjeras y actualmente dedica la mayor parte de su tiempo a la escritura. Hasta el momento ha publicado numerosos relatos y tres novelas: *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, *Rhoda* y *Oltre Babilonia*. Somalia forma parte de todos sus escritos, de alguna manera, esto le hace mantenerse más cercana a sus orígenes, a esos orígenes a los que no ha podido volver físicamente desde que era niña, quizá por eso busca ese reencuentro en sus novelas y relatos. Todas sus novelas y relatos dejan ver un equilibrio entre la sutil frontera que existe entre sus dos culturas y pretende lanzar una mirada sobre ambas desde la distancia y la cercanía con la que vive ambas culturas al mismo tiempo.

La propia autora se expresaba así al respecto en una entrevista concedida a Maria Cristina Mauceri y publicada en la web *El-Ghibli.org*:

[...] io sono nata a Roma da genitori somali e da subitissimo ho avuto questa scissione, perché a casa vivevo la cultura somala e la religione islamica, parlavo il somalo, mangiavo il cibo somalo. Però fuori, entravo in contatto con la realtà italiana, con la scuola, la televisione, gli amici. Questa scissione faceva parte della mia vita ed è chiaro che questa esperienza sia poi passata nella mia scrittura.

Hemos tomado como modelo dos de esos relatos que hablan precisamente de la identidad del “inmigrante” nacido en Italia y lo que conlleva vivir a caballo entre dos realidades, el enfrentamiento que se produce a veces entre el pasado y el futuro, entre lo que viven en su propia casa y lo que viven en la calle. Ambos relatos están recogidos en un volumen titulado *Pecore nere* que recoge ocho historias escritas por cuatro jóvenes italianas de orígenes inmigrantes: Gabriella Kuruvilla de padre indio y madre italiana, Ingy Mubiayi (nacida en el El Cairo) de madre egipcia y padre de la antigua República de Zaire, Igiaba Scego de padres somalíes y Laila Wadia de padres indios de orígenes persas y nacida en Bombay

### 3. Salsicce

En el primer relato titulado *Salsicce* una mañana la protagonista, aparentemente sin razón alguna, decide comprar cinco kilos de salchichas, lo que en principio no presenta nada excepcionalmente raro, a no ser por la cantidad, ante los ojos de un italiano o de un español, pero si pensamos que la protagonista es musulmana el hecho se vuelve algo más extraordinario.

Cuando llega a su casa y se encuentra con todas esas salchichas la pregunta que se hace es “*Se mi ingoio queste salsicce una per una, la gente lo capirà che sono italiana come loro? Identica a loro?*” Cuestiones más que significativas y cargadas de un importante trasfondo. En el momento de hacerse esta pregunta, advierte qué es lo que le ha suscitado esta agitación y esta necesidad de demostrar al mundo cuánto hay de italiana dentro de ella, si es que algo así puede cuantificarse.

Acaba de ser aprobada en Italia la famosa Legge Bossi – Fini relativa a la inmigración y al asilo, que sustituirá a la ley Turco – Napolitano vigente desde 1998. Nos encontramos en el año 2002, y dicha ley supone una reformulación o una revisión de la anterior que se caracteriza, entre otras cosas, por la exigencia de una serie de requisitos para los extracomunitarios que levantó mucha polémica en tanto en cuanto resultaban, en algunos casos, medidas discriminatorias. Especialmente por cuanto se refiere al caso de las huellas digitales, registro habitual en países como España pero que, en Italia, sólo pretendía llevarse a cabo con los inmigrantes presuponiendo de este modo, o al menos según fue observado por muchos de ellos, su posible peligrosidad.

La mia ansia è cominciata con l’annuncio della legge Bossi – Fini: *A tutti gli extracomunitari che vorranno rinnovare il soggiorno saranno prese preventivamente le impronte digitali*. Ed io che ruolo avevo? Sarei stata un’extracomunitaria, quindi una potenziale criminale, a cui lo Stato avrebbe preso le impronte per prevenire un delitto che si supponeva prima o poi avrei commesso? O un’italiana riverita e coccolata a cui lo Stato lasciava il beneficio del dubbio, anche se risultava essere una pluripregiudicata recidiva? [...] Questa storia delle impronte mi sembrava tutto un errore, lo scarabocchio senza senso di un bambino infuriato. Perché umiliare così la gente? [...] quelle maledette impronte avevano svegliato in me un demon eche si era assorbito da tempo immemorabile.(VV.AA 20062: 26)

A la protagonista de *Salsicce* esta noticia le trajo a la cabeza recuerdos de factores que desde siempre le han hecho dudar acerca de su identidad. Si bien es cierto que la protagonista del relato dispone de un pasaporte en el que dice claramente que es italiana, “il mio bel passaporto era Bordeaux e sottolineava a tutti gli effetti la mia nazionalità italiana”, no lo es menos que pasó toda su infancia intentando responder a una de esas preguntas inútiles que los mayores se empeñan en hacer a los niños. Si al resto nos preguntaban “¿A quién quieres más, a papá o a mamá?” o cosas de este estilo, para ella la pregunta estrella era “*Ami più la Somalia o l’Italia?*”. Y ¿cómo consigue uno responder a una pregunta así?, una pregunta para la que, sin ninguna duda, no hay respuesta.

A otto anni ogni bambino è vessato da una caterva infinita di domande idiote del tipo «ami più la mamma o più il papà?». Naturalmente il bambino che è un essere intelligente [...] si cuce le labbra e fa finta di non aver capito. Lo stesso capitava a

me all'età di otto anni! La domanda troglodita che mi facevano era: «Ami più la Somalia o l'Italia?» (VV.AA 20062: 27)

Siendo adulta debe enfrentarse una vez más a esta cuestión, un hecho aparentemente insignificante pero que a la protagonista le llevará a plantearse su propia identidad: ¿es una mujer sin identidad? O por el contrario, ¿es una mujer con múltiples identidades? Cuando se siente italiana, cuando somalí, son preguntas que la acompañan desde tiempo atrás. Por ello, un buen día decide comprar cinco kilos de salchichas y llevar a cabo, así un proceso de *italianización* que la ayude a resolver sus dudas, sin embargo las salchichas acabarán en el cubo de la basura y aceptará que debe convivir con la multiplicidad identitaria, que forma parte de su ser y no puede ponerse una máscara que esconda parte de su propio Yo, que Somalia e Italia forman parte de una misma cosa, que es su persona.

Guardo le salsicce e le getto nell'immondezzaio. Ma come ho potuto solo pensare di mangiarle? Perché voglio negare me stessa, solo per far contenta una signora VELÁZQUEZ GARCÍA, Sara butterata con la voce da travestito? O far contenti i sadici che hanno introdotto l'umiliazione delle impronte? Sarei più italiana con una salsiccia nello stomaco? E sarei meno somala? O tutto il contrario? No, sarei la stessa, lo stesso mix. E se questo dà fastidio, d'ora in poi me ne fotterò! (VV.AA 20062: 35)

#### 4. Dismatria

A Roma la gente corre sempre, a Mogadiscio la gente non corre mai. Io sono una via di mezzo tra Roma e Mogadiscio: cammino a passo sostenuto. Do l'impressione di correre ma sempre camminando (VV.AA 20062: 5)

Así comienza el segundo relato al que queremos hacer referencia en este artículo. "Dismatria", presenta la historia de una familia emigrante llegada desde Somalia formada principalmente por mujeres que se sienten "dismatriate" y es ésta una característica también de la obra de Igiaba Scego, bueno, de la obra y de la cultura: el peso de la figura femenina, y en especial de la materna, en su cultura. Eligen variar el término expatriar porque se sienten privadas de su madre tierra.

Il nostro incubo si chiamava *dismatria*. Qualcuno a volte ci correggeva e ci diceva: «In italiano si dice espatriare, espatrio, voi quindi siete degli espatriati». Scuotevamo la testa, un sogghigno amaro, e ribadivamo il *dismatria* appena pronunciato. Eravamo dei *dismatriati*, qualcuno – forse per sempre – aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra *madre*, alla Somalia. (VV.AA 20062: 11)

Como ella misma dice en un momento del relato se comportaban como todo huérfano que sueña con ver un día a su madre, de ese modo ellas, las mujeres que forman esta

familia, sueñan con poder volver un día a Somalia, la tierra de sus orígenes a la que están unidas por un fino hilo similar a un cordón umbilical. Y en esa misma ansia de volver algún día se han negado la posibilidad de tener armarios en su casa italiana, eso significaría un asentamiento y, especialmente, la madre de la protagonista parece no querer sentirse arraigada en un país extraño para ella. Guardan todas sus pertenencias en maletas, preparadas siempre para el día en el que, finalmente, puedan emprender su camino de regreso. Regreso que se presenta difícil, sobre todo porque el regreso a su Somalia, la Somalia que ellas habían dejado atrás, su país tal y como lo conocían ya no existe

Mamma diceva sempre: «Se teniamo tutte le nostre cose in valigia, dopo non ci sarà bisogno di farle in fretta e furia». Il «dopo» sottolineava un qualche tempo non definito nel futuro quando saremmo tornati trionfalmente nel seno di mamma Africa (VV.AA 20062: 10)

Regreso que se presenta difícil, sobre todo porque el regreso a su Somalia, la Somalia que ellas habían dejado atrás, su país tal y como lo conocían ya no existe:

Ma non sarebbe stata la stessa cosa, lo sapevo io e con me tutti gli altri. La Nostra Somalia ormai era morta, defunta, finita. Ma noi, come chi vuole negare la evidenza, facevamo finta che lei [...] si fosse assentata solo per un attimo [...] Ecco perché avevamo tante valigie, ecco perché non compravamo armadi, ecco perché la parola casa era tabù (VV.AA 20062: 12)

Sin embargo, la protagonista decide romper con esta tradición, avergonzada por un hogar sin armarios que le confiere un aire de rareza, consciente de que la ausencia de armarios la aleja de alguna manera de la cultura en la que viven decide plantar cara a su madre. Está convencida de que quiere una casa propia y con armarios; un lugar que sienta completamente suyo, un lugar en el que sienta que puede echar raíces. El proceso de italianización de la protagonista pasará en este caso por la posesión de armarios, un hecho aparentemente tan banal para quienes vivimos rodeados de ellos se convierte en una condición fundamental en la formación de la identidad de la protagonista.

«Voglio comprarmi casa, mamma. Voglio andare a vivere da sola. Voglio un armadio anche, e non più valigie, mai più». Mamma invecchiò di trent'anni sotto i miei occhi. Nessuno in casa le aveva mai parlato così. Avevo rotto il patto dei *dismatriati*. Ero una paria ribelle. (VV.AA 20062: 19)

No obstante, cuando decide enfrentarse a su madre y expresarle cuáles son sus intenciones, toda la familia comienza a deshacer sus maletas y, para sorpresa de todos, también lo hace la madre que da una vuelta de tuerca al final del relato. La última maleta que abre guarda una bonita sorpresa, es una maleta cargada de objetos que le

recordarán a Italia si un día debe abandonarla para regresar a su madre patria, son recuerdos de esa nueva *matria* que han encontrado en el Bel Paese.

«Che significa?», dicevano i nostri occhi.

«Non mi volevo dimenticare di Roma», disse mamma in un sospiro. E poi sorrise.

Ci guardammo tutti. Sorriso globale. Non lo sapevamo ma avevamo un'altra *matria*.

(VV.AA 20062: 21)

Una vez más, la autora logra un punto de equilibrio entre ambas realidades, una vez más consigue conciliar sus dos identidades y encontrar ese punto en el que se consigue estabilizar la balanza, un punto, aparentemente, tan difícil de descubrir.

## 5. Conclusiones

Con estos relatos, Igiaba Scego nos muestra la realidad de cada vez más jóvenes que deben lidiar a diario con su propio yo, que buscan continuamente puntos de afirmación de su personalidad, jóvenes que, en mi opinión y pese a esta sociedad que gusta tanto de los encasillamientos y de las preguntas con respuestas cerradas, tienen la enorme fortuna de poder vivir y desarrollar una identidad múltiple, de conocer y vivir diferentes culturas. Aunque, como hemos visto, no es una situación fácil, esa duplicidad hace que el inmigrante de segunda generación viva en un precario equilibrio, como hemos dicho ya varias veces, entre sus orígenes y la cultura que vive a diario.

Es necesario tener en cuenta que la mayoría de los problemas que les suscita su identidad vienen marcados por la sociedad en la que viven y que les hace continuamente plantearse estas cuestiones. Quizá, antes que hablar de inmigrantes de segunda generación, como afirma Elisa d'Andrea en su tesis, deberíamos referirnos a ellos como "italianos de primera generación", en tanto en cuanto son personas nacidas en Italia, han vivido el país en su presente y sin embargo acusan la falta de una memoria histórica, porque es una historia de la que no han formado parte sus antepasados, pero una historia de la que ellos ya formarán parte en el futuro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ben Jelloun, T., *Hospitalité française*, Paris, Ed. Le Seuil, 1984

Istituto Psicoanalitico per le Ricerche Sociali, "Integrazione e identità dei minori immigrati", I bambini degli immigrati, Editor: CESTIM Centro Studi Immigrazione onlus, 20-09-10, [http://www.cestim.it/argomenti/31italia/rapporti-papers/dossier\\_migrazioni/parte\\_4/identita-minori.htm](http://www.cestim.it/argomenti/31italia/rapporti-papers/dossier_migrazioni/parte_4/identita-minori.htm)

Scego, I., *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, Roma, Sinnos Editrice, 2003

----, *Rhoda*, Roma, Sinnos Editrice, 2004.

----, *Oltre Babilonia*,

VV.AA., *Pecore Nere: Racconti*, Roma, Editori LaTerza, 2007.

VV.AA., *Amori bicolori*, Roma, Editori LaTerza, 2008

# **EL PAPEL DE LA MUJER SEMITA EN LA SOCIEDAD MESOPOTÁMICA**

*THE ROLE OF THE SEMITE WOMAN IN MESOPOTAMIC SOCIETY*

Efrem Yildiz  
Universidad de Salamanca

En la evolución de la sociedad semita se puede observar un *modus vivendi* marcado por la supervivencia y la lucha continua para conservar y proteger al grupo. Este hecho obligó a que las funciones de sus miembros, fueran bien determinadas y de esta forma conservar la pervivencia del colectivo. Una vez asegurada la supervivencia del grupo inicialmente reducido, aparecieron otros factores de tipo económico y territorial que obligaron a multitud de reducidos clanes a unificarse para hacer frente a grupos más poderosos. Por tanto, la fusión de varias agrupaciones minoritarias condujo a la creación de una sociedad que no se limita solamente a la vida nómada o seminómada, sino que también fue diversificándose según las profesiones que desempeñaban sus miembros; de esta forma fueron forjando un sistema social mucho más complejo y amplio que terminó siendo denominado, por los etnógrafos: la confederación.

En esta primera fase, la atención dedicada a la mujer se centra en primer lugar en la protección no solamente física, sino también de su integridad. En otras palabras, se presenta una imagen de un ser humano necesitado de una protección especial por la función que desempeña en la sociedad semita antigua.

Conforme a esta visión, la imagen de la mujer semita se centra en determinados aspectos de la vida, entre los cuales se subraya la transmisión de la vida y por tanto la continuidad. Esta continuidad y posterior ampliación numérica del grupo y sus intereses, hizo que predominaran ciertos aspectos en esta cultura. Estos valores prevalecen aún en la sociedad semita que hoy día se identifica erróneamente con el mundo árabe que a su vez es considerado sinónimo del Islam.

Este legado histórico-cultural semita abarca muchos más pueblos, culturas y lenguas, diseminados por un vasto territorio que se extiende desde Egipto hasta la zona caucásica, es decir el Oriente Próximo.

En cada una de estas culturas aparecen noticias, en ocasiones fragmentarias y en otras bastante prolijas acerca de la mujer. En la antigüedad, las culturas o pueblos que nos proporcionan datos referentes a la mujer van desde Sumer, Hatti, Asiria, Babilonia, Levante, hasta Egipto. En esta fase se insiste en la defensa, los derechos y los deberes de la mujer partiendo siempre de la prevalencia de los derechos del colectivo. Por otra parte, la documentación que ha llegado hasta nosotros resalta pues todo lo relativo a lo que hoy día consideramos aspectos morales así como la situación de la mujer, declarada en muchas ocasiones un ser inferior al hombre. Esta inferioridad puede ser observada sobretodo en el campo de acción, en el cual se mueve la mujer.

Esta mentalidad se desarrollará fundamentalmente a dos niveles, el de la protección y a su vez el de su misión, que no debe entenderse en el contexto actual, partiendo de unos presupuestos nacidos y desarrollados en un territorio, donde han acaecido una

serie de hechos, que nos han llevado a hablar de igualdad y libertad del ser humano prescindiendo de su sexo. Estos aspectos aún no han sido asimilados por la sociedad oriental semita.

Las leyes civiles antiguas que se han conservado tratan de proteger y a su vez obligar a la mujer a una serie de tradiciones que se convierten en norma oficial. Los códigos civiles tratan de regular con especial énfasis los aspectos matrimoniales, donde se insiste en la superioridad del hombre, que adquiere ciertos derechos sobre la mujer que la convierten en un sujeto que hoy día llamaríamos objeto. De hecho, muchas leyes antiguas tienen que ver con el matrimonio y la herencia como consecuencia del primer punto.

Dicho esto, se podría mencionar una realidad que los etnógrafos han denominado: matriarcado, que debe ser entendido no en sentido de que la autoridad, la ejerciera la mujer sino que se trataba de la determinación del parentesco por parte materna. Por tanto el neonato pertenecía a la familia o al clan materno. Sus derechos a la herencia, se ejercen en el seno del grupo social materno. En este sentido la mujer ejerce un derecho privilegiado pero también tiene sus inconvenientes si consideramos el caso en su conjunto. En el fondo se trataba de un fenómeno social marcado por la conservación de los bienes y la continuidad de la propia sangre en unas circunstancias condicionadas por la lucha continua entre los grupos familiares o clanes que tenían que vivir en estado de alerta continua para evitar posibles y frecuentes incursiones. En este sentido la mujer aseguraba de una forma más segura que el hombre la continuidad, ya que el papel primordial del hombre consistía en la defensa del territorio y salud de los miembros que integraba el grupo.

Esta situación irá fijando los cometidos tanto de la mujer como del hombre. Estas funciones marcarán los límites, los derechos y las obligaciones de ambos seres humanos. En esta determinación, prevalecen determinados aspectos que hacen que la mujer vaya adquiriendo un protagonismo mucho más limitado que el del hombre. Estos límites llevarán a la mujer a una situación marcada por la sumisión durante la época que se conoce como patriarcal. En no pocas ocasiones es considerada propiedad del marido. Estos aspectos aún se conservan en la cultura semita, sobre todo de tradición islámica, donde aún es considerada, sobre todo en la vida rural, como parte de las pertenencias del marido.

Ahora surge la gran pregunta: ¿Cómo ve la mujer semita su situación en esta dinámica de ser considerada perteneciente a alguien? ¿Lo sufre, lo rechaza o se ha acomodado a ello de forma pasiva y con resignación? En este caso, solo se podrá hacer unas observaciones que no pueden ir más allá de las generalidades porque tenemos constancia de casos particulares en los que la mujer semita ha roto con los esquemas preestablecidos, actuando de una forma extraordinaria y contribuyendo mejor que

cualquier hombre en determinadas circunstancias al éxito de determinados objetivos propuestos. Por tanto, a la hora de tratar el tema en cuestión, conviene profundizar en ello desde varias perspectivas y no fijarse exclusivamente en los aspectos externos. Más adelante mencionaremos casos de este tipo, donde la mujer actúa de una forma mucho más perspicaz que el hombre y utiliza métodos que neutralizan la fuerza bruta que el semita suele emplear. Casos de este género existen entre las distintas culturas semitas, empezando desde la alta Mesopotamia hasta Egipto. Los casos más conocidos son los de Shemiran, Debora, Cleopatra y muchos otros. Estas mujeres han intervenido en un momento histórico, salvando al pueblo de peligros que podrían suponer la desaparición completa del grupo. Unas empleando el valor, otras la inteligencia y la astucia.

Pero esto no quita el lastre que pesa sobre la mujer semita si comparamos su situación con la de la mujer occidental que ha ido evolucionando de forma mucho más rápida. En esta evolución han prevalecido ciertos aspectos sociales que en primer lugar proporcionan al individuo posibilidades y ocasiones para superarse y evolucionar.

La mujer semita carece de esta proyección. Principalmente porque se ve obligada a someterse a lo que la costumbre religiosa dictamina y prescribe. Por ello su evolución, entendida en términos de la mentalidad occidental no ha pasado por las revoluciones e innovaciones que han tenido lugar tras muchos siglos de lucha e insistencia en Occidente.

Una amplia mayoría de mujeres semitas está limitada por una ley que parece ser dictada por la misma divinidad y ante la cual no cabe objeción alguna. Esta ley oprime los derechos del sexo femenino. No permite a la mujer desarrollarse libremente, porque de tener ocasión para conseguirlo, iría contra los esquemas que ha fijado la tradición que es a su vez ley y norma a seguir. Esto viniendo de lo alto, según los textos, a la mujer no le cabe otra posibilidad que acatar lo dictado porque de lo contrario, el castigo divino parece ser implacable. La convicción de que los dioses intervenían directamente en todos los asuntos de la vida social era algo muy extendido en la mentalidad semita. En la cultura semita, el hecho religioso no es objeto de especulaciones sino que se acepta tal como llega. En esto, la mujer no constituye una excepción aunque en caso de poder opinar, ciertamente no estaría de acuerdo con la norma dictada.

Evidentemente, el hecho religioso no ha proporcionado solamente deberes a la mujer sino que también derechos, que salvaguardan su integridad como “sexo débil”, expuesto a una situación donde prevalecen aspectos que velan por la supervivencia y continuidad del grupo. Estos factores dieron al hombre el derecho de fijar las leyes según su forma de ver la realidad social de su época. En un documento hallado en la antigua Girsu se mencionan “reformas de Uruinimagina” que datan del período Protodinástico III (2600-2300 a.c.) y que intentan regular una situación desastrosa del

estado de Lagash. Entre otras cosas habla de la mujer en términos de absoluta sumisión al hombre. En el documento aparece la abolición del pago de impuestos relacionados con el divorcio o los esponsales. La preeminencia del hombre sobre la mujer estaba asegurada por el soberano que ordenaba que si la mujer faltara al respeto a un hombre se le rompiera la boca con una piedra o ladrillo que posteriormente debía ser exhibido a la puerta de la ciudad. El documento dice lo siguiente:

En tiempos pasados cada mujer tenía dos hombres, pero las mujeres de nuestro tiempo han sido obligadas a abandonar es costumbre perversa.

Esto no quiere decir que el hombre ha hecho lo que le ha parecido sino que también ha dotado de medidas suficientes a la mujer para que no estuviera desamparada por completo. Hay leyes que limitan y condicionan al hombre ante la vulneración de la integridad de la mujer. El ejemplo más clásico es el código de Hammurabi que establece una serie de normas que van en defensa de la mujer. Según este código, el marido no puede tomar otra esposa salvo que se tratase de un caso de esterilidad de la primera. Tampoco podrá casarse con otra si la primera esposa le proporciona una concubina esclava que le pueda dar descendencia. Sin embargo, esta monogamia relativa en la tradición asiria y babilónica no parece ser practicada en otras culturas colindantes. El A.T. nos proporciona ejemplos en los que se habla de bigamia y poligamia en la época patriarcal. Jacob se casa con las dos hermanas Lía y Raquel, quienes a su vez le dan sus esclavas para ampliar su descendencia. Esaú contrae matrimonio con tres mujeres, dándoles el mismo rango. En épocas posteriores, tanto en Mesopotamia como en Palestina las leyes que parecían más severas, dejaron de practicarse como tales y se fueron encaminando hacia un laxismo cada vez más generalizado. En Israel, sobre todo durante la época de los jueces y bajo la monarquía, la poligamia parece ser un hecho y la bigamia un derecho. Los motivos que llevaban a casarse con más de una mujer pueden ser, en primer lugar, el ansia del hombre de tener una gran familia y por tanto no se trata de un aparente frenesí sexual del hombre. Entre otros motivos podría ponerse de relieve el de tener una sirvienta en casa. Pero como ya se ha resaltado, la razón principal para casarse por segunda vez era la prole. Solo en caso de esterilidad o de no tener un varón, el marido optaba por casarse otra vez.

El derecho asirio más tardío, parece determinar un lugar para la esposa y la concubina esclava. El código de Hammurabi se pronuncia al respecto teniendo en cuenta los problemas emocionales y sociales que podían surgir, sobre todo cuando el padre tenía hijos tanto con la esposa como con la esclava. La norma al respecto dice lo siguiente:

Si la esposa de un hombre le da hijos y su esclava también le da hijos, y si el padre reconoce en vida como hijos suyos a los hijos que le hubiera dado su esclava, y

los pone en pie de igualdad con los hijos de su esposa, entonces, cuando muera el padre, los hijos de la esposa y los hijos de la esclava se repartirán a partes iguales la propiedad de la casa del padre; el heredero, el hijo de la esposa, sea el primero en escoger su parte. Sin embargo, si el padre no reconoce en vida como hijos suyos a los hijos que le hubiera dado la esclava, entonces, cuando el padre muera, los hijos de la esclava no se repartirán a partes iguales la propiedad de la casa del padre; la esclava y sus hijos quedarán libres, y los hijos de la esposa no reclamarán a los hijos de la esclava como esclavos suyos.

El mismo compendio legal proporciona valiosa información acerca de las mujeres fuera del contexto de la vida familiar. Las leyes hacen especial referencia a las mujeres dedicadas a las tareas de culto. Parece ser que algunas podían casarse, pero sin el derecho de poder procrear y por tanto el marido podría tener hijos con las esclavas que ellas mismas le proporcionaban. Generalmente se trataba de hijas de familias de alto rango social o incluso princesas de los estados vecinos. Su categoría social se conoce bajo el término de naditu y eran dedicadas al dios Asmas de Sippar en calidad de prometidas. Éstas llevaban su dote consigo, al templo, y es posible que al entrar en él cambiaran de nombre. Vivían con sus servidores en una casa dentro del recinto del templo. Su principal obligación consistía en la oración por la prosperidad de su familia. Pero también intervenían en los negocios, utilizando agentes externos. De esta forma, cuando morían, la dote, enriquecida por medio de los negocios emprendidos, era devuelta a la familia de la hija entregada al templo. Aun estando entregada al templo la doncella mantenía una estrecha relación y lazos afectivos con sus familiares. En definitiva, de las normas propuestas y costumbres conservadas en la literatura asiria y babilónica se puede sostener que la mujer desempeñaba un papel importante en la sociedad. Por otra parte la elevada cantidad de leyes que hacen referencia a las distintas categorías de las mujeres, demuestra una evolución que salvaguarda los derechos y protege a la mujer en un ambiente predominantemente machista.

Semejante situación puede ser apreciada en las culturas colindantes con el vasto territorio asirio-babilónico. Entre ellos recordamos a modo de ejemplo Egipto y Hatti, donde la mujer desempeña un importante papel en la sociedad antigua. También en estas sociedades se establecen las normas para garantizar la integridad de la mujer conforme a los esquemas de una sociedad en continuo estado de evolución. En la sociedad egipcia, la mujer fue adquiriendo unos derechos que poco a poco fueron dándole una categoría social según la función que desempeñaban.

## **MUJERES QUE HAN HECHO HISTORIA**

De lo dicho hasta el momento se podría concluir que la mujer estaba al amparo del hombre, sin iniciativa propia ni posibilidad de intervenir en la historia. Sin embargo, existen casos en los que no solo han intervenido sino también han actuado y

conseguido resultados que pueden sorprender a la sociedad actual por su manera de actuar y razonar en determinadas circunstancias. Por tanto no solo se habla de mujer desempeñando el papel de deidad femenina o en el servicio cultural como sacerdotisas en las culturas semitas sino también tenemos constancia de la presencia de mujeres guerreras o reinas que con su modo de actuar han salvado al pueblo en situaciones de gran peligro, demostrando inteligencia, astucia y sobre todo un valor que solía atribuirse al hombre. Estas mujeres, por su actuación se convirtieron en personajes legendarios. La literatura creada en torno a su persona, ha servido a las generaciones posteriores de mujeres, sobre todo europeas para seguir luchando, y así consiguiendo los objetivos propuestos que hoy día se definen en términos de igualdad de oportunidades en las distintas esferas de la sociedad occidental. Por desgracia, no ha logrado los mismos y deseados efectos en la mujer semita. Las razones de esta actitud ya han sido tratadas anteriormente.

Las figuras de las mujeres guerreras aparecen a lo largo de la historia de los pueblos que hemos mencionado. Si tuviéramos que destacar alguna en particular, para los nororientales, sería la figura de Shammuramat, personaje histórico en el que se basa la figura legendaria de Semíramis. Esta mujer fue madre reina de Adad-nirari III (810-783 a.C.) y siendo Adad-nirari menor de edad, su madre actuó como regente hasta que alcanzó la edad suficiente para ocupar el trono. El papel que desempeñó esta mujer durante los cinco largos años al frente de la corona asiria, la hizo ocupar una posición insólita, tanto que es nombrada junto con Adad-nirari III, su hijo, en una estela e incluida en una ofrenda realizada por un gobernador asirio. Los motivos de esa preeminencia podrían ser el papel fundamental que desempeñó en la defensa de la estabilidad dinástica tras la muerte de su marido, logrando la sucesión de su hijo al trono, sin los habituales incidentes graves que solían producirse en esos casos.

La literatura posterior la convierte en una heroína en la batalla, en una reina que gobierna mejor que un hombre y en una mujer que ama a su pueblo.

En un artículo del año 1853 se describe la figura de la legendaria reina asiria de una forma bastante pintoresca:

(Aquella mujer no se distinguía solo por su belleza tenía ingenio; y al seguir a su esposo, se acomodó un traje guerrero de su invención, que aumentaba sus atractivos; y al presentarse de tal modo ataviada en el campamento, todos la saludaron con admiración y aplauso.

Satisfecha en este punto su vanidad, quería lo estuviese también en alardes de valor; y en el sitio de Bactra, púsose al frente de un cuerpo de valientes asirios, y mientras los bactrianos defendían la ciudad por el sitio mas débil que era el atacado, Semíramis se dirige al lado mas difícil, escala la muralla, y lleva en pos de sí el terror y la confusión a los sitiados, que se rinden.

Cuéntase entre sus hechos notables, que hallándose un día en su palacio peinándose, la avisaron que el pueblo se había sublevado: sin acabar de peinarse, sale a la plaza, penetra por entre la muchedumbre amotinada, y su sola presencia sosiega los ánimos y calma el tumulto. Concluido todo, se volvió tranquila a concluir su adorno. En su honor, y para recuerdo de este hecho, se erigió una estatua que la representa, con la mitad del cabello trenzado y la mitad suelto).

Evidentemente, la imagen de Shammuramat (Shammiran) o Semiramis está bastante lejos de la descripción que acabamos de oír. Esta mujer actuó como reina, dirigió como gobernanta y durante todo el tiempo que estuvo reinando mostró valor suficiente para que un ejército como era el de los asirios se sometiera y acatará sus órdenes.

### **LA MUJER SEMITA ACTUAL**

Hasta el momento hemos tratado de ilustrar la información acerca de la imagen de la mujer según los datos que reflejan su pasado. Los datos que nos llegan, proporcionan detalles suficientes para poder afirmar que la mujer semita, por un lado se siente protegida y por el otro sometida al hombre. Este esquema nos ayuda entender su situación desde la perspectiva de una sociedad en pleno proceso de evolución en distintos frentes. Por tanto, nos encontramos en una fase histórico-social, marcada por circunstancias de continua lucha por sobrevivir en un ambiente hostil. Por ello, se subrayan determinados aspectos que condicionan factores tales como el desarrollo de la mujer en varios frentes. Al principio parece ser que no hay tiempo suficiente para una evolución que llevara a la mujer a tener las mismas posibilidades que el hombre. Los casos que hemos mencionado son excepciones y hechos aislados, donde la mujer aparece con funciones que habitualmente son desempeñados por hombres. Llegados a este punto nos preguntamos si la mujer semita actual ha progresado con el andar del tiempo. Con esta pregunta entramos en un terreno bastante resbaladizo porque los datos deben ser analizados desde una perspectiva compleja y teniendo en cuenta el amplio abanico de culturas y tradiciones ubicadas en Oriente Próximo.

Gran parte de las mujeres semitas en la actualidad pertenecen a tres grandes grupos socio-culturales condicionados por el fenómeno religioso que las condiciona y las limita en sus actuaciones a todos los niveles de vida, tanto privada como pública. La población semita, está dividida en tres grandes grupos monoteístas; los judíos, los cristianos y los musulmanes. Cada uno de estos grupos o pueblos trata a la mujer de forma distinta, teniendo en cuenta las características propias de las tres sociedades que también comparten muchos elementos socioculturales a un nivel generalizado.

Anteriormente he subrayado que la sociedad oriental no ha pasado por la evolución centenaria occidental que ha cambiado la visión de la sociedad en su conjunto. Muchos elementos nuevos han contribuido a esta apertura que nos permite hablar desde el

punto de vista legal de igualdad de ambos sexos en términos reales. La mujer semita carece en su mayoría de los derechos o condiciones que le permiten desarrollarse como individuo. El israelita en su mayoría brinda la ocasión a un desarrollo de la mujer en los distintos niveles y se parece más bien al tipo de la mujer europea. La mujer semita cristiana, al principio parecía haber seguido un nuevo camino que le proporcionaba las mismas oportunidades que al hombre. En efecto, durante los primeros siglos de la época cristiana, la comunidad no hacía diferencia entre ambos sexos, pero a medida que se avanzaba en el tiempo fue perdiendo aquellos derechos que Cristo había propuesto para la nueva religión. De hecho, en el seno de la comunidad cristiana, la mujer parece haber pretendido desempeñar funciones, en un principio atribuidas al hombre. Esta situación debe haber provocado posibles dificultades en el seno de la antigua comunidad cristiana. Al principio, las mujeres cumplían con el mismo deber de predicar y evangelizar que el hombre. Esta novedad debe haber provocado cierto rechazo en más de una comunidad cristiana. Eco de esta circunstancia se percibe ya en las constituciones apostólicas que establecen que no se permite a las mujeres que enseñen en la iglesia dando como razón principal que Cristo, cuando compuso la lista de los elegidos no incluyó a ninguna mujer entre los doce para predicar el Evangelio, como tampoco estuvieron en la cena eucarística.... Sin embargo, en alguna zona del territorio actualmente llamado Oriente Próximo, existían comunidades cristianas que colocaban a la mujer en funciones diaconales junto al obispo y detrás del velo que separaba el altar de la nave principal durante la celebración eucarística. El diácono ejerce durante el acto litúrgico un papel muy importante. Se convierte en puente entre el pueblo y el ministro que en ese momento representa la figura de Cristo. De hecho, en la iglesia oriental de tradición lingüística aramea, la mujer tiene un lugar privilegiado durante la celebración eucarística. La arquitectura litúrgica la sitúa cerca del bema, el estrado, desde donde se celebra la primera parte de la liturgia, porque tiene más derecho que el hombre a escuchar la proclamación de la Palabra. Ello se debe al hecho de que la mujer fue la primera, a quien Cristo Resucitado se dirigió. Por otra parte, el tema del velo que la mujer solía llevar puesto durante el acto litúrgico, tiene mucho que ver con el acontecimiento que hemos mencionado. La razón principal del velo en el acto litúrgico refleja el privilegio que la mujer adquiere, por ser la primera en recibir la palabra y la luz del resucitado. De ahí que el hombre no es digno de contemplar la cara que recibió esa luz del rostro de Cristo. Por tanto, poco tiene que ver con las amonestaciones paulinas que parecen subrayar más aspectos púdicos y morales que realidades que confieren a la mujer unos privilegios que por desgracia se fueron extinguiendo por completo.

A partir de los siglos quinto y sexto y con la llegada del Islam, la mujer ha ido perdiendo terreno en este sentido. Por ello, la evolución de la mujer semita actual es muy lenta por no decir que ha quedado estancada. Es cierto que tiene más posibilidades

ahora que antiguamente, pero no nos confundamos, con la aparente situación donde se suele decir que la mujer tiene las mismas oportunidades que en occidente. Una cosa es la teoría y otra la práctica.

El tema del velo se ha convertido en un asunto de política social en aquellos estados, donde existe una numerosa comunidad musulmana. Actualmente, el velo parece simbolizar un estilo de vida, con el que el Islam se identifica. Las veces que el Corán hace referencia al velo, en muy pocas ocasiones es utilizado en referencia a la mujer:

Cuando pidáis un objeto a sus mujeres (las del profeta), pedídselo desde detrás de una cortina. Esto es más puro para vuestros corazones y para sus corazones.

Este versículo resalta la protección de la esfera privada de las mujeres del profeta. Por lo visto su casa estaba dividida en dos partes una privada y otra pública, separadas por una cortina. Más tarde el hiyab que era exclusivamente de las mujeres de Muhammad, se convirtió en regla para todas las mujeres. En la sura 33,59 se menciona otro término Yilbab en el siguiente contexto:

“¡Profeta! Di a tus esposas, a tus hijas, a las mujeres creyentes, que se ciñan los velos (Yilbab)(cuando vayan al escusado = cuando salgan a hacer sus necesidades). Ese es el modo más sencillo de que sean reconocidas (como mujeres honestas) y no sean molestadas”.

En realidad, el Corán no establece obligación religiosa general alguna acerca de la vestimenta femenina, sino sólo pautas de decencia social, en las que, por contraste con el atuendo de las beduinas y las esclavas, se recomienda como más apropiado la indumentaria urbana. El gran problema consiste en la interpretación de forma mucho más restrictiva de los pasajes coránicos mencionados. Las dos escuelas jurídicas mayoritarias sunnies y chiíes, interpretan los versículos coránicos citados, viendo en ellos una prescripción religiosa que obliga a las mujeres a llevar el velo. Los círculos más progresistas de la sociedad musulmana actual entienden las azoras como si fueran instrucciones impuestas por la cultura y la época. Por ello este sector de la sociedad musulmana considera que el uso de esta prenda no es obligatorio para todas las mujeres musulmanas. En algunos estados islámicos, como es el caso de Irán o Afganistán...se aplica como un deber generalizado y la mujer no tiene ninguna opción de vulnerarlo. En mi opinión, la razón principal de esta insistencia consiste en el rechazo de todo lo que procede del mundo occidental. Los fundamentalistas quieren recuperar la vestimenta islámica para las mujeres, no para recuperar la costumbre indumentaria islámica tradicional sino más bien para evitar que la mujer musulmana se vista al igual que una europea.

En muchos estados islámicos la mujer está totalmente desamparada en cuanto a las posibilidades de desarrollo. Hay grupos que impiden que la mujer pueda tomar sus



propias iniciativas y decisiones en los distintos ámbitos de la vida. La ley coránica no concede a la mujer los mismos derechos que al hombre. Por tanto, la evolución de la mujer entendida en términos actuales, es prácticamente inexistente.

Podríamos formular como interrogante principal el siguiente. ¿Cómo se siente y como actúa la mujer musulmana semita en la sociedad del siglo XXI? Aquí cabe distinguir dos grupos femeninos en la sociedad islámica. La mujer en el ámbito rural y en el urbano. La mujer que vive en el ámbito urbano, lógicamente tiene muchas más posibilidades para acceder a una educación y posible evolución, sin embargo la mujer semita rural vive bajo los mismos esquemas milenarios y costumbres tradicionales que no le permiten tener las mismas posibilidades que las mujeres que viven en grandes ciudades. Por tanto si uno nace, crece y muere con los mismos esquemas y en las mismas condiciones ancestrales no notará o sufrirá las desigualdades de las que es víctima. Este grupo de mujeres llega a ver estas circunstancias como si fueran normales y las únicas válidas y dignas de seguirse. A nadie le gusta ser repudiado pero si la norma lo establece, no cabe otra opción que acatarla. Si la tradición establece que la mujer tiene que llevar el velo o el burca, aunque dañe a la vista, pues hay que llevarlo. Si la ley establece que el marido puede casarse con más de una mujer, es la divinidad quien lo establece y por tanto el hombre hace uso de su legítimo derecho...

La resignación de la mujer musulmana es una realidad y en otras ocasiones, ella misma cree que es lo que debe ser. Los conceptos de evolución son totalmente opuestos, son visiones absolutamente contrapuestas. La mujer con esta mentalidad no se contempla y ni entiende a sí misma sin su entorno, que vela exclusivamente por los intereses del colectivo o del grupo. El individuo no existe en este sentido, mucho menos la mujer, cuya misión principal consiste en ampliar el número de la prole que debe crecer y multiplicarse. Este es el gran drama de la mujer musulmana que en cierta medida, consciente de ello, no se atreve a pronunciarse públicamente porque las consecuencias podrían resultar terribles. Esto por una parte, y el respeto por la otra impiden que la mujer tenga la posibilidad de abrirse camino en una sociedad que en su gran mayoría controla el "macho" que goza de ciertos derechos inaccesibles a la mujer. La revolución llegará también a la mujer semita en este sentido pero tardará mucho tiempo en alcanzar sus objetivos e ilusiones, oprimidas por el momento, pero con la esperanza de que los logre para las futuras generaciones. Es cuando empezará la gran revolución y se producirán grandes cambios para la mayor parte de las mujeres semitas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Cooper, J. S., Sumerian and Akkadian Royal inscriptions, vol. I: Pre-Sargonic Inscriptions, Winona Lake, 1986, 9.3.

- Dalley, S., *Mari and Karana: two Old Babylonian Cities*, London, 1984, p. 105.
- De Vaux, R., *Instituciones del Antiguo Testamento*, Barcelona, 1985, pp. 49-93.
- Harris, R., 'Independent women in ancient Mesopotamia?', *Leski* (1989) 145-156.
- Koch, Y. M. (ed.), *La mujer judía*, Córdoba, 2007.
- Kuhrt, A., *El Oriente Próximo en la antigüedad, I*, Barcelona, 2000, p. 57.
- Perala, A., 'Semiramis', *El correo de la Moda* 22 (1853).

## ADRIANA ASSINI. LA GIOIA DEL COLORE, IL PIACERE DELLA STORIA

ADRIANA ASSINI. THE JOY OF THE COLOUR, THE PLEASURE OF THE STORY

Letizia Casella  
Universidad de Génova

### RIASSUNTO:

Adriana Assini è nata e vive a Roma. È traduttrice, acquerellista e scrittrice. Tramite i suoi quadri e i suoi libri vuole raccontare delle storie. Il viaggio rappresenta una caratteristica molto importante nel lavoro di Adriana Assini. Lucia Pizzarelli la definisce un'artista colta, raffinata e delicata. Alcune delle opere importanti dell'autrice sono I Gilles che amava Jeanne, Nella foresta di Soignes, Lo scettro di seta, Le evangeliste di Bruges.

### PAROLE CHIAVE:

Traduttrice, acquerellista, scrittrice, viaggio, colta, raffinata.

### ABSTRACT:

Adriana Assini was born in Rome and she is still living there. She is a translator, writer and watercolourist. Through her paintings and books, she wants to tell some stories. Another important characteristic of the work of Adriana Assini is represented by discovering the world. Lucia Pizzarelli claims that she is an educated and sensitive artist. Some of her most significant books are I Gilles che amava Jeanne, Nella foresta di Soignes, Lo scettro di seta, Le evangeliste di Bruges.

### KEY WORD:

Translator, watercolourist, writer, discovering the world, educated, sensitive.

### 1. L'artista

Adriana Assini è nata, vive e lavora a Roma, dove ha conseguito il Diplôme d'Etudes Françaises dell'Università di Scienze Sociali di Grenoble. Traduttrice, acquerellista e scrittrice, ha al suo attivo numerose mostre in Italia e all'estero. Ha già pubblicato nove romanzi storici ed un racconto breve, ottenendo importanti riconoscimenti.

«La creatività a volte ha bisogno del colore, a volte del pensiero» e Adriana Assini affascina e cattura con entrambe le sue espressioni artistiche. Personalmente ho conosciuto prima i suoi quadri e poi i suoi libri. I suoi acquerelli trasmettono la gioia del colore: le tonalità brillanti dei suoi azzurri, i verdi, i rossi; impossibile non immergersi nel piacere di ammirare gli infiniti particolari che impreziosiscono le immagini. Colpiscono gli occhi delle sue figure femminili: quegli sguardi fermi, diretti, profondi, di personaggi che scrutano chi li guarda, trasmettono la consapevolezza di chi ha origini lontane e sembrano affermare la propria, vivissima presenza. Sono le figure maschili ad avere espressioni incerte, sguardi sfuggenti, rappresentando personaggi più deboli. Caratteristiche di genere che si ritrovano pari pari nella sua produzione letteraria.

Come hanno notato in molti, prima di me, i suoi quadri sono storie e le sue storie sono quadri, con pennellate precise che ne delineano i protagonisti. Adriana Assini ha il dono di possedere entrambe le capacità espressive in modo spiccato, grazie alle quali, generosamente, regala viaggi bellissimi alla fantasia di coloro che la conoscono. Sia con la pittura che con la scrittura riesce a catturare immediatamente chi si avvicina alle sue opere: i suoi acquerelli deliziano gli occhi, i suoi testi provocano un piacere sottile, grazie al quale ci si immerge in atmosfere lontane e suscitano la curiosità di voler conoscere meglio i fatti che descrive. In alcune interviste l'autrice stessa spiega la combinazione delle sue espressioni artistiche:

Nel mio caso, parole e immagini hanno obiettivi comuni: raccontare storie, comunicare emozioni. Le contaminazioni tra le due forme di espressione artistica non sono frutto di un ragionamento a monte: abituata a intingere il pennello nei colori, mi viene naturale rappresentare le scene dei miei romanzi come un susseguirsi di quadri. Così come, quando dipingo, i miei acquerelli diventano "racconti visivi". Tuttavia, a fare la differenza fra ciò che scrivo e ciò che dipingo è il diverso uso dell'immaginazione: nei miei romanzi, a carattere storico, narro vicende realmente accadute, lasciando intervenire liberamente la fantasia soltanto laddove le "carte" tacciono, mentre nei miei acquerelli l'immaginazione è sovrana e prende spunto da miti, favole, archetipi.

L'amore per i viaggi, essendo nata sotto il segno del Sagittario, è un segno marcato dell'autrice, per la quale viaggiare è scoprire; imparare; ampliare gli orizzonti spostando sempre un po' più in là le "colonne d'Ercole"; confrontarsi con il nuovo, l'insolito o il diverso, anche a soli cento km da casa. [...] Ma viaggiare non

è soltanto mettersi in macchina o prendere un aereo. La mente è forse il maggiore mezzo di trasporto a nostra disposizione e ci conduce dove vogliamo, nel tempo e nello spazio. Grazie ai miei romanzi, ho attraversato a cavallo le Fiandre, quando erano ancora ricche di mulini ad acqua e a vento; ho “assistito” ai fuochi d’artificio sparati da Castel Sant’Angelo Roma del Seicento; ho seguito la regina Semiramide nelle sue avventurose battute di caccia alle tigri.

La passione per la Storia muove la scrittrice a raccontare vicende realmente accadute, che arricchisce con la fantasia quando i documenti scarseggiano e, come lei stessa dice: «unisco al piacere di guardare indietro, quello di fare un’indagine nella storia», perché «il romanziere si infila nei vuoti che lascia la storia».

Adriana Assini è una ricercatrice attenta, oltre che coltissima, capace di ricreare le atmosfere di altri tempi con garbo, rendendo partecipe il lettore fin dalle prime righe, coinvolgendolo, con grazia, nella vicenda

La forma espressiva con l’utilizzo delle frasi brevi, rende scorrevoli i suoi testi; il linguaggio, sempre adeguato alle diverse epoche narrate ed ai diversi ambienti sociali, denota un meticoloso studio delle abitudini e consuetudini verbali dei tempi andati, che la scrittrice riesce puntualmente a ricostruire in modo gradevole e colorito: pennellate, appunto, di tinte vivaci che non stancano mai.

All’attrazione iniziale verso i personaggi prescelti, aggiungo l’esigenza di restituirli al lettore come persone vive e vicine, al di là dei secoli che separano le loro vicende dalle nostre. Il mio è dunque un lavoro di ricerca storica ma anche di indagine psicologica, che mi porta a “dialogare” con i protagonisti dei miei romanzi, cercando di ricostruirne la personalità non soltanto attraverso l’interpretazione degli episodi, frasi, atteggiamenti che ci tramandano le cronache, ma anche colmando con la fantasia gli spazi vuoti. Accade perciò che io li osservi mentre si vestono, mangiano, passeggiano. E che li ascolti mentre si lamentano o gioiscono. Succede anche che io mi arroghi il diritto di leggerne i pensieri, raccogliarne le frustrazioni, indovinarne le speranze, per poter dare loro corpo, anima e voce, farne uomini e donne in “carne e ossa”, con le loro luci e le loro zone d’ombra. È quindi un rapporto intenso quello che mi lega ai miei personaggi, che perdura poi nel tempo, ben oltre la vita standard del romanzo: stesura, pubblicazione, promozione.

Si cala interamente in altre epoche, analizzando animo umano, mentalità corrente, usi e costumi di periodi storici in determinate aree geografiche, per rendere al meglio l’ambientazione dei fatti narrati. Leggendo i suoi romanzi sembra davvero di camminare in quei luoghi, udendo voci, espressioni, proverbi e di vederne i colori e di gustarne i sapori. Adriana Assini non si limita a descrivere, entra nei personaggi e ne fa sentire le pulsazioni, le emozioni, i sospiri. La scrittrice compie indagini meticolose, su eventi e personaggi, perché

[...] la stesura di questo lungo racconto del mondo non è mai definitiva, né completamente obiettiva, essendo a volte limitata da carenze nelle fonti; in altre, influenzata dalla “faziosità” degli storici. In alcuni casi, una rilettura critica rigorosa di taluni eventi, una insperata scoperta archeologica o qualche fortunato ritrovamento di importanti documenti negli archivi e nelle biblioteche, sono sufficienti per rimettere in discussione conoscenze consolidate da secoli. Se, dunque, il “cantiere” resta aperto, la Storia, inevitabilmente, si riscrive.

Stefano Valentini traccia una breve ma significativo profilo della sua abilità descrittiva:

Assieme a Laura Mancinelli, autrice “specializzata” in vicende medievali, e al grande Sebastiano Vassalli, la romana Adriana Assini rappresenta oggi uno dei migliori esempi nazionali di “scrittore storico”, ovvero un narratore che per le sue capacità letterarie potrebbe dedicarsi a qualsiasi tipo di romanzo ma che, per predilezione personale, si cimenta volentieri con ambientazioni e personaggi ricavati direttamente dalla storia. Le sue opere, lo sa bene chi ne ha letta almeno una, non hanno nulla di didascalico o rievocativo, ma traggono semplicemente spunto da un luogo o da una situazione d’altri tempi per sviluppare trame coinvolgenti o del tutto originali, dove ad essere messa in primo piano è la definizione psicologica dei personaggi assunti a protagonisti. [...] La scrittura è pressoché perfetta del tutto (e sottolineiamo ‘del tutto’ fin nei minimi dettagli) ripulita dalle sue piccole incertezze che spessissimo si riscontrano negli autori non consacrati -ma noi per Adriana Assini, vorremmo auspicare “non ancora consacrati”- dalla critica letteraria che conta e dalla cosiddetta grande editoria. E perfetti sono l’uso della lingua ricca e accurata, elegantissima e priva di qualsiasi cacofonia, l’utilizzo impeccabile della punteggiatura (che per molti autori spesso è un azzardo), l’equilibrio esemplare della struttura narrativa quanto a tempi, scene, descrizioni.

Le attente analisi psicologiche condotte dall’autrice romana fanno sì che Semiramide, Giulia Tofana, Giovanna di Castiglia, Gilles de Rais o altri dei suoi personaggi riscritti, ci vengano incontro in una nuova veste, una dimensione molto più umana, diversa da quella a cui siamo abituati dai testi ufficiali; che ci facciano riflettere sugli avvenimenti che li coinvolsero e per i quali furono, spesso a torto e sommariamente, etichettati, «I miei personaggi sono tutti un po’ controversi ed io ricerco una verità che gli è stata negata».

Adriana Assini predilige le figure femminili, i suoi testi trattano di «donne forti, disposte a pagare anche prezzi altissimi pur di non piegare la testa, donne che combattono malgrado le sconfitte, che ci insegnano prima di tutto il valore dell’autostima, cioè a credere in se stesse anche quando si hanno tutti contro».

Come ben precisa Mercedes Gonzáles de Sande, traduttrice in spagnolo di Adriana Assini:

In tutte le sue opere, tanto letterarie come artistiche, confluiscono entrambe le passioni, poiché i suoi dipinti mostrano spesso personaggi letterari o storici,

come scene relazionate con la scrittura, mentre nei suoi testi il lato cromatico emerge frequentemente illuminando le sue dettagliate descrizioni. [...] La parola e l'immagine, pertanto, per la nostra scrittrice, sono strettamente legate da un obiettivo comune, che è quello di comunicare emozioni e raccontare storie. Per questo motivo, come lei stessa afferma, abituata a coniugare entrambi i mezzi, le scene delle sue novelle, accompagnate sempre da minuziosi dettagli, si presentano come una successione di quadri che il lettore può quasi contemplare, come se si trovasse davanti alla realtà stessa, mentre che, a sua volta, i suoi acquerelli, che contengono sempre una grande carica espressiva, rappresentano storie o "relazioni visuali", come lei stessa definisce. [...] Nelle opere di Assini possiamo ancora constatare le chiare impronte di una tradizione letteraria anteriore, dove la letteratura era il riflesso della verità, poiché scaturiva dall'interiorità umana, e il valore morale dell'opera contava più delle mere esibizioni formali. In definitiva, la nostra scrittrice opta per una scrittura, ma anche per una pittura, che vanno oltre le apparenze per trovare significati e valori essenziali provenienti dall'animo umano. Per tale motivo, indaga nella psicologia dei suoi personaggi, tanto in quelli esistiti realmente come in quelli inventati, e li denuda davanti al suo pubblico, mostrandoci le loro inquietudini, le loro emozioni, le loro passioni più nascoste, facendoci partecipi emotivamente nelle moltitudini di vite, quasi come se fossimo presenti, fino al punto, certo, di poter giungere a identificarci con alcuni di essi».

Così la definisce Lucia Pizzarelli:

Colta e raffinata, artista sensibile e delicata, Assini vanta un curriculum di tutto rispetto: i suoi romanzi, come le sue mostre, in Italia e all'estero, suscitano consensi di pubblico e di critica. Nella scrittura e nella pittura, la medesima dimensione fiabesca in una lettura controcorrente della realtà evidenzia una costante tensione metaforica e l'aspirazione a colmare la distanza tra il bene e il male, tra la vita e la morte, tra verità e menzogna, tra universo maschile e femminile.

Concludo questa breve presentazione, con le parole dell'autrice stessa, che riassumono una sua caratteristica: «C'è un legame molto stretto tra quello che scrivo e ciò che dipingo anche se nel secondo caso non scelgo mai soggetti storici. Eppure le due attività si incontrano, una frase, una parola diventano come una pennellata che restituisce forme e colori di un'epoca. Ogni scenario che racconto è come se lo dipingessi».

## 2. Le opere letterarie

### 2.1 Gilles, che amava Jeanne

Il romanzo è ambientato nel XV secolo, epoca in cui un personaggio femminile di grande fascino e personalità come Giovanna d'Arco dominò sia la scena politica che quella religiosa. Di lei si innamorò perdutamente Gilles de Laval, sire di Rais, uomo raffinato, ricco, colto e potente. La condanna e la morte della pulzella d'Orléans

sconvolsero terribilmente Gilles, che accusò Dio di avergli tolto la donna amata, e si vendicò contro il destino crudele seviziando e trucidando un enorme numero di ragazzini, i cui pianti disperati gli ricordavano le grida di Giovanna al rogo. Arrestato e giustiziato, invocherà l'amata fino alla fine della sua vita.

Si tratta sicuramente di un romanzo di difficile stesura che Adriana Assini ha saputo abilmente descrivere. Luciano Pirrotta, lo ha presentato magistralmente:

Può avvenire che fuori dai circuiti editoriali delle case che contano fioriscano talvolta piccoli gioielli letterari. Può accadere che, nonostante l'insufficiente distribuzione presso le maggiori librerie, tali gemme solitarie riescano ugualmente a raggiungere gli estimatori. Può infine succedere che, senza la "supplica" dell'autore, né dell'editore, o l'interscambio vigente nei sodalizi semichiusi dei cosiddetti "critici", il libro, finanche acquistato e non ricevuto in omaggio sotto l'auspicio di una benevola recensione, attiri l'attenzione di chi dovrebbe solo segnalare al lettore l'uscita delle poche opere degne di nota nel mare magnum della carta stampata. Da questo fortunato concorso di circostanze scaturiscono le rapide notazioni che seguono. Il romanzo di Adriana Assini, dedicato alle fin troppo sfruttate figure di Gilles de Rais e Giovanna d'Arco, scava nelle pieghe vive della psicologia dei due condottieri, restituendoli problematici e vitali così come forse vissero e morirono. Proprio perché si tratta di personaggi storici mitizzati – la santa pastorella e il depravato infanticida – su cui sono corsi fiumi d'inchiostro, maggiormente difficile si presentava il compito di tentarne ulteriori approcci che non toccassero corde prevedibili o scontate. In ciò la Assini sembra essere riuscita appieno, grazie alla notevole capacità di sintesi, ricostruendo un mondo apparentemente molto distante da noi. Il sinistro signore di Rais e l'ispirata pulzella lorenese vengono restituiti alla sensibilità dei moderni fruitori attraverso pochi tratti essenziali, al pari dei luoghi e delle circostanze entro cui si muovono. Dalla irresistibile ascesa al repentino declino, alla fine precoce, la coppia guerriera si illumina vicendevolmente lungo un percorso costellato di afflitti di santità e passioni non corrisposte, slanci generosi e vizi innominabili. E' stato merito dell'autrice trovare nel magma di una materia già di per sé complessa, lo spazio per lumeggiare con veloci cenni alcuni attori minori del dramma: gli ecclesiastici infidi, i valletti conniventi, il pavido sovrano francese, l'alchimista Prelati, metà iniziato metà impostore. Il libro si legge con piacere, grazie allo stile "nobile" ma senza sbavature, il ritmo serrato, mentre si coglie, fra le righe, l'amore per le sfumature e la piena padronanza dell'argomento trattato. A lettura ultimata non soltanto la "pulzella d'Orléans" ci appare più vicina nel suo estremo sacrificio, ma lo stesso "Sire di Rais" – nella triste attualità delle odierne cronache sulla pedofilia – acquista, pur deformata, una qualche sembianza di dolorosa umanità».

### 2.2 Nella foresta di Soignes

Il romanzo è ambientato nel 1482, quando, nel monastero agostiniano di Rouge-Cloître (Roodeklooster) presso Bruxelles, dove la sua infermità nervosa lo aveva condotto a chiedere ospitalità, muore Hugo van der Goes, uno dei grandi maestri della pittura fiamminga quattrocentesca. In quel luogo aveva trovato amicizia nel giovane novizio Sander Brückner, la cui vocazione monastica viene messa a rischio dalla clandestina

frequentazione di Jean Deleuze, l'estroso brigante che percorre a cavallo i sentieri della vicina foresta di Soignes.

Avvenimenti dolorosi ed oscuri presagi spingono il novizio ad abbandonare il monastero per fuggire con il "re della foresta" inseguendo un sogno di libertà ma l'avventura lo condurrà a circostanze tragiche. Il brigante proseguirà il viaggio, intrecciando la propria sorte con quella di una folla di comprimari, dal saggio nano Gaston al capomastro Linard, umile e magistrale restauratore di cattedrali, alla cui arte finirà con l'associarsi.

Stefano Sacconi così commenta il testo:

Adriana Assini fa del racconto uno specchio finemente cesellato delle inquietudini e dei fermenti di un'epoca. La nuova vena pittorica, innanzi tutto, che dalle Fiandre e dalla vicina Olanda permea l'Europa fra le Alpi e il Mare del Nord, dando avvio a un Rinascimento nordico per più versi intrecciato con quello mediterraneo che già da mezzo secolo fiorisce nell'Italia dei principati. E poi l'aspra lotta per il possesso delle menti e dei cuori, che già si sta avviando contro la religione istituzionale che con i suoi istituti ne ha disciplinato per secoli i moti e le aspirazioni; e che di lì a poco, cambiando protagonisti, esploderà in guerra aperta sotto la sferza impietosa di Lutero: i cui colpi non risparmieranno, di là dalla corruzione dei poteri ecclesiastici, la stessa, alta visione laica di un Erasmo. Infine, il germinare negli uomini di un gusto nuovo della libertà, per la quale può già esservi qualche giovane animoso che osi sfuggire alle rassicuranti certezze della regola mettendo a rischio, per rispondere alla sirena eslege di un affascinante avventuriero, la stessa vita. L'autrice ci trasporta in quell'atmosfera d'incipiente dramma epocale, ma lo fa con la consueta levità. I suoi personaggi, più che essere scavati psicologicamente, appaiono come maschere eteree, figure multicolori tratte da un quadro tardogotico o ritagliate da un arazzo Gobelin. Essi ci parlano della loro epoca non attraverso un racconto estrinseco, ma in prima persona, con la lingua che presta loro la sottile erudizione della scrittrice (e acquerellista) romana. L'atmosfera rarefatta ed estraniata che ne nasce, invece di frapporsi fra noi e quei protagonisti d'una vicenda lontana nel tempo e ambientata nel lontano Brabante, c'inserisce in essa come testimoni incantati d'una scena in cui il giovane Sander sospeso fra due mondi, Jean il brigante ammaliatore, il sapiente e inquieto padre Claus, Gaston il saltimbanco, Yves l'alchimista e l'artista-muratore Linard sono protagonisti d'un policromo teatro d'ombre. Una scena tanto irrealista quanto coinvolgente anche per noi sospesi fra due secoli: in attesa forse che qualche Jeannot ci passi accanto sul suo bianco cavallo e ci persuada a fuggire dallo stazzo del conformismo (non precisamente monastico) che protegge la nostra prigionia, per affrontare in rischiosa libertà i verdeggianti e inesplorati sentieri della foresta di Soignes.

### 2.3 Lo scettro di seta

Il libro racconta le gesta della regina assira Semiramide, donna di straordinaria bellezza, collocata da Dante Alighieri a capo della schiera dei lussuriosi e citata dagli scrittori medievali quale esempio dello stesso vizio. La regina che ha ispirato Voltaire, Vivaldi, Rossini viene spesso ricordata soltanto per le sue imprese sessuali, ma già

Erodoto, e molto più tardi Christine de Pizan, scrissero del suo immenso valore e grande coraggio. Fondatrice di nuove città, tra cui Babilonia, fece costruire opere imponenti e fu la prima assira a far vedere il mare al suo popolo. Ritrovamenti archeologici e studi approfonditi, compiuti nel secolo scorso, le hanno reso giustizia portando alla luce documentazioni importanti del suo inestimabile operato.

Adriana Assini la racconta attraverso le emozioni, vissute in simbiosi con l'innata spinta all'agire razionale. Ne indaga il temperamento forte ed allo stesso tempo passionale: Semiramide è la donna che ama, ma che non si lascia annullare dall'amore. È capace di vivere e di godere della vita con passione e autodeterminazione, nella sua assoluta autenticità. Le sue gesta varcano i confini del tempo e dello spazio per offrirci una immagine femminile che in molte si vorrebbe imitare: riesce ad affrontare gli eventi senza permettere di esserne sopraffatta. Intelligente ed intraprendente, passionale ma non rinunciataria, che coltiva innanzitutto il rispetto e l'amore per se stessa.

### 2.4 Il fuoco e la creta. STORIE COMUNI NELLA NAPOLI STRAORDINARIA DEL 1799

Adriana Assini ci offre uno scorcio della Napoli borbonica, nella quale non c'è spazio né per la speranza, né per la libertà individuale. L'amara solitudine accomuna i diversi personaggi, sia popolari che aristocratici, tutti in balia del destino, che soffrono per la dolorosa incomunicabilità ed ai quali neppure l'amore offre spiragli di luce. La difficoltà dell'esistenza personale si riflette, o meglio riflette, quella sociale-storico-politica. Come scrive Luciano Pirrotta:

Reazionari o rivoluzionari, borbonici o giacobini, tutti sono altrettante marionette d'un palcoscenico sinistro. Parassiti spagnoli e francesi si danno il cambio lungo la penisola italiana. Mai si cesserà di allestire forche, di fucilare, di decapitare, di imprigionare in nome della libertà. Pare quasi che i popolari de Il fuoco e la creta già presentano con maggior lungimiranza dei benestanti Werner e Lucia (infatuati, proprio perché a pancia piena, delle fanfaluche ugualitarie e progressiste) che quei medesimi francesi, rapaci parolai di giustizia, saranno di lì a mezzo secolo i becchini della Repubblica Romana, alfieri della restaurazione pontificia; e che, qualche decennio dopo, la conclamata unificazione sotto la corona sabauda farà ben presto rimpiangere alle plebi meridionali – gravate da nuove gabelle vessatorie – l'antico 'malgoverno' spagnolo.

Ancora una volta l'autrice differisce nel delineare i personaggi ed attribuisce a quelli femminili una maggiore determinazione. Gli uomini, seppur coraggiosi e generosi, non raggiungono mai il livello delle varie Jolanda, Lucia, Ruth. Nella riflessione di Werner «La vita scorre senza appartenerci e noi, modeste comparse, restiamo inermi e ininfluenti a guardare gli eventi» è contenuta tutta la loro fragilità.

Ancora una volta Adriana Assini riesce, con poche pennellate, a tratteggiare mirabilmente luoghi, situazioni e caratteri. Come sempre, la sua meticolosa ricerca,

offre una ricostruzione linguistica eccellente, che rende il lettore partecipe degli avvenimenti.

### 2.5 *Il bacio del diavolo. Storia della contessa sanguinaria*

Adriana Assini ci conduce nell'Ungheria del XVI-XVII secolo, illustrandoci una società dove diritti e doveri dei singoli derivano dal ceto a cui, per nascita, si appartiene. In territori, faticosamente controllati dalla corona asburgica, insidiati dalle invasioni turche e dalle scorrerie dei nomadi delle steppe, vigono istituzioni, usi e costumi tipici dell'Alto Medioevo. Mentre in Occidente si vivono le stagioni dell'Umanesimo e del Rinascimento, con la fioritura delle arti e delle lettere, lì l'autorità arbitraria dei nobili sui sottoposti, è pressoché illimitata: uccidere un contadino perché non si è tolto il cappello innanzi ad un aristocratico, bastonare a morte un servo maldestro, abusare di donne ed ucciderle non costituisce, di fatto, effettivo reato. Le varie Chiese (cattolica, calvinista, luterana), sempre alleate del potere vigente, ratificano come volere di Dio la nascita dei derelitti.

In questo contesto, si colloca la figura di Erzsébet Báthory, la 'Signora di Csejthe' imputata di aver torturato e assassinato decine di fanciulle reclutate alle sue dipendenze in veste di serve o damigelle, di averne impiegato il sangue per abluzioni a scopo tonificante e cosmetico, di essersi spinta a pratiche di cannibalismo stregonesco. L'eroina del male finì i suoi giorni segregata in una stanza del castello di ?achtice, 'sepolta viva' per circa tre anni e mezzo, morì nel 1614, senza aver mai subito un processo ufficiale. Molti saggisti, narratori, drammaturghi, poeti, psicologi, medici, giuristi, si sono occupati di lei. La 'jena di Csejthe', la 'Contessa sanguinaria', la 'belva dei Carpazi', la 'vedova-vampiro'.

Lascio alle parole di Luciano Pirrotta, che ne ha curato la prefazione, il commento del testo:

L'autrice, che già in piccoli gioielli precedenti [...] si era calata in contesti cronologici molto precisi rievocandone accuratamente ambienti ed atmosfere, opera qui uno scavo profondo sulle figure di protagonisti, comprimari, comparse, della vicenda. Dire che si tratti di mera analisi psicologica sarebbe riduttivo, perché solo un puntuale studio bibliografico preventivo (che traspare pressoché ad ogni riga) può consentire di disciplinare la fantasia narrativa tipica di certi filoni entro gli schemi rigorosi dell'attendibilità storica. Avviene così che se i profili di Erzsébet, Ilona Jókai, Dorkó, Ficzkó riemergono restituiti a nuova vita mediante dettagli e sfumature elargiti con sapiente gradualità, risorga di pari passo il contesto sociale, geo-politico, culturale ove essi giocarono il loro ruolo rilevante o infimo. Attraverso la calibrata dosatura dei fitti dialoghi affiorano in una sorta di affresco progressivo non solo la piaggeria e la viltà dei subalterni, le incombenze quotidiane, le effimere contese locali ma, su uno scenario più vasto, intrighi e schermaglie che intessono la rete politico-diplomatica di buona parte della vecchia Europa centrale e, al contempo, la weltanschauung che pervade classi dominanti e sudditi, potenti e diseredati, alle

prese gli uni con i problemi strategico-militari o dinastici, gli altri con le terribili difficoltà di sopravvivenza affrontate ogni giorno. Al centro della rappresentazione, lei, Erzsébet, all'esterno sprezzante, blasfema, decisa, spietata, eppure, nell'intimo, incerta, superstiziosa, lacerata, fragile creatura che assiste impotente alla procella che monta e finirà per travolgerla. ... Un discorso a sé, per quanto concerne la delineazione dei personaggi, va fatto per Anna Darvulia, la diabolica confidente-consigliera della contessa cui viene attribuita l'escogitazione dei tormenti più efferati; qui l'autrice raggiunge davvero uno stato di grazia regalandoci un ritratto a tutto tondo della perfida suggeritrice, che farebbe bene a meditare perfino chi ha studiato la Báthory da un'angolazione accademica. Perché Anna (Annácska, Panni, Delbora o comunque la si voglia chiamare) è l'interfaccia di Erzsébet, il lascivo demone esteriorizzato delle sue pulsioni più inconfessabili continuamente bisbigliante la tentazione estrema: attingere l'assoluto tuffandosi nell'abisso senza fondo del male incondizionato. Adriana Assini ha colto in profondità questo aspetto complesso con una felicità di scrittura che attinge talvolta vertici di eccellenza. Vi si intravede in controluce la lezione di Freud e Jung, Nietzsche ed Heidegger, Sade e Bataille, quell'incontro con l'"ombra" che ci attrae e terrorizza perché la lotta più ardua è sempre il duello condotto al nostro interno, malgrado lo scontro continuo con 'nemici' e insidie della realtà contingente.

### 2.6 *Le evangeliste di Bruges*

Un romanzo in cui l'autrice conferma le sue doti descrittive, grazie alle quali ci conduce in questo nuovo viaggio nella storia e ci affascina con concetti sospesi fra realtà e fantasia, fede e superstizione. Il contrasto sociale fa da sfondo al desiderio di conoscenza delle protagoniste. Le ribellioni e le lotte, seguite ai soprusi di un Conte-despota, sono lo spunto che induce donne comuni ad incontrarsi clandestinamente nel tentativo di migliorare la realtà. La scrittrice ci fa prendere parte alla loro "Compagnia della Conocchia" ed al loro intento di riscrivere un "vangelo" rivolgendosi all'esoterico. La loro instancabile ricerca, per individuare sì i segreti del destino ma, soprattutto, per auspicare a cambiare la loro condizione umana: un futuro senza le tirannie di un Conte o di un padre padrone che imponga un matrimonio non voluto ad una figlia che ama un altro uomo.

Nel tratteggiare queste figure femminili, che non si arrendono e vogliono credere in un avvenire diverso, Adriana Assini dimostra padronanza psicologica, oltre che abilità e ricchezza linguistica.

Pacifico Topa così concludeva l'articolo di recensione del testo:

Apprezzabile la dislocazione dei fatti e la descrizione di una realtà che, rapportata al basso medioevo, ha dei risvolti con situazioni a noi vicine. La Assini, con questo lavoro, ha dimostrato una non comune cultura, oltre che una perfetta conoscenza delle problematiche sociali del periodo, anche una adeguata cognizione mitologica e storiografica.

### 2.7 Le rose di Cordova

L'autrice ci porta nella Spagna del 1496, al momento della riconquista di Granada, dopo dieci anni di assedio, da parte dei Re Cattolici Isabella di Castiglia e Fernando d'Aragona, «abili nell'impugnare con medesima devozione sia le spade che i vangeli». La voce narrante del testo è Nura, figlia unica di Aziz el Sabio, primo ministro del Califfo, scelta da Giovanna di Castiglia, figlia dei conquistatori, come dama di servizio personale. A Nura, nobile e colta (conosce l'algebra e parla altre lingue) ma ora ridotta in schiavitù, è negato perfino il nome e viene ribattezzata Francisca, «un nome scelto a caso dal calendario cristiano». È l'unico personaggio inventato del romanzo, di cui si serve Adriana Assini per raccontare quasi mezzo secolo di Storia, quella ufficiale e quella volutamente ignorata. Attraverso la figura di quest'ancella la scrittrice ci rende partecipi di emozioni, angosce e sofferenze della sovrana che passò ai posteri come la Pazza e che non regnò neppure un giorno. Nel ricostruire la vita di Giovanna, l'autrice ci offre uno spaccato della storia europea davvero notevole, con la dovizia di particolari che ne caratterizzano lo stile, frutto, come sempre, della sua attenta e scrupolosa ricerca.

Adriana Assini propone un nuovo ritratto di Giovanna, attraverso una rilettura dei fatti documentati, spostando il punto d'osservazione, insinuando dubbi sulla follia, che fu motivo del suo mancato regno e, come noto, la costrinse relegata, torturata ed umiliata per quasi mezzo secolo. La sovrana assume un nuovo aspetto, di donna ribelle, ostinata, che neppure la lunga segregazione riesce a domare, circondata di persone assetate di potere che, facendola credere pazza, la escludono da ogni suo diritto.

L'idea di scrivere un libro su Giovanna di Castiglia viene così spiegata dall'autrice:

Nel corso di una ricerca in biblioteca, alle prese con l'Opus epistolarium di Pietro Martire d'Anghiera (cappellano di Isabella di Castiglia e storiografo ufficiale del "Nuovo Mondo"), mi soffermai sul resoconto di un drammatico episodio la cui protagonista era Giovanna, la terzogenita dei Re Cattolici, passata alla storia come la "Pazza". Conoscevo le sue vicissitudini per sommi capi, ma dal racconto in questione ne ricavai la netta impressione che Juana, più che pazza, fosse stata invece una ribelle, destinata dunque a pagare a caro prezzo le sue "disobbedienze". La conferma mi venne poi a mano a mano che, nei mesi successivi, approfondii la sua storia per "riscriverla" sotto forma di romanzo e restituirle, anche se a posteriori, almeno un po' della dignità a cui aveva diritto Letizia.

Il romanzo è stato recentemente tradotto in spagnolo da Mercedes Gonzáles de Sande, appassionata studiosa dell'artista romana, che ha curato la prefazione del volume stampato in terra iberica, a cui attingo con piacere:

Tra "verità" storica e ipotesi personali, Adriana Assini, finalmente, riesce a rendere protagonista di quel periodo della storia di Spagna e d'Europa tanto controverso

la regina Giovanna I di Spagna, conosciuta finora, più che per la sua rilevanza storica, per i suoi legami parentelari con alcune delle figure più emblematiche del nostro paese: figlia dei Re Cattolici, moglie di Filippo il Bello e madre di Carlo V. Il contesto storico che serve da scenario alle vicende personali di Giovanna I di Castiglia è quello di una Spagna ricca e potente, nel momento del suo massimo splendore, mentre sta per convertirsi nell'impero più vasto d'Europa. Una Spagna degli inizi del millecinquecento, piena di contraddizioni e di contrasti: da un lato, proiettata verso un futuro promettente grazie alla scoperta del Nuovo Mondo e per l'enorme peso politico che esercitava in Europa; dall'altro, bloccata da difficoltà economiche e sociali e dalla forte staticità di una società austera ed eccessivamente credente, controllata dall'Inquisizione, e anchilosata nelle idee religiose rispetto ad una Europa in piena ebollizione che s'incamminava verso l'Età Moderna. La scrittrice italiana ci presenta, con grande abilità e con un'ottima base documentale, un quadro perfettamente dettagliato di quel periodo, offrendo al lettore referenze storiche molto precise su date, luoghi, leggi, abitudini, avvenimenti [...], introducendoli nel testo come le marcate pennellate di uno dei suoi dipinti. [...] Allo stesso modo, lungo la novella, si potranno scorgere dure critiche al razzismo, alla xenofobia, alla discriminazione sociale, razziale e di genere, alle ansie di potere capaci di radere al suolo tutto. In questo contesto tanto complesso e contraddittorio, tra politica e intrighi di corte, si muoveranno i protagonisti della novella, dei quali Adriana Assini tratterà un attentissimo ritratto psicologico, quasi come se li stesse spiando dal buco della serratura; un complesso intreccio da cui emergono la forza e il carattere dei principali personaggi, ma anche la loro fragilità e volubilità, così come le loro pene e angustie, le loro inquietudini e stati emozionali, mischiando, in tal modo, la storia ufficiale con la piccola storia quotidiana e privata di ciascun individuo, fatta di piccoli dettagli, di gesti, abitudini, sentimenti [...] In definitiva, la storia ufficiale resta in secondo piano, a favore della storia comune, creata dai protagonisti, cercando di riflettere il lato più intimo e profondo di essi, quella parte più nascosta degli esseri umani che i documenti ufficiali non considerano, mostrando chiaramente le proprie debolezze e le proprie forze, in modo che il lettore possa giungere a comprendere il motivo delle loro azioni e trarre le proprie conclusioni, diversamente dalle cronache storiche, in cui tutto sembra inquestionabile. [...] Adriana Assini ci mostra nella sua novella una Giovanna di Castiglia ribelle e anticonformista, "pazza" per voler cambiare le regole imposte da una società con la quale non si sente identificata [...]. Una donna orgogliosa di essere com'era, che lottava per i suoi diritti, come nessuna donna aveva osato fare fino a quel momento, e che cercava di difendere i suoi valori ed i suoi principi al di sopra delle false apparenze.

### 2.8 Un sorso di arsenico

La storia è ambientata nel XVII secolo ed anche questa protagonista è una donna veramente esistita: si tratta della meretrice Giulia Tofana, «Venere plebea scolpita in marmo pario», capace di mettere a punto la formula del letale veleno che non lascia traccia sulle vittime. In un periodo in cui la condizione delle donne è molto difficile, Giulia attiva un notevole commercio delle proprie pozioni, liberando molte mogli da mariti violenti e opprimenti. Costretta a fuggire dalla natia Palermo, dove regnano gli spagnoli e la peste, e dove rischia di essere scoperta, dopo una sosta a Napoli, giunge nella Roma in cui invece regnano lusso, potere e papa Urbano VIII. Un buon clima

per riprendere i traffici interrotti ed annotare tra le proprie vittime circa 600 persone. Giulia è una donna tenace, che pur vivendo in ambienti malfamati, lotta per riscattarsi con i mezzi che possiede. Non rinnega nulla del suo operato e diventa la paladina delle donne oppresse. Il sottofondo della sua vita è l'amore: il barone Manfredi, atteso, inseguito, sfuggito, sognato, ritrovato, perduto. Per essere degna di quell'amore impara a leggere e scrivere, cresce, tenta di affinarsi e di cambiare vita. Ma su tutto vince l'amore per la libertà.

Adriana Assini offre un bell'affresco di quell'Italia, fondendo, con ironia, storia e invenzione, ma non si risparmia nella descrizione di intrighi, aberrazioni e contraddizioni di quel tempo, che risultano sempre attuali. La figura di fra Nicodemo ben rappresenta il mondo di corruzioni, bassezze e condizionamenti da cui la rivoluzionaria Giulia, molto più coerente, vorrebbe fuggire.

Yvonne Aversa, scrive:

Adriana Assini, Arianna contemporanea, sa come condurci in un labirinto di passioni personali, storiche, sociali; [...] ricostruisce fatti e personaggi con date e nomi presenti su tutti i libri di storia, aggiungendo sapientemente molto più di quanto si riferisce in essi. Voglio dire che mette in pratica, in tempi decisamente non sospetti di 'manzonismo', la teoria manzoniana -espressa nella fondamentale "Lettera a Monsieur Chauvet"- sullo strettissimo, vitale, rapporto tra "storia e poesia". Riferendosi ai personaggi della Storia ufficiale, il padre del romanzo storico italiano sostenne -più o meno con queste parole- che '...i sentimenti che hanno accompagnato successi e insuccessi, i discorsi con i quali hanno cercato di far prevalere le loro passioni e le loro volontà...con i quali hanno manifestato, in una parola, la loro individualità, tutto ciò è passato sotto silenzio dalla storia, e tutto ciò forma il dominio della poesia. Il poeta svela ogni segreto dell'anima umana...il poeta può...scorgerlo, afferrarlo ed esprimerlo.' A mio avviso è proprio questo che affascina nel recente romanzo della Assini: la scrittrice rivela al lettore il 'dentro' dei personaggi: i loro pensieri, le emozioni, le percezioni, i sentimenti. [...] Certo, è vero che Giulia Tofana può essere vista come un personaggio 'minore' della storia del 1600. Ma è un personaggio che, a causa o grazie alla sua frequentazione di pozioni venefiche raggiunte una notorietà rilevante, tanto da lasciare il proprio cognome come indicativo d'uno dei più misteriosi e potenti veleni.

Mi riferisco specificamente a Mozart, del quale è noto che dichiarò che si accingeva alla composizione del notissimo Requiem 'per se stesso', perché convinto d'essere stato avvelenato con l'acqua Tofana per invidia e di esser condannato, dunque, a morire in breve tempo. E a Bulgakov, che chiaramente aveva notizia del personaggio e delle sue vicende tanto che se ne servì per accrescere l'atmosfera magica de "Il Maestro e Margherita". Difatti, nel capitolo XXIII del romanzo -"Il gran ballo da Satana"- tra gli invitati al sabba si descrive una donna «con una larga fascia verde al collo». Si tratta -spiega uno degli attendenti del diavolo- della signora Tofana, che "godeva di straordinaria popolarità tra le giovani, graziose napoletane, come pure tra le abitanti

di Palermo, e in particolare fra quelle cui era venuto a noia il marito" [...] Adriana Assini ha realizzato un lavoro da certosino; non solo s'è documentata con accuratezza [...] ma ha anche ricostruito "verosimilmente" tutto un mondo corposo e molteplice ed è riuscita perfino a farlo parlare con un linguaggio che, legato fortemente ai tempi e agli spazi presenti nel romanzo, si muove su registri diversi e fortemente suggestivi, recuperando vocaboli e modi di dire d'altri tempi.

### 2.10 Sogni di Vini

Questo piccolo gioiello è un racconto breve, con il quale l'autrice, nel 2006, ha vinto il Premio Cesare Pavese - sezione inediti ed il Premio Verdicchio d'autore per inediti. La deliziosa prosa lo fa leggere d'un fiato. Il filo conduttore è il vino, dietro cui si nascondono profonde metafore. Non esistono indicazioni di tempi e luoghi, in tutto il testo viene pronunciato un solo nome, Bianca, attribuito per una sola notte all'unica figura femminile che vi compare.

Mentre la peste dilaga, in una taverna di un borgo sconosciuto, un araldo giunge per annunciare che il suo padrone, un principe solitario ed ignoto, offre ospitalità nel suo maniero, unico luogo al riparo dal contagio, a chiunque gli faccia dono di una giara di vino. Il vino però dovrà essere speciale, in grado di stupirlo « con un nuovo gusto per il suo palato» e che sia «in grado, per aroma, densità, colore e provenienza, di evocargli il fascino di terre lontane e corti sconosciute». Quattro uomini decidono di tentare l'avventura, poiché ciascuno possiede un vino di ottima qualità. Un mercante, un cavaliere, un frate ed un capitano: non si conoscono, ma si promettono aiuto reciproco per affrontare il viaggio e l'esperienza. Il principe li accoglie con un ricco banchetto e li mette a conoscenza del fatto che da secoli la sua famiglia produce e conserva vini eccellenti. Dopo aver loro offerto un assaggio delle sue prelibatezze, invita ognuno a parlare, prima di se stesso e poi del nettare che reca in dono. Al suo fianco ha la bellissima figlia, che gli ospiti decidono di chiamare Bianca, per concessione del padre poiché ella sostiene che «i nomi sono come il tempo, non contano. Bisogna lasciare che corrano via da noi, come l'acqua sotto i ponti». Gli ospiti raccontano, con sincerità, se stessi ed i loro vini, superando l'esame di accesso, e vengono invitati a trascorrere la notte nel castello. Dormiranno nella maestosa biblioteca, dove già alloggiano altre persone giunte prima di loro, con il medesimo intento.

«Chi sono questi signori che, al pari nostro, tra queste mura hanno trovato scampo da sicura morte e che in un'ora così tarda della notte ancora s'intrattengono tra le pagine di vecchi libri?» chiese allibito il frate. «Speciali, tessitori, maniscalchi e bottai, forgiatori, sarti scalpellini, tintori e scrivani: uomini diversi per età e mestiere, ma tutti ugualmente cultori del buon vino.» «Che fanno tutti insieme, in mezzo a tanti tomi?» fece timidamente il mercante, che in quella faccenda non ci vedeva chiaro. «Leggono

e dunque, imparano. Ricordano e quindi, scrivono, » spiegò il Principe solitario «esercitano memoria e fantasia cercando le immagini e le parole da cui poi faranno scaturire nuove storie, capaci di saziare le mie orecchie e allietare il mio cuore in nome del dio vino».

Al risveglio i quattro si ritrovano all'addiaccio, increduli che castello e Principe siano potuti svanire nel nulla. Un contadino di passaggio spiega che quella è una terra d'incantesimi, abitata da spettri che, al calar della sera, «hanno poteri che noi non abbiamo e sono capaci di ricostruire con la mente il loro bel castello distrutto un giorno da un incendio. Al risveglio dall'incanto, alcuni dei loro ospiti impazziscono di nostalgia». I quattro ormai sono amici, uomini nuovi, che si separano con la promessa di non dimenticarsi, ma anzi di ritrovarsi nello stesso luogo a distanza di un anno, dopo la vendemmia, ognuno con il proprio vino migliore.

Ben vengano mecenati che aprano le loro porte a chiunque voglia mettersi in gioco e credere in un progetto comune: aiutarsi a vicenda nell'affrontare l'ignoto, offrire con sincerità ognuno il proprio vino, la vera essenza di sé, condividere il piacere di poter trascorrere del tempo insieme; cercare, acquisire e scambiarsi nuove conoscenze per crescere insieme, in compagnia della bellezza e della saggezza. Mai ci sarà banchetto più ricco. Poco importa che sia solo un'utopia, un sogno di una notte, l'importante è aver partecipato a quel sogno: la peste (etica e morale), che ci circonda, sarà comunque sconfitta! Adriana Assini ci porta in un luogo non luogo, tra personaggi senza nome, ad assaporare un nettare che allietta il cuore.

### 2.11 Il mercante di zucchero

L'autrice ci riporta nel secolo XVI, nella Sicilia dei vicerè spagnoli per narrarci un altro fatto storico realmente avvenuto, condito con un pizzico di fantasia. Il romanzo, diversamente dai precedenti, ha per protagonista un uomo, Gian Luca Squarcialupo, un mercante di zucchero e tonno appartenente ad una famiglia pisana trapiantata a Palermo, circondato da «un pugno di disperati, di poveri cristi che vivevano di stenti e non sarebbero mai arrivati ai quarant'anni». Non è affatto un santo, ma la sua indole ed i problemi economici, lo portano a guidare quella rivolta che finì nel sangue, l'8 settembre 1517. Con l'aiuto dell'amico fidato Cristoforo De Benedetto e l'appoggio della baronia locale, diventa capopopolo nella lotta contro le vessazioni del vicerè Hugo de Moncada, rappresentante di Carlo V.

Squarcialupo è un lottatore, «fa un uso spregiudicato delle armi eppure, nonostante questo, è un generoso e, dunque, vulnerabile. Dettaglio che potrebbe essergli fatale.» I suoi difetti lo rendono ancora più simpatico al lettore, è un passionale, un idealista. Il rapporto fraterno che lo lega a Cristoforo è un bell'esempio di amicizia incondizionata, quella che rassicura con uno sguardo, e dura fino alla morte.

L'unico, ma importante, personaggio femminile è quello di Francesca Campo, la donna di cui Gian Luca è da sempre innamorato: l'ha perduta in passato ed è intenzionato a riconquistarla con ogni mezzo. Adriana Assini ce la dipinge a tinte delicate, quasi sfumate ed in contrasto con quelle accese che usa per lo Squarcialupo, ma il sentimento che Francesca rappresenta è fortissimo ed è proprio quello che porta il protagonista ad agire, sognando un futuro insieme. In fondo il pensiero di lei è sempre presente nel testo, ed è ciò che stimola il mercante a crescere, a migliorarsi fino a diventare un eroe, ad appassionarsi ai problemi della sua gente ed a volerne difendere i diritti di libertà e giustizia.

Adriana Assini, con la meticolosità che la contraddistingue, ricostruisce nei minimi dettagli la Palermo del tempo, con gli umori, gli intrighi piccoli e grandi, i tradimenti. Si cala nel passato per presentarci una realtà molto vicina a noi, ci descrive la setta dei Beati Paoli con una ricchezza di particolari perfino inquietanti, rendendoci spettatori di riti mafiosi mai svaniti.

Il ritmo della narrazione cresce via via fino all'epilogo tragico. Ma questa nostrana cronaca di una morte annunciata vale la pena di essere rivissuta passo passo. Non importa se poi «il popolo, ormai battuto ma ancora affamato, finì per rimettere la testa nel vecchio giogo dei potenti, laddove, d'altra parte, l'aveva sempre tenuta.». Lo spirito e le passioni che lo avevano animato non sparirono con le tracce di sangue cancellate in gran fretta il giorno successivo alla carneficina.

Come scrive Marina Caracciolo:

Ma se la rivolta del popolo palermitano si rivela destinata ad un amaro insuccesso, il fallimento e anche la morte nulla possono togliere agli ideali, al valore e alle nobili motivazioni di coloro che vi hanno partecipato combattendo. Adriana Assini – una scrittrice che, si può dire, dipinge anche quando scrive – sorretta come sempre dalla meticolosità e dalla ricchezza di documentazione che rimangono un imprescindibile punto di partenza in un romanzo che voglia definirsi storico, ci restituisce ancora una volta, e con consumata maestria, il variegato e brillante affresco di un'epoca, in questo romanzo politico e “corale” che sa avvincere il lettore dalla prima all'ultima pagina.

Lascio la pennellata finale a Paola Guarnieri:

Basato su un fatto realmente accaduto, Il mercante di zucchero prende spunto dalla storia, ma si affida all'invenzione narrativa per riempire i vuoti storiografici e dà vita ad un mosaico denso e suggestivo di eventi e personaggi che, grazie anche ad una scrittura coerente, intessuta di termini e proverbi tipici del tempo, ci trascina dentro uno scenario credibile, fatto di immagini, suoni, odori e colori.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alighieri, D., *La Divina Commedia – Inferno – canto V – vv. 52 e segg.*
- Assini, A., *Gilles, che amava Jeanne*, Tabula Fati, Chieti 1997.
- , *Nella foresta di Soignes*, Tabula Fati, Chieti 2001.
- , *Lo scettro di seta*, Tabula Fati, Chieti 2001.
- , *Il fuoco e la creta. Storie comuni nella Napoli straordinaria del 1799*, Spring, Caserta 2003.
- , *Il bacio del diavolo. Storia della contessa sanguinaria*, Spring, Caserta 2004.
- , *Le evangeliste di Bruges*, Tracce, Pescara 2004.
- , *Le rose di Cordova*, Scrittura & Scritture, Napoli 2007.
- , *Un sorso di arsenico*, Scrittura & Scritture, Napoli 2009.
- , *Sogni di Vini*, Scrittura & Scritture, Napoli 2011.
- , *Las rosas de Cordoba*, ArCiBel (su cortese concessione di Scrittura & Scritture, Napoli), Sevilla 2011.
- , *Il mercante di zucchero*, Scrittura & Scritture, Napoli 2011.
- Aversa, Y., *presentazione di Un sorso di arsenico* su «Donneconoscenzastorica.it».
- Caracciolo, M., *recensione di Il mercante di zucchero* su “Pomezia notizie”, giugno 2011.
- Dentone, P., *Scritture femminili, intervista consultabile* sul sito web della Casa Editrice Scrittura & Scritture: <http://www.scritturascritture.it>.
- González de Sande, M., *prefazione al testo: A. Assini, Las rosas de Cordoba*, op.cit..
- Guarinieri, P., *intervista per «Leggere tutti»*, giugno 2011.
- Pirrotta, L., *recensione di Gilles, che amava Jeanne* per «La Scrittura», autunno 1998.
- , *recensione di Il fuoco e la creta. Storie comuni nella Napoli straordinaria del 1799* su «Il Convivio», ottobre 2003.
- , *prefazione al testo Il bacio del diavolo. Storia della contessa sanguinaria*, op.cit.
- Pizzarelli, L., *Storia di una serial killer in “Un sorso di arsenico”*, presentazione del testo per «Foggia&Foggia.com», 12 marzo 2010.
- Sacconi, S., *recensione di Nella foresta di Soignes* su «Il Ponte», 2001.
- Tavolino riservato a Adriana Assini, *intervista realizzata da “icaffeculturali.com”*, <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/AdrianaAssini/Adriana%20Assini.htm>.
- Topa, P., *presentazione di Le evangeliste di Bruges* su «Il Convivio», novembre 2004.
- Valentini, S., *recensione di Le rose di Cordova* per «La Nuova Tribuna Letteraria», luglio 2008.

## ELENCO DEI NOMI:

- Alighieri, Dante.
- Assini, Adriana.
- Aversa, Yvonne.
- Báthory, Erzsébet.
- Benedetto de, Cristoforo.
- Bulgakov, Michail.
- Caracciolo, Marina.
- Carlo d’Asburgo.
- Deleuze, Jean.
- Dentone, Paola.
- Ferdinando d’Aragona.
- Filippo d’Asburgo.
- Giovanna d’Arco.
- Giovanna di Castiglia
- Goes van der, Hugo.
- González de Sande, Mercedes.
- Guarnieri, Paola.
- Isabella di Castiglia.
- Laval de, Gilles.
- Mancinelli, Laura.
- Moncada de, Hugo.
- Mozart, Wolfgang Amadeus.
- Pizan de, Christine.
- Pirrotta, Luciano.
- Pizzarelli, Lucia.
- Rossini, Gioacchino.
- Sacconi, Stefano.
- Semiramide.
- Squarcialupo, Gian Luca.
- Tofana, Giulia.
- Topa, Pacifico.
- Valentini, Stefano.
- Vassalli, Sebastiano.
- Voltaire (François-Marie Arouet).

Vivaldi, Antonio.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2011.i11.19>



## LA “QUERELLE DELLE DONNE” ATTRAVERSO LA STORIA DELLE GRANDI GUERRIERE

“WOMEN’S QUARRELS” THROUGH THE HISTORY OF THE GREAT LADY  
WARRIORS

Silvio Cosco  
Universidad de Roma

### RIASSUNTO:

In questo articolo si vuole rendere omaggio alla figura della donna guerriera, poichè gli uomini vengono normalmente celebrati come eroi, invece le donne vengono etichettate come perverse e assetate di potere. A questo scopo, si analizzano le figure di donne appartenenti a mito o realtà tra cui amazzoni, Giuditta, Matilde di Canossa, Giovanna D’Arco e molte altre.

### PAROLE CHIAVE:

Donne, guerra, coraggio, amazzoni.

### ABSTRACT:

The purpose of this article is to pay respects to the image of the woman warrior, since usually only men are celebrated as heroes. On the other side, women are generally labeled as twisted and power-hungry. In order to this, some women belonging to fiction or reality are analyzed: amazons, Judith, Matilda of Tuscany, Joan of Arc and many more.

### KEY WORD:

Women, war, bravery, amazons.



La donna e la guerra: non una novità, non un episodio isolato. Ma una storia millenaria che si è sviluppata fra storia e leggenda.

Si è sempre relazionata il male causato dalle donne alla forza erotica e provocatrice del suo corpo come se essa fosse una caratteristica intrinseca del genere femminile e non dipendesse invece dall'uso che ne viene fatto. Mercedes Arriaga Floréz ricorda come "esista una collezione di prototipi femminili in cui la bellezza o l'uso dell'eroticismo (...) provocano ogni tipo di disgrazia". L'elenco è lungo: Eva, Elena di Troia, Didone, Cleopatra ecc. Ma c'è forse da chiedersi: perché rimane più alla storia, più inculcato nell'immaginario collettivo un personaggio come Cleopatra rispetto ad Ah Hotep? Perché non si studia la vita di donne gloriose come Zenobia e Budicca?

E soprattutto, perché si sono sempre celebrati gli eroi di guerra, i patrioti, i pirati, i Robin Hood in giro per il mondo, e le donne passate alla storia sono tutte perverse assetate di potere? Come se non ci fosse uno stuolo di esempi al femminile rappresentati gli stessi "valori eroici". Per dirlo con le parole di Gisele Bock, "una storia che non tiene conto della metà dell'umanità è molto meno di una storia a metà perché senza le donne non può rendere giustizia neanche agli uomini e viceversa". A quanto pare c'è stato sempre qualcosa di sbagliato nel ritrarre una donna armata, come se questa fosse stata sempre chiamata fuori dal combattimento. Si dimostrerà in questo scritto come non sia stato affatto sempre così e si spiegherà perché si sia parlato per anni di "arte della guerra" demonizzando la donna che la pratica.

Nella cultura occidentale una sicura influenza la ebbe la condanna biblica in riferimento all'utilizzo dei vestiti, visto che nel Deuteronomio si dice: "la donna non si metterà un indumento da uomo né l'uomo indosserà una veste da donna; perché chiunque fa tali cose è in abominio al Signore tuo Dio". Mai mettersi "nei panni di un uomo", quindi, letteralmente e metaforicamente. La divisione dei ruoli della Storia non ha mai tollerato tali invasioni di campo, tanto da stigmatizzare e mistificare le donne che hanno fatto "cose da uomini", per poi ogni qualvolta trasformarle o rappresentarle in feroci Erinni, streghe, eretiche, briganti ecc.

#### Le amazzoni

Le prime fonti storico-letterarie che introducono una donna guerriera sono greche. I greci, infatti, narravano delle amazzoni, guerriere feroci e selvagge che odiavano gli uomini e uccidevano i figli maschi. Erodoto le collocò in una regione situata ai confini della Scizia, nella Sarmazia e le chiamò *Androktones* ("assassine di uomini"), prendendo spunto dal termine scita "Oiorpata":

gli Sciti chiamano le Amazzoni Oiorpata, nome che in greco significa "quelle che uccidono i maschi": *oior* vuol dire "maschio" e *pata* "uccidere".

Sulle rive del fiume le amazzoni, guidate dalla regina Ippolita, subirono la sconfitta da Teseo e gli ateniesi come racconta Erodoto nel IV libro delle sue Storie. Fatte prigioniere, furono caricate su tre imbarcazioni ma proprio qui riuscirono a sterminare

l'equipaggio. Incapaci di navigare, andarono alla deriva fino a naufragare a Cremni, dove vivevano gli Sciti. Qui, cominciarono a razziare i beni degli indigeni. Lo storico di Alicarnasso narra delle amazzoni come delle donne totalmente "fuori posto" che causavano sbigottimento fra gli uomini:

Gli Sciti non riuscivano a capire la faccenda: non conoscevano né la lingua né l'abbigliamento né la razza delle Amazzoni, pieni di stupore si chiedevano da dove mai fossero usciti quei tipi; credevano che fossero maschi in giovanissima età, e ingaggiarono battaglia con loro. Poi, dopo la battaglia, gli Sciti si impadronirono dei cadaveri e si accorsero così che si trattava di donne. Si consultarono sul da farsi e decisero di smettere assolutamente di ucciderle e di mandare da quelle donne i loro ragazzi più giovani, tanti quante calcolavano che fossero esse. I giovani dovevano accamparsi vicino alle Amazzoni e comportarsi esattamente come le Amazzoni; se esse li attaccavano non dovevano battersi, ma fuggire; quando l'inseguimento fosse cessato, dovevano tornare ad accamparsi vicino a loro. Escogitarono tale tattica gli Sciti, perché desideravano avere figli da quelle donne. Superato lo shock culturale di vedere delle donne combattere, gli sciti pensano bene di passare al corteggiamento. L'approccio, a distanza di millenni, sembra quello dei ragazzi nella fila del bagno di una discoteca. L'amazzone si apparta nella boscaglia per fare pipì e lo scita la segue, anche lui nudo. I due si piacciono e si uniscono carnalmente:

Non potendo parlargli, dato che non si comprendevano, gli fece capire a gesti di tornare il giorno dopo in quello stesso luogo e di portare con sé anche un altro, indicando di venire in due; anche lei avrebbe portato una compagna. Il giovane tornò al proprio campo e raccontò agli altri l'accaduto; il giorno dopo tornò nel posto indicato conducendo con sé un compagno e trovò la prima Amazzone ad aspettarlo con una seconda. Gli altri giovani, quando vennero a saperlo, si ammansirono a loro volta le Amazzoni restanti.

Dalle "uscite a quattro" fino alla vera e propria convivenza, dovuta alla scelta delle due comunità di unire l'accampamento. Queste donne non avevano solo qualità fisiche e belliche. Scrive Erodoto: "i mariti non furono capaci di imparare la lingua delle mogli, ma le mogli compresero il linguaggio dei mariti". Una capacità empatica che veniva accompagnata da una grande fiera consapevolezza di sé, della propria dignità e dalla volontà di essere allo stesso tempo, donne e guerriere. Infatti, quando gli uomini le chiedono di seguirli nei villaggi sciti, le donne gli rispondono con fermezza:

Noi non potremmo abitare insieme con le vostre donne: le nostre usanze e le loro sono ben differenti; noi tiriamo con l'arco, scagliamo lance, andiamo a cavallo e non abbiamo mai imparato i lavori femminili; invece le vostre donne delle cose che abbiamo detto non ne fanno nessuna: attendono invece ai lavori femminili restando sui carri, a caccia non ci vanno, non si muovono mai. Non potremmo andare d'accordo con loro. Perciò se volete tenerci come mogli e mostrarvi giusti, andate dai vostri genitori, prendete la parte dei beni che vi spetta e tornate qui; dopodiché ce ne vivremo per conto nostro.

Le amazzoni vogliono essere le loro "mogli" ma non vogliono essere "le loro donne". Non vogliono essere come loro, e dover rinunciare alle usanze di cacciatrici e guerriere. Ovviamente, mettendoci tutta questa determinazione, ottennero quello che volevano:

Quando ebbero ottenuta la parte dei beni loro spettante e furono tornati dalle Amazzoni, le donne dissero ancora: "Noi abbiamo paura, anzi terrore, di dover vivere in questo paese, dopo avervi sottratto ai vostri padri e dopo i molti danni arrecati ai vostri territori. Voi ci ritenete degne di esservi mogli, ecco allora come dobbiamo fare, noi e voi insieme: allontaniamoci da questo paese, andiamo ad abitare al di là del Tanai". E anche in questo i giovani obbedirono.

È veramente emblematico il "anche in questo obbedirono". E la cosa che più colpisce della prosa di Erodoto è il fatto che le amazzoni riescano, con totale naturalezza, in questa imposizione della loro volontà, ribaltando il sistema di valori prestabilito. Guerriere e cacciatrici: hanno ucciso, sono vestiti "da uomini" ma sono straordinariamente donne. Non nello loro "usanze", ma nella loro razionalità, nella loro femminilità, nel loro orgoglio.

In certe versioni del mito, nessun uomo poteva tenere relazioni sessuali, o vivere nella comunità amazzone. Una volta all'anno per preservare la sua razza dall'estinzione, le amazzoni visitavano i Gargari, una tribù vicina. Secondo Erodoto, i figli maschi che nascevano da queste relazioni venivano uccisi, e per questo le amazzoni si meritavano la nomea di *androktones*, oppure venivano mandati indietro dai suoi genitori o abbandonati. Mentre le bambine erano cresciute dalla madri, e allevate alla pratiche agricole, alla caccia e all'arte della guerra. La figura delle amazzoni ebbe, ovviamente, una straordinaria fortuna epico-letteraria. Nell'*Iliade* di Omero, le amazzoni furono chiamate *Antianeira* ("coloro che lottano come uomini"). Le amazzoni appaiono anche nel mito di Giasone e gli Argonauti, che arrivati all'isola di Lesmo, scoprono che questa è abitata solamente da donne e governata dalla regina Ipsipile. Apollonio da Rodi scrisse che le donne ricevettero Giasone ed i suoi compagni in formazione da battaglia.

Addirittura i biografi di Alessandro Magno menzionano come una delle regine degli amazzoni, Talestri, avrebbe visitato il grande re macedone e avuto un figlio da lui. Nelle opere d'arte, le battaglie fra amazzoni erano collocate nello stesso livello, e frequentemente associate, con le battaglie fra Greci e centauri. Le Amazzoni erano frequentemente illustrate in battaglia nell'arte greca contro guerrieri ellenici in quello che diventa un vero e proprio genere: l'amazonamachia.

La loro immagine, invece, una volta che furono introdotte nella poesia e nell'arte nazionale del popolo greco, fu alterata gradualmente, passando ad avere sempre più l'aspetto di esseri fuori dal comune. Le loro occupazioni erano la caccia e la guerra: le loro armi: l'arco e la freccia, lance, il labrys, un mezzo-scudo, sul modello di quello

utilizzato dalla dea Atena. Nell'arte successiva il loro aspetto si avvicinò a quello di Artemide, e vestirono vesti fini, e a volte anche vestiti di origini persiana. Spesso erano ritratte montate a cavallo, e possono essere identificate nelle pitture per il fatto di usare solo un orecchino.

Ippocrate descriveva le amazzoni come donne diverse da tutte gli altri: "donne che cavalcano, tirano con l'arco e lanciano il giavelotto stando in groppa ai cavalli. Restano vergini finché non hanno ucciso tre nemici". Il celebre medico sosteneva che le amazzoni non avessero il seno destro, perché fin dall'infanzia venivano marchiate a fuoco con uno strumento di bronzo rovente, per bloccarne lo sviluppo. Si riteneva così che la forza e il potere sarebbero stati dirottati verso la spalla e il braccio destro. Anche secondo altre testimonianze, come quelle di Diodoro Siculo, questa stirpe guerriera usava tagliarsi il seno destro per tirare meglio con l'arco.

Le amazzoni, inoltre, disimpegnarono un ruolo importante nella storiografia romana. Quando con l'appoggio del suocero Pisone e del genero Pompeo. Cesare ottenne per legge (la *lex Vatinia*) il proconsolato della Gallia Cisalpina, dell'Illirico e della Gallia Narbonese, si beò delle sue conquiste in senato. Quando lo schernirono dicendogli "che la cosa non sarebbe stata facile ad una femmina" rispose ricordando la conquista di grandi regioni asiatiche da parte delle amazzoni, che continuarono ad essere viste per tutta la tarda antichità come personaggi storici.

Anche alcuni dei primi intellettuali cristiani parlano delle amazzoni come persone reali. (Solino, Claudiano, Giustino di Nablus). e autori medioevali e rinascimentisti attribuivano alle amazzoni l'invenzione delle asce da combattimento, il che probabilmente aveva a che vedere con il *sagaris*, un'arma simile alla scure utilizzata dalle tribù scite.

Secondo il classicista Peter Walcot, "quando i greci collocavano geograficamente le amazzoni, fosse in qualche punto del mar Nero, nel distante nord-est, o in Libia, nel più lontano sud, sempre venivano situate aldilà dei confini del mondo civilizzato. Le amazzoni esistevano fuori dalla gamma della normale esperienza umana". Una donna guerriera: una cosa così impensabile da farla diventare leggenda, da confinarlo fuori dal mondo conosciuto e civilizzato. Non ci si può stupire di queste considerazioni in una cultura i cui i massimi esponenti ritenevano la donna un "errore di natura", come Aristotele. Eppure le speculazioni sull'idea che il mito delle amazzoni possa contenere un fondo di realtà si è basate negli ultimi anni sulle scoperte archeologiche, soprattutto il rinvenimento di tombe nella regione russa delle montagne Altai e della Sarmazia che portarono alcuni studiosi a sostenere che la leggenda delle amazzoni possa essere stata "ispirata da guerriere reali".

Ah-hotep

Anche la storia dell'Antico Egitto ebbe straordinarie protagoniste. Certo, l'immaginario collettivo si è sempre soffermato su Cleopatra, le cui strategie di potere erano ben lontane dal campo di battaglia, mentre diverse regnanti sono conosciute solo dagli studiosi.

È il caso di Ah-hotep, figura importantissima nel Nuovo Regno, tanto da essere considerata come la fondatrice della XVIII dinastia. Vissuta tra il 1590 e il 1530 a.c., alla morte di suo fratello Taa II durante la campagna contro gli hyksos Ah-hotep ascese al potere a causa della sua giovane età del figlio Ahmose. Sotto la sua reggenza avvenne la pacificazione dell'Alto Egitto e l'espulsione dei ribelli che avrebbero cercato di impadronirsi di Tebe, nella cui necropoli fu rinvenuta la mummia della sovrana nel 1859.

Purtroppo, i resti della regina andarono persi a causa dell'inettitudine del governatore di Qena che, a metà dell'800, ordinò di aprire il sarcofago e saccheggiarlo, riducendo letteralmente in polvere la mummia. A quell'epoca però, nello stesso sito archeologico, l'egittologo Auguste Mariette scoprì un tesoro: tra i vari oggetti un pugnale d'oro e un'ascia con un manico di legno di cedro laminato d'oro. Furono rinvenute anche tre mosche d'oro, una sorta di decorazione militare del tempo. Insomma, tutti elementi che ci possono suggerire l'indole militare e leaderistica di Ah-hotep. Così, divenne nota come la regina guerriera, tanto da essere onorata con una stele nel tempio di Amon-Ra che ne elogiava il valore militare, e che fu commissionata da Ahmose I.

Fu Hao

Si può essere donna, sacerdotessa e generale militare allo stesso tempo. È la storia di Fu Hao, la cui stella brillò nella Cina della dinastia Shang, intorno al 1200 a.c.. Consorte (una delle tante) del re Wu Ding che era solito "controllare" la fedeltà delle tribù vicine sposandone una donna appartenenti, Fu Hao (che era una delle 60 mogli), entrata nella casa reale attraverso il matrimonio, approfittò del sistema semi-matriarcale per scalare posizioni. La maggior parte delle informazioni che abbiamo su Fu Hao ci sono pervenute grazie alla scoperta della tomba, avvenuta nel 1976 nella regione del Yinxu.

Gli archeologi la identificarono facilmente, visto che il suo nome è stato trovato nelle iscrizioni bronzee sulla tomba e molto ci dicono le ossa oracolari (ossa o gusci di animali iscritti e usati nella divinazione reale). Queste ci mostrano come Fu Hao fu coinvolta in due aspetti della vita che non erano normalmente aperti alle donne, partecipando a cerimonie rituali e attività militari, conducendo numerose campagne contro le vicine tribù Tu, Ba, Yi e Qiang. Un osso oracolare, ad esempio, narra come la regina avesse riunito i soldati per la campagna contro la tribù Tu, combattuta dagli Shang per generazioni e generazioni fino a quando furono finalmente sconfitte proprio sotto Fu Hao, in una unica battaglia decisiva.

L'esercito della regina poteva contare con 13.000 soldati, rendendola il capo militare più potente del suo tempo. Ciò è stato confermato dalle armi, tra cui grandi asce da guerra, portate alla luce nella sua tomba, ora aperta al pubblico.

Artemisia I di Caria

Anche una delle più celebri battaglie della storia dell'umanità, quella di Salamina che vide i Greci contro i Persiani, ebbe una donna in primo piano, in un ruolo da protagonista. Si tratta di Artemisia I di Caria, sovrana della Ionia, zona clientelare persiana, vissuta nel V sec. a.c. Artemisia era una donna stimata dal re Serse, a cui non lesinava consigli troppo spesso, però, inascoltati.

Il re ignorò, infatti, il suo avvertimento a non attaccare i Greci via mare dando proprio alla sovrana la responsabilità di cinque triremi nella scontro decisivo di Salamina del 480 a.c. Ad un certo punto, i greci attaccarono proprio la sue trireme, ma lei riuscì a fuggire e a mettersi in salvo in modo rocambolesco, grazie ad un incredibile abbaglio generale che, a dir la verità, ha poco di epico. Durante una manovra di alleggerimento da un attacco greco, facendo virare la propria nave, Artemisia urtò un vascello alleato perforando la chiglia e affondandolo. I greci pensarono ad una nave greca e cessarono l'inseguimento, Serse invece pensò che la nave affondata appartenesse all'esercito nemico ed elogiò il coraggio e l'ardore della sovrana.

Da una parte le riuscì così di scampare e di evitare la morte; dall'altra le toccò di veder crescere la sua stima presso Serse, pur avendo combinato un disastro e anzi proprio per questo. Pare infatti che il re, che stava osservando, si accorgesse della manovra di speronamento, e quando uno dei presenti esclamò: "Signore, guarda Artemisia come si batte bene! Ha affondato una nave nemica!", lui chiese se davvero quell'impresa era opera di Artemisia; e gli altri glielo confermarono, ben conoscendo l'insegna della nave: lo scafo distrutto fu creduto nemico. Fra l'altro, a quanto si narra, le andò anche bene che nessuno della nave di Calinda abbia potuto salvarsi per accusarla. Pare che Serse abbia allora così commentato l'informazione ricevuta: "Gli uomini mi sono diventati donne, e le donne uomini". Questa fu la frase pronunciata da Serse.

"Sono diventati donne e le donne uomini", è la summa amara di Serse. Suona come un complimento se pensiamo che a pronunciarlo è uno dei tiranni più sanguinari della storia. È infatti curioso l'esempio di Artemisia se lo si confronta e contrappone ad una "Storia" che è solita togliere i meriti alle donne.

Gli Ateniesi reagirono allo smacco in un modo diverso: per ristabilire l'ordine di un mondo altrimenti alla rovescia, promisero una ricompensa di mille dracme per la cattura di Artemisia viva "tanto ritenevano intollerabile che una donna venisse a far guerra ad Atene". È la stessa magnifica Atene del V secolo, emblema della "polis" greca, e culla della democrazia dove la vita sociale delle donne libere era limitata alla

procreazione e alla vita domestica, non avendo accesso alle cariche pubbliche, né ad un'istruzione adeguata, e essendo obbligate, in età preadolescenziale, ad andare in sposa ad uomini che sarebbero potuti essere i padri.

Artemisia fu comunque una militare valida e fortunata quanto una consigliera a torto inascoltata. Se la battaglia navale di Salamina fu un vero e proprio tracollo per l'esercito persiano, in quanto furono affondate duecento navi persiane contro le quaranta triremei perdute dalla flotta ateniese, lo si deve alla testardaggine di Serse.

#### Le sorelle Trung

Nel lontano Vietnam, ogni quindicesimo giorno del primo mese lunare è festa nazionale, e si celebra con una parata di 150 donne e 150 uomini in abiti tradizionali. È il giorno in cui si commemorano le due eroine nazionali: le sorelle Trung, militari vietnamiti che riuscirono al comando del loro esercito a respingere le invasioni cinesi per tre anni consecutivi.

Per raccontare la loro storia bisogna risalire al 111 a.c. quando i cinesi annesero il Vietnam, vi mandarono molti ufficiali governativi a coprire le cariche amministrative, mantenendo un sistema feudale di basso, sotto la guida di signorotti vietnamiti asserviti al regime. Nel 39 d.C. a causa della ribellione di alcuni feudi il governatore cinese Chiao Chi decise di fare guerra a questi "signori" vietnamiti. Uno di essi, marito di Trung Trac, venne assassinato.

Trung Trac era una donna che aveva ricevuto una educazione, possedeva un carattere forte ed era abile nell'arte militare. Chiamò a sé la sorella Trung Nhi e assieme a quelli che si erano ribellati e organizzò la resistenza armata contro i cinesi dando vita alla prima grande rivolta nella storia del Vietnam e riuscendo a far ritirare i cinesi. Del Vietnam furono dichiarate regine fino al 43, quando i cinesi, riorganizzatosi, riconquistarono il nord. Le sorelle Trung, sconfitte, per non cadere in mani cinesi si lasciarono eroicamente affogare nel fiume Hat Giang.

In seguito, nella città di Me Linh, sul fiume Rosso, dove le Trung avevano stabilito la capitale, è stato costruito un tempio che le venera.; ancora adesso in tutto il paese continuano ad essere considerate un esempio di ispirazione rivoluzionaria contro l'invasore straniera.

#### Budicca

*"Era una donna molto alta e dall'aspetto terrificante. Aveva gli occhi feroci e la voce aspra. Le chiome fulve le ricadevano in gran massa sui fianchi. Quanto all'abbigliamento, indossava invariabilmente una collana d'oro e una tunica variopinta. Il tutto era ricoperto da uno spesso mantello fermato da una spilla. Mentre parlava, teneva stretta una lancia che contribuiva a suscitare terrore in chiunque la guardasse"* (Cassio Dione Cocceiano, Storia romana, 62, 2).

Donne contro colossi, contro imperi invincibili. Combattendo per la loro terra fino al sacrificio finale. Paragonabile alla vicenda delle sorelle Trung c'è la storia dell'eroina inglese Budicca. Questa donna era sposata con il re degli Icenii (Inghilterra orientale) che aveva fatto un patto con i romani diventando un alleato dell'impero romano. Alla morte del marito, assunse la guida del suo popolo nonostante i Romani avessero ignorato il testamento del defunto (la legge romana riconosceva validità solo all'eredità per linea maschile).

Terre e proprietà furono confiscate e i nobili trattati come schiavi. Budicca protestò con forza: per tutta risposta, i Romani la umiliarono esponendola nuda in pubblico e frustandola, mentre le sue giovani figlie furono stuprate. L'episodio fece crescere l'indignazione fra gli Icenii che si unirono alla loro regina rivoltandosi e facendo strage di romani in molti paesi e province che erano sotto il controllo dell'Impero, distruggendo completamente Colchester e Londra. Secondo Tacito, l'esercito di Budicca non faceva prigionieri, chiunque si fosse messo sulla sua strada veniva sterminato..

Dopo alcune sconfitte, l'esercito romano si riorganizzò riuscendo a portare i ribelli di Budicca, in numero maggiore, in un terreno adatto alla tattica militare romana. Guidati dal governatore della Britannia Gaio Svetonio Paolino, i Romani riuscirono ad avere il sopravvento. Budicca, come le sorelle Trung in Vietnam, si diede la morte, avvelenandosi per non cadere nelle virili mani nemiche che già l'avevano umiliata.

Aldilà della descrizioni mostruose che ne vengono fatte, (una mostruosità che spesso si associò al fatto che ci fosse una donna a combattere ed a comandare), Budicca combatté per dei principi, per il suo popolo e per il suo orgoglio ferito di donna e madre, come ricorda Tacito:

Budicca, portando sul carro dinnanzi a sé le due figlie, scorreva le file e a ciascuna delle genti alle quali si avvicinava dichiarava che era pur consuetudine per i Britanni combattere agli ordini di donne, ma che in quel momento essa non voleva vendicare, come discendente di nobili antenati, la perdita del regno e delle ricchezze, ma, come una donna qualunque, chiedeva vendetta per la perdita della libertà, per l'offesa recata al suo corpo fustigato, per il violato pudore delle sue figlie.

Le brame dei Romani erano giunte a tal punto da non lasciare inviolati né i corpi, né la vecchiezza, né la verginità. Era pur giunta l'ora delle giuste vendette degli dei; la legione che aveva osato attaccare battaglie era stata tagliata a pezzi, gli altri stavano nascosti negli accampamenti, o spiavano la possibilità di una fuga.

I Romani non avrebbero neppure potuto sopportare il fragore e le grida di tante migliaia d'uomini, e neppure la violenza degli assalti; se i Britanni avessero considerato la forza dei loro eserciti e le ragioni della guerra, avrebbero dovuto, in quella battaglia,

o vincere o morire. Questo, lei, donna, aveva comandato a sé; gli uomini conservassero pure la vita e si piegassero a servire.

Budicca fu una donna che vide nei Romani un popolo machista (sicuramente più del suo), spietato, rozzo, e che concentrò nella sua orgogliosa resistenza anche una difesa di tutto il genere femminile. In un mondo in cui il potere e il mezzo da cui questo deriva, la guerra, sono appannaggio dell'uomo, combattere per una donna prende la connotazione di una lotta di genere, di una presa di coscienza, di una discesa in campo nella "querelle" femminile. Tutti motivi evidenti anche nella seguente eroina, all'interno di questo excursus storico.

#### Triêu Thi Trinh

"Mi piacerebbe cavalcare le tempeste, uccidere gli squali in mare aperto, scacciare gli aggressori, riconquistare il paese, allentare i legami della servitù della gleba, e non piegare mai la schiena per essere la concubina di nessun uomo".

Molte strade in Vietnam portano il nome di Trieu Trinh Thi, la guerriera vietnamita che nel III secolo lottò in chiave anti-cinese divenendo una eroina per la sua gente. Alla sua nascita, la sua provincia era controllata dal governo del Regno Wu, uno dei tre grandi regni dell'antica Cina. Trieu rimase orfana molto presto e fu trattato come uno schiava fino all'età di 20 anni, quando riuscì a fuggire nella foresta e creare un esercito di 1.000 guerrieri, uomini e donne, con cui riuscì a liberare la zona della dominazione cinese in Vietnam. A 23 anni, aveva sconfitto circa trenta battaglioni del regno dei Wu. Alcune rappresentazioni ritraggono Trieu in battaglia montata su un elefante, indossando un'armatura d'oro e brandendo due spade.

Zenobia

Nel novero delle grandi guerriere del passato non può certo mancare Zenobia, la regina di Palmira (Siria) e moglie di Odenato che nel 260 ricevette dall'imperatore romano Gallieno il titolo di governatore di tutto l'Oriente, in riconoscimento della sua vittoria sul re persiano Shapur. Odenato, che si faceva chiamare "re dei re", in realtà doveva i suoi successi al coraggio e alla cautela di Zenobia che alla morte del marito regnò come reggente del figlio (Vaballato) nella meravigliosa Palmira, capitale del regno di Siria che ha governato per oltre 20 anni col sogno e l'ambizione non solo di mantenersi autonoma da Roma, ma di creare un impero d'Oriente da affiancare a quello romano.

Per i primi anni Zenobia si era limitata a conservare e rafforzare il regno lasciatele da suo marito e a tenere buoni rapporti con Roma ed in un primo tempo l'imperatore Aureliano tollerò e forse accettò l'intraprendenza di Zenobia, anche perché le riconosceva essere un'ottima amministratrice di stati. Ma quando Zenobia iniziò

ad attribuirsi in pubblico titoli divini (il più celebre dei quali era "discendente di Cleopatra"), a presentarsi avvolta in un manto purpureo, a farsi chiamare imperatrix, a battere monete con la propria effigie ed avere successi espansionistici (conducendo lei stessa il suo esercito a cavallo), Aureliano ritenne che fossero troppe libertà per una donna al comando di uno stato satellite e si allarmò.

Così l'imperatore inviò i suoi migliori comandanti per sconfiggere Zenobia, ma ci vollero quattro anni di asedi e battaglie a Palmira per conquistare la città e ridurre in schiavitù Zenobia e le nove regine (tutte donne) delle province alleate. Zenobia, legata con delle catene d'oro, venne portata a Roma a esibita come trofeo durante le celebrazioni per il trionfo di Aureliano nel 274. Poi, secondo la maggior parte delle fonti, le fu consentito ritirarsi a vita privata in una villa di Tivoli, divenendo compagna o sposa di un senatore, e partecipò fino alla morte alla vita mondana della capitale.

Su di lei scrive il classicista Edward Gibbon che il "suo maschio intelletto era rinvigorito ed adornato dallo studio" e che non "era ignara della lingua Latina, e possedeva con ugual perfezione il linguaggio Greco, l'Egiziano e il Siriaco". Gibbon ricorda anche come Aureliano si sia dovuto "giustificare" di fronte ai suoi sudditi e al senato per aver incontrato così tante difficoltà a sconfiggere Zenobia:

Il popolo Romano – dice Aureliano in una lettera originale – parla con disprezzo della guerra, che io sostengo contro una donna. Egli non conosce il carattere, né la potenza di Zenobia. È impossibile di enumerare i suoi bellici preparativi di pietre, di dardi, e di ogni sorta di armi lanciabili. Ogni parte delle mura è munita di due o tre baliste, e dalle sue macchine militari escono fuochi artificiali.

Aureliano la omaggiò in senato ma non sappiamo se era per reale stima o solo per "vergogna", in un periodo, il romano tardo antico, di grande emarginazione delle donne dalla vita socio-culturale.

#### Giuditta

Ci fu una guerriera in Africa che con il suo esercito portò alla distruzione di un glorioso e antico regno. L'antico regno di Axum, infatti, grande e fiorente snodo commerciale dell'Africa Orientale dal IV sec. a.c. in poi, arrivò alla totale dissoluzione alla fine del X sec a causa dell'invasione della regina pagana Giuditta, che fece sprofondare l'intera regione in un periodo buio del quale si sa davvero poco.

Le cronache etiopi riportano che una regina di nome Gudit o Yodit (che significa Giuditta ma anche demone) distrusse il regno e ne bruciò tutte le chiese e le Sacre Scritture cercando di eliminare tutti i membri della dinastia regnante, i discendenti della regina di Saba. Ma mentre sono storicamente provate sia l'invasione straniera sia il rogo dei luoghi di culto copti, l'esistenza di questa terribile sovrana non trova d'accordo tutti gli studiosi. Un'altra possibilità è che il potere axumita terminò a causa

di un'altra regina pagana chiamata Beni al-Hamwiyah, forse della tribù al-Damutah. In ogni caso, un'altra donna. Molte di queste vicende sono state "trasmesse" dalla tradizione orale che narra come Giuditta abbia ucciso l'imperatore e sia salita al trono per 40 anni. Ancora oggi, storie sulla sua violenza e la crudeltà sono ancora raccontate da contadini delle comunità del nord dell'Etiopia.

#### Matilde di Canossa

Facendo un grande salto temporale, fino al medioevo, è impossibile non menzionare l'italica vicenda di Matilde di Canossa, nobile e guerriera, fra le principali sostenitrici di Papa Gregorio VII durante la "lotta per le investiture". In questo periodo di continue battaglie, di intrighi e scomuniche, Matilde sopportò grandi dolori e umiliazioni, ma mostrò anche un'innata attitudine al comando.

Il nome Matilde di origine germanica, che significa appunto "possente in battaglia", si può dire sia stato per certi versi profetico di questo suo singolare destino. Figlia di Bonifacio di Canossa e Beatrice di Lotaringia, fu educata alle arti militari e si sposò con Goffredo IV, duca della Bassa Lorena, tenendo come unica figlia Beatrice. Con la morte di sua madre e suo marito nel 1076, ereditò un territorio che andava dal Lazio al lago di Garda. In questo momento la querelle fra il Papa e Enrico IV giunse ad un punto di crisi e nel castello di Canossa, dove il papa in quel momento era ospitato, l'imperatore fece la sua celebre penitenza. Nel 1081 aveva perso dei possedimenti ma rimase ancora a lungo come intermediario tra il papa e il nord Europa.

Alla morte di Papa Gregorio guidò un esercito a Roma per sostenere l'elezione di Vittorio III e nel 1090 si sposò di nuovo con Guelfo II di Baviera, un matrimonio di convenienza, che avrebbe rafforzato la sua posizione politica. Prima delle nozze, la quarantatreenne Matilde inviò una emblematica lettera al suo futuro sposo:

Non per leggerezza femminile o per temerarietà, ma per il bene di tutto il mio regno, ti invio questa lettera accogliendo la quale tu accogli me e tutto il governo della Longobardia. Ti darò tante città tanti castelli tanti nobili palazzi, oro ed argento a dismisura e soprattutto tu avrai un nome famoso, se ti renderai a me caro; e non segnarmi per l'audacia perché per prima ti assalgo col discorso.

Lucidissima e trasparente. Matilde andava al sodo, senza preoccuparsi di eufemismi e formalità. La duchessa concluse la missiva con la sua idea sull'uguaglianza di genere:

È lecito sia al sesso maschile che a quello femminile aspirare ad una legittima unione e non fa differenza se sia l'uomo o la donna a toccare la prima linea dell'amore, solo che raggiunga un matrimonio indissolubile. Addio

Nel 1095 si fronteggiò di nuovo con Enrico che cercava di entrare in possesso del suo castello a Novara, costringendolo alla ritirata. Enrico dopo due anni lasciò l'Italia,

e Matilde riacquistò tutto il suo potere continuando a sostenere il papato in diverse spedizioni militari di successo a Ferrara (1101), Parma (1104), Prato (1107), e Mantova (1114). Nel 1111 fu incoronata viceré della Liguria dallo stesso Enrico.

Dopo la sua morte le sue province furono frammentate, dando luogo a diverse città-stato indipendenti. Il corpo di Matilde di Canossa giace nella Basilica di San Pietro dal 1645, unica donna insieme alla regina Cristina di Svezia e alla polacca Maria Clementina Sobieski. La sua tomba, chiamata *Onore e Gloria* e scolpita dal Bernini, ne risalta le caratteristiche di fiera e indomita condottiera.

Era piena di passione, priva di senso dell'umorismo e facile al pianto. Si confessava ogni mattina all'alba vestita da popolana penitente ma quando montava a cavallo si vestiva di tutto punto e si ornava con speroni d'oro. Qualsiasi signore, fosse anche di sangue reale, che passava per le sue terre era tenuto a piegare il ginocchio e riverirla come una sovrana; così che Matilde fu un personaggio non privo di grandezza, ma più che spirituale, estremamente umana.

#### Sichelgaita

Contemporanea di Matilde fu Sichelgaita, principessa di Salerno e seconda moglie di Roberto il Guiscardo duca di Altavilla che spesso accompagnò nelle sue conquiste e trattò vanamente di farlo desistere dall'attaccare l'Impero bizantino. Anche in questa avventura fu al suo fianco, tanto da combattere in prima persona e armata di corazza nella celebre battaglia di Durazzo (1081), in cui guidò le truppe del marito quando queste furono inizialmente respinte dall'esercito avversario. Secondo la cronista bizantina

Anna Comnena, Sichelgaita era "come un'altra Pallade, se non una seconda Atena". Nel 1083 Sichelgaita tornò in Italia insieme a Roberto per difendere papa Gregorio VII contro l'imperatore Enrico IV e fu insieme al marito in una seconda spedizione contro i Bizantini, nella quale Roberto perse la vita a Cefalonia (1085).

Negli ultimi anni della sua vita si dedicò allo studio della medicina e dell'erboristeria presso la Scuola medica salernitana, che all'epoca rappresentava un polo di eccellenza nel campo medico-officinale. Tutte queste conoscenze in una donna potevano costarono un'infamante accusa: quella di aver tentato di avvelenare il figliastro Boemondo di Taranto, che Roberto aveva avuto dal primo matrimonio. Eppure i due, matrigna e figliastro, giunsero all'accordo in base al cui la successione di Roberto sarebbe andata al primo figlio nato dal matrimonio tra Roberto e Sichelgaita, il futuro duca Ruggero Borsa e gli attriti fra i due fratellastri furono attenuati dall'intervento del Papa Gregorio VII.

#### Tamara di Georgia

Un piccolo e debole paese dell'ex Unione Sovietica. Questo è adesso nell'immaginario collettivo la Georgia. Non tutti sanno però che l'epoca di massimo splendore di questo piccolo territorio si ebbe proprio sotto il governo di una donna di nome Tamara.

Figlia del re Giorgio III, fu eletta dal padre ad erede e co-governante nel 1178, a quanto pare, per prevenire le eventuali controversie per la successione. Tamara dovette comunque affrontare una forte opposizione della aristocrazia volta a ostacolare la sua ascesa e il controllo totale del potere dopo la morte di suo padre. Nonostante questo, riuscì a neutralizzare le rivalità interne ed a essere la regina della Georgia dal 1184 fino al 1213: la prima donna a governare il regno per diritto proprio. Intraprendendo una serie di spedizioni contro i selgiuchidi e bizantini, guadagnò una straordinaria fama di condottiera, portando la Georgia a raggiungere l'apice politico, culturale ed economico che valse a Tamara il soprannome "Re dei Re e la Regina delle Regine".

La sovrana svolse sempre un ruolo attivo nella conduzione del suo esercito, dalla cui elite fu sempre sostenuta. Tamara fu in grado di continuare il processo d'espansione dell'impero cominciato dai suoi predecessori, dominando il Caucaso e sconfiggendo i confinanti stati musulmani. L'età dell'oro georgiana terminò due decenni dopo la morte della sua sovrana, a causa dell'invasione delle truppe mongole di Gengis Khan che sconfissero pesantemente il figlio di Tamara, Alessio, in Azerbaigian.

L'evidente relazione di questo grande periodo politico-culturale con la reggenza di una donna ha portato ad una idealizzazione della sua immagine: canonizzata dalla Chiesa ortodossa georgiana, Tamara è un simbolo importante nella cultura popolare della Georgia, paese in cui una buona parte delle donne portano il suo nome.

#### Giovanna d'Arco

Giovanna d'Arco è forse la donna guerriera "che non ha bisogno di presentazioni". Questo per l'enorme impatto e interesse suscitato, e per l'incredibile mole di letteratura, studi, filmografia relazionata al suo nome. Ha sempre affascinato, ed a ragione, la storia di questa ragazza di umili e contadine origini che al culmine della Guerra dei Cent'anni, stravolge il destino della sua nazione.

Nata nel 1412 nel villaggio di Domrémy, Francia, all'età di 13 anni la giovane Joan cominciò a sentire delle voci sacre che le dicevano di dover salvare la Francia dagli inglesi. Appena compiuti 16 anni, Giovanna riuscì a farsi ricevere da Carlo VII, non ancora incoronato, che riconobbe "miracolosamente" nonostante si fosse mischiato ai cortigiani. Giovanna rassicurò l'aspirante sovrano sul fatto di essere veramente figlio di Carlo VI, conquistandone la piena fiducia tanto da, forse anche per la disperazione della fazione francese, essere incaricata di organizzare le truppe e mandare un ultimatum agli inglesi. Giovanna guidò i suoi uomini verso l'assedio Orleans: pur essendo in inferiorità numerica, trascinati dal coraggio, la forza, la perseveranza e, bisogna dire,

la fede della sua condottiera (che fu ferita al petto), i francesi indussero al ritiro gli inglesi dopo molti giorni di battaglia.

In seguito a numerose vittorie, Giovanna riuscì a far incoronare Carlo VII nel 1429. A soli 17 anni, era l'unica persona al comando dell'esercito di una nazione come la Francia. Poco a poco, però, la sua fortuna si fu affievolendo fino a che fu fatta prigioniera dai Borgognoni nel 1430 e venduta agli inglesi che la portarono a Rouen. Il vescovo di Beauvais, dopo un falso processo per eresia, stregoneria e atti illeciti (ovvero, si era vestita da uomo) la condannò a morte e la fece bruciare al rogo. Il suo processo fu poi dichiarato nullo dal Papa, e fu canonizzato come santa molti anni dopo, nel 1920.

Una storia assolutamente incredibile e densa di enigmi, a carattere occultistico, sociologico ma anche politico e militare. Come è stato possibile che una ragazza analfabeta e di umili origini abbia condotto una nazione allo sbando, senza nemmeno un re nominato ma solo con un reggente, a risollevarsi politico-militarmente? Perché Giovanna fu considerata una strega? Per essere una donna "fuori posto"? una nemica? Una guerriera dai capelli corti e dai costumi moderni?

Giovanna d'Arco rimane uno straordinario esempio di donna – guerriera nella quale le doti interiori, comunque, prevalsero sulla fisicità. Fu documentato, storicamente, che rimase sempre in prima linea accanto ai propri soldati e fu ferita due volte in due anni. Per quanto umiliata, Giovanna dimostrò sempre di possedere una grandissima fede, che non perse nemmeno durante il rogo.

#### Le amazzoni contro i conquistadores

L'esploratore spagnolo Francisco de Orellana, facendosi largo nella foresta tropicale sudamericana nel 1541, affermò di aver lottato con donne guerriere che dalle rive del fiume Marañon sparavano frecce e colpi di cerbottana. Il mito si diffuse nei racconti e nei libri, addirittura facendo in modo che quelle zone ricevessero il nome delle donne guerriere della mitologia greca: il rio delle amazzoni e la foresta dell'Amazzonia. Anche in questo caso, gli storici non si sono messi d'accordo d'accordo. Erano davvero donne-guerriere, oppure non erano altro che gli *yanguas*, tribù di indios indomabili e inconquistabili che portavano i capelli fino alla cintura? Il mistero delle guerriere che ricordarono ai conquistadores spagnoli le amazzoni resta irrisolto ma non sappiamo se è proprio il pregiudizio, la mistificazione, la fascinazione che viene dai riferimenti culturali a trasformare ogni volta il mito in realtà e la realtà in leggenda.

#### Le amazzoni africane

L'Africa: un continente con una grande tradizione di guerriere. Questo, nonostante ultimamente l'idea dell'amazzone africana sia purtroppo alterata dall'immagine del corpo di scorta personale di Gheddafi che negli anni della sua dittatura ha portato in giro per il mondo nei suoi circensi incontri ufficiali. Risalendo indietro di qualche tempo,

invece, potremmo rintracciare un vero e proprio esercito composto esclusivamente da donne: le amazzoni del Dahomey, un corpo militare fondato dal re Agadja (1708-1740). Il padre di Agadja, re Houégbadja, aveva già organizzato un distaccamento di "cacciatrici di elefanti" che aveva anche funzione di guardia del corpo. Ma Agadja ne fece delle vere e proprie guerriere. E. Chaudoin, in *Tre mesi in cattività nel Dahomey*, nel 1891 ne fece questo ritratto:

Esse sono lì, 4000 guerriere, le 4000 vergini nere del Dahomey, guardie del corpo del monarca, immobili nelle loro vesti militari, il fucile e il coltello in pugno, pronte a scattare al richiamo del loro signore. Vecchie o giovani, brutte o belle, sono meravigliose da contemplare. Solidamente muscolose come i guerrieri neri, la loro attitudine è disciplinata e corretta allo stesso tempo, allineate come alla corda.

Le Amazzoni del Dahomey erano alte e fisicamente forti, vestite con una tunica, utilizzavano pugnali, asce, archi, spade corte, e lance, (fino ai fucile nell'Ottocento). Oltre a partecipare ai combattimenti, si incaricavano delle esecuzioni capitali dei prigionieri tramite decapitazione. Molte si arruolavano volontariamente, altre, non sottomesse nella vita matrimoniale venivano arruolate proprio dopo le lamentele che i mariti rivolgevano al re (il più celebre, Guezo). Nel servizio militare esprimevano la stessa forza morale espressa nella vita sociale e coniugale. Grazie ai racconti di alcuni esploratori, la fama di queste donne guerriere arrivò in Europa, furono protagoniste negli scritti letterari di Salgari e Verne. La conquista del Dahomey da parte della Francia avvenuta nel 1882 mise fine all'esistenza di queste amazzoni africane. Se erano celibi e finché restavano nell'esercito erano formate per la guerra e a questa dovevano in principio consacrare la loro vita:

Noi siamo degli uomini, non delle donne. Chi ritorna dalla guerra senza aver conquistato deve morire. Qualora ci ritirassimo in battaglia, la nostra vita sarebbe alla mercé del re. Quale che sia la città da attaccare, noi dobbiamo conquistarla o sotterrarci nelle sue rovine. Guézo è il re dei re. Finché sarà in vita noi non temeremo nulla". "Guézo ci ha donato nuova vita. Noi siamo le sue donne, le sue figlie, i suoi guerrieri. La guerra è il nostro passatempo, essa ci veste, essa ci nutre.

Una vita dedicata al re e alla guerra, ma non ai loro mariti evidentemente. Il corpo delle amazzoni fu dissolto dopo la sconfitta del regno d'Abomey, dal successore di Gbèhanzin, Agoli Agbo.

### Jinga

Oltre alle amazzoni, il continente nero ha dato i natali anche ad una grande regina guerriera, così importante che il suo titolo reale nella lingua indigena dà nome ad una nazione: l'Angola. Si tratta di Jinga, regina ("Ngola") del secolo XVII dei regni africani di Ndongo e de Matamba, nel sud est africano.

Jinga visse nel periodo in cui il traffico di schiavi e il consolidamento del dominio portoghese cresceva rapidamente. Era figlia di Nzinga a Mbande Ngol Kiluanje e de Guenguela Cakombe, e sorella di Ngoli Bbondi (il reggente di Matamba). Nel 1621, Jinga fu mandata da suo fratello a Luanda (attuale capitale) a contrattare con i portoghesi. Dopo anni di incursioni portoghesi e guerra a sprazzi, Jinga fu in grado di negoziare un trattato di pari condizioni fra le due comunità (l'indigena e la portoghese) convertendosi però al cristianesimo con il nome di Dona Ana de Sousa per rafforzare, pensava lei, il valore dell'accordo. Ciò nonostante, l'anno successivo ricominciarono le ostilità: il fratello aveva condotto una nuova rivolta arrecando gravi perdite all'esercito portoghese a cui Dona Ana, invece, era rimasta "fedele".

A questo punto della storia ci sono due versioni: per vendetta contro l'assassinio del figlio "Jinga" avvelenò il fratello e gli succedette; oppure fu il Portogallo a rompere l'accordo e Dona Ana formò un esercito e detronizzò il fratello dopo il suo rifiuto di aiutarla, conquistando, di fatto, il regno di Matamba. Jinga era nota per condurre personalmente le truppe a cui proibiva di riferirsi a lei come "regina", preferendo essere chiamata "re". Da sovrana ruppe ogni legame con il Portogallo, abbandonando la religione cattolica e infliggendo una serie di violenze non solo contro i portoghesi ma anche contro le popolazioni indigene alleate del Portogallo. Il governatore portoghese in Africa, Fernão de Sousa, gli mosse contro una guerra esemplare sconfiggendola in una battaglia durissima in cui uccise molti suoi uomini e imprigionò due sorelle, Cambe e Funge, che furono portate a Luanda e costrette al battesimo. La regina rinunciò a piani bellicosi per due decadi fino all'arrivo dei colonizzatori olandesi, nei quali percepì un possibile alleato in chiave antiportoghese. Con l'aiuto delle truppe di Jinga, gli olandesi occuparono Luanda dal 1641 a 1648. Nel gennaio del 1647, Gaspar Borges de Madureira sconfisse le forze di Jinga, imprigionando sua sorella. Con la riconquista definitiva dell'Angola da parte dei portoghesi, la regina nera si ritirò di nuovo a Matamba dove continuò la sua resistenza. Nel 1657, un gruppo di missionari cappuccini italiani la convinsero a riabbracciare la fede cattolica, e nel frattempo, il governatore angolese, Luís Martins de Sousa Chichorro, gli restituì le sorelle. Un nuovo trattato di pace fu firmato da Dona Ana con il Portogallo nel 1659. La regina aiutò il reinserimento di vecchi schiavi e formò una economia che, al contrario delle altre in Africa, non dipendeva dal traffico schiavista. Dona Ana morì di vecchiaia ad ottant'anni. Si dice che la sua figura venne rispettata e ammirata dai portoghesi che comunque non tardarono, dopo la sua morte, a trasformare i 7 mila soldati dell'esercito di Jinga in schiavi.

La guerra, la battaglia, la resistenza, la brama di potere, la sete di vendetta, il desiderio di giustizia. Tutto questo ha fatto parte della storia dell'umanità, incarnato da donne

come da uomini che meritano essere giudicati, interpretati, osannati, disprezzati, allo stesso modo. E allo stesso modo, lasciare il proprio solco nella storia.

## **DALL'ISOLA REALE ALL'ISOLA METAFORICA: L'ITINERARIO ESISTENZIALE E POETICO DI FABRIZIA RAMONDINO**

**FROM THE REAL ISLAND TO THE METAPHORICAL ISLAND: FABRIZIA  
RAMONDINO'S EXISTENCIAL AND POETICAL ITINERARY**

Maria Pagliara,  
Universidad de Bari

### **RIASSUNTO:**

Il mare e l'isola costituiscono uno dei temi più ricorrenti nella letteratura. Nella produzione di Fabrizia Ramondino questo tema è spesso presente. Nel libro "L'isola riflessa", la protagonista compie un viaggio sia fisico che mentale, alla fine del quale viene svelato il significato simbolico dell'isola.

### **PAROLE CHIAVE:**

Isola, reale, mare, immaginario, Ramondino.

### **ABSTRACT:**

Sea and island are among the most frequent themes in literature. In Fabrizia Ramondino's work this theme is often found. In the book "L'isola riflessa", the main character makes a journey both of her body and of her mind. At the end of it, the meaning of the island is revealed.

### **KEY WORD:**

Island, real, sea, imaginary, Ramondino.



Dall'Odissea in poi il mare e l'isola costituiscono due grandi temi della letteratura, composti e intriganti, attorno ai quali l'immaginario umano ha articolato le sue creazioni. A guardar bene, il mare, l'isola, come anche il deserto, specie nel Novecento, rappresentano i luoghi privilegiati di una geografia letteraria molto in voga nei romanzi, nei quali gli scrittori hanno riversato, interpretandole, le esigenze proprie di una società disumanizzata, schiacciata dai ritmi delle città, gremite di folle e paradossalmente portate ad isolare i propri abitanti; città nauseate dai riti e bombardate da mille richiami.

«Ecco: io posso trovarmi nella mia calma, al sicuro, nella mia stanza dove la finestra è rimasta tutta la notte spalancata e d'improvviso svegliarmi al rumore del primo tram mattutino; è nulla – un tram: un carrozzone che rotola, ma il mondo è deserto attorno e in quell'aria creata appena tutto è diverso da ieri, ignoto a me, e una nuova terra m'assale».

È una riflessione di Vittorini che dice di come sia possibile che il deserto e l'ignoto avanzino nei luoghi abitati per solitudine, ma anche per indifferenza e per paura. In simili condizioni, il mare, l'isola e il deserto, sottratti a qualsiasi realistica determinazione di spazio e di tempo, si pongono, nell'immaginario letterario, come approdi di rigenerazione dell'anima perché lontani dalla civiltà, dal caos, dal vitalismo forsennato dei «moderni Sisifi, i quali non devono la loro fatica e punizione a un dio, ma a se stessi», come afferma Fabrizia Ramondino.

E tuttavia, se l'insularità, nelle sue varie tipologie, si presta, per un verso, a rappresentare metaforicamente il porto sicuro dello spirito, per altro verso poi essa dà forma, nella perplessità identitaria dell'uomo contemporaneo, alla dinamica opposta. Ambivalentemente, infatti, l'isola può essere Eden e rovescio della felicità, rigenerazione e inferno nelle sue «concretizzazioni terrene, luogo di prova in cui l'anima esplora le profondità e le voragini in risposta alle sfide che continuamente giungono dall'esterno o dall'intimo del proprio io.

Gilles Deleuze, in uno scritto degli anni cinquanta sulle isole deserte, indica, nelle varie simbologie relative all'isola, quella che la identifica con l'elemento fisico primigenio dove tutto ricomincia indefinitivamente e sottolinea come quell'immagine rimanderebbe all'idea di una seconda rinascita, una seconda origine dopo una separazione.

È quello che si può cogliere nell'itinerario reale e immaginario di Fabrizia Ramondino, in cui il tema dell'isola ritorna spesso e alimenta, rendendola più intensa la sua scrittura, in un rapporto strettissimo tra questa, l'esistenza reale e il mondo dell'immaginario. Un filo diretto che ricalca nel ritmo il modo profondo e pensoso di essere attenta agli altri, capace di ascoltare e di captare.

«Nell'adolescenza fu per me una capanna ogni luogo dove potessi isolarmi, tenda il mio desiderio segreto di andarmene» – scrive Fabrizia in una sua opera

del 1995 dal titolo eloquente: *In viaggio*, dove, in un'alternativa non risolta, ha inizio il personale percorso di investigazione del suo io. *Andare o restare? Andare dove? Restare perché?* sono le domande che la protagonista si pone proprio nelle prime pagine del testo citato. In quel testo, una donna ancora bambina, intuisce la necessità di iniziare a camminare, cioè quella di vivere da sola senza più legami con le madri, e intraprende, dopo essere stata scacciata dall'Arcadia che era l'estasi, il paradiso della sua infanzia, – quale fu per Fabrizia l'isola di Maiorca dove ella visse dal '37 al '43, – una navigazione avventurosa verso l'isola di Utopia, verso il non luogo, inteso «come laboratorio della critica sociale,» cioè verso la «consapevolezza che alla durezza della natura non bisogna aggiungere la ferinità nelle relazioni umane». Una navigazione, la sua, che include corpo e mente, affidata ad imbarcazioni di fortuna, (come afferma Fabrizia Ramondino), di ogni epoca e forma e mole, tanto più significative se a comporre l'equipaggio sono personaggi dai nomi più disparati, i quali hanno nutrito il suo intelletto: da Simone Weil a Proudhon, da Danilo Dolci a Gandhi, da Gramsci a Marx, da Hanna Arendt a Saba, e così via, che la guidano alla ricerca di un luogo dove approdare e da cui poi ripartire. Questo luogo è appunto un'isola, Utopia, e la protagonista sa che il suo non è un radicarsi stabile in nuovi territori reali o metafisici, ma una sorta di inclinazione alla precarietà del vivere, sentita come unica condizione in cui la vita può mostrare il suo volto più accessibile. E tornano alla mente i versi di Ungaretti: *in nessuna parte/ di terra/ mi posso/accasare. E me ne stacco sempre /straniero.*

Nel bellissimo libro, *L'isola riflessa*, nel cui titolo si condensa un'ambiguità di significato che non inclina a deduzioni negative quanto a una pluralità semantica che viene chiarita nel corso della lettura in cui compaiono direttamente e indirettamente tutte le isole, reali e metaforiche, che hanno sostanziato l'esistenza di Fabrizia Ramondino. La scrittrice mostra qui di aver trovato quel luogo e quelle ragioni per le quali fermarsi, anche se l'intensità del soggiorno e lo svelamento dell'anima non impediranno poi alla protagonista, giunta a conclusione del suo itinerario esistenziale, di ripartire verso altre mete. Non a caso nella nota introduttiva di un'altra sua opera: *Taccuino Tedesco*, Fabrizia cita Walter Benjamin riconoscendosi nella rivisitazione che egli ha operato della figura del *flâneur*.

Su quest'isola la protagonista che non ha un nome, ferita da una delusione d'amore, fiaccata nella depressione, fuggita da una realtà nella quale non si riconosce, «dove – ella dice – avanzano le voci dell'impotenza alla condivisione, che non tollerano un'irrazionalità che le turba. Che temono la tua decadenza in cui si specchia la loro», ella cerca di ordinare il mosaico di un'esistenza che crolla in pezzi, in un luogo non a caso scelto, in quanto ricco di simboli e dove anche altri furono confinati nelle loro solitudini aspre e inclementi. Qui, in questo posto che non fu mai felice e dove si consumarono delitti e altri orrori, in un luogo che spinge alla memoria personale attraverso il richiamo della memoria collettiva e viceversa, a cui si contrappone un presente con i segni dell'attualità che assomigliano a «relitti di navi naufragate», un presente disprezzato e rifiutato, ormai senza radici e senza ragioni vitali, l'io narrante si ferma per un tempo che va tra «una primavera stanca e un tardo autunno» e ci racconta la sua permanenza che non è stabilità, ma incessante ricerca interiore di

un'identità confusa e in crisi, che si specchia nel luogo e nei simboli di un passato amato per gli ideali e per le persone che lo hanno incarnato, in un'affinità di sentimenti che comprova che le persone si possono capire a vicenda «solo se camminano o giacciono a fianco».

L'isola è quella di Ventotene, l'isola dei venti, che insieme con l'isolotto di S. Stefano, forma il gruppo orientale dell'arcipelago ponziano e i cui collegamenti con la terra ferma sono quotidiani solo in estate. In questo spazio, dunque, ha luogo il viaggio, – nelle diverse sue tipologie – della scrittrice protagonista la quale, attraverso l'avvicinarsi di due prospettive da lei indicate come «l'occhio del cuore e quello della mente», racconta tutto ciò che sfugge alla memoria pubblica, tutto ciò che la memoria ufficiale cancella o rinnova e che lei può narrare soltanto facendo ricorso a un'altra memoria, e soprattutto a una condizione, la propria, che è ricerca delle ragioni psicologiche del male in sé e in genere nell'uomo. L'isola della natura e della storia, quale è Ventotene, si può raccontare solo grazie all'isola della mente e soltanto dopo una registrazione completa della realtà, cioè dei luoghi, delle atmosfere, degli oggetti, delle persone. L'io narrante scrive:

Quasi nulla cresce su questa sottile crosta di terra arata dal vento, se il tuo sguardo è superficiale. Altrimenti noti dovunque le piante che per millenni si sono autoselezionate per resistere alla salsedine, alla mancanza di acqua, alla spietatezza del sole e del vento: il finocchio selvatico dalle foglie carnose e amare, l'assenzio odoroso dalle folte fogliuzze color turchese, l'elicriso dai fiori gialli che nascono già secchi – come quei volti di neonati che sembrano di ottuagenari – e che pure splendono di giovane vita, odorosi di curry, si proprio di curry, quando lo tieni da troppo tempo in casa perché non hai nessuno per cui cucinare.

Un paesaggio arido e sfuggente e allo stesso tempo surreale, popolato di solitudini aspre e inclementi, che non commuove, almeno al primo impatto; in realtà la sua indifferenza sembra richiedere un'attenzione più sottile, una concentrazione più profonda, quasi uno sforzo di immedesimazione. Soltanto in questa maniera la natura, apparentemente opaca, sa rivelarsi in modo inaspettato, proprio come accade nei rapporti umani, dove l'interesse profondo per l'altro disvela esperienze e qualità nascoste. Tutta la descrizione di questa natura, dove la vegetazione ricorda nelle sue fibre e nelle sue sovrapposizioni il mito, la religione, la storia e l'utopia, nello stesso tempo riflette lo strazio dell'esistenza dell'uomo rispecchiato nel bosco di faggi, ossia Buchenwald, luogo dove l'uomo ha saputo mostrare la barbarie del suo operare. «In poco spazio la quiete bucolica e l'orrore convivono, come è accaduto per le famiglie dei contadini che abitavano accanto al carcere di Ventotene e che avevano timore dei carcerati e non dei carcerieri: carcere, carcerati, carcerieri sottolineano le parole chiave che un presente frettoloso e immemore tenta di cancellare».

Lo sguardo di Fabrizia non sfiora la superficie delle cose ma si posa e penetra nelle fibre più profonde riuscendo in tal modo a incontrare, riconoscendole, le figure di tanti eroi che riescono a restituire avvenimenti e sensazioni ormai cancellati per i più. Riemergendo da un opaco passato si susseguono come su di uno schermo le immagini di Giulia confinata su quell'isola da Augusto, le vicende di tanti altri qui esiliati sin da quando nel Settecento Ferdinando IV di Borbone volle tentare l'esperimento seguendo i suggerimenti di Rousseau e vi trasferì 400 ladri, ruffiani, prostitute che provenivano dai luoghi più malfamati di Napoli e dai paesi vicini convinto che il contatto con la natura avrebbe operato il miracolo. L'esperimento fallì miseramente e d'allora l'isola divenne un carcere naturale e continuò ad avere tale funzione per secoli. Il vicino isolotto di Santo Stefano fu sede di una famigerata prigione inaugurata nel 1795, giusto in tempo per ospitarvi centinaia di Giacobini scampati agli eccidi del '99, dopo la fallita rivoluzione e nella quale morì "suicidato" Gaetano Bresci. Nel ventennio fascista, e anche questo si tace, fu luogo di confino per gli oppositori del regime: Sandro Pertini, Eugenio Coloni, Ernesto Rossi, Umberto Terracini, Camilla Ravera, Altiero Spinelli ed altri. Le baraccopoli e i luoghi dove camminarono e vissero uomini di grandi ideali, ora sono invasi da turisti indifferenti e attratti/distratti da altro.

Sono questi ricordi che convincono l'autrice a ritenere che l'isola di Ventotene si configuri (proprio per i riferimenti a quei fatti), come una prigione, riflessa nel suo triste doppio di Santo Stefano. E per la viaggiatrice la quale si è rifugiata in quest'isola in un momento della sua esistenza come in una prigione-isolamento, l'isola, ormai vuota dei villeggianti, si anima ai suoi occhi perché ritornano gli «innumeri forestieri» che l'hanno abitata, con le diverse lingue, le diverse colpe, i diversi credo politici e che grazie all'ergastolo e al confino per circa duecento anni hanno fatto di questo fazzoletto di terra perduto nel mare un luogo di incontro nazionale e internazionale, ma (all'opposto di Capri, l'isola dei privilegiati), di reietti e di vittime, di sorveglianti e di carnefici! Entrambi, però, privilegiati e reietti, egualmente alienati, afferma la Ramondino, la quale seguita a prestare il suo sguardo e la sua voce soltanto ai secondi. Non a caso l'isola è anche un microcosmo in cui si rispecchia il Mezzogiorno di tutto il mondo.

La storia infelice dell'isola sembra calamitare e contaminare quella personale e privata della narratrice, dolente e moderno Ulisse, piegato nelle sue sfide ma forte nell'ansia di conoscenza, dolorosamente e pensosamente alla ricerca della libertà dell'anima e di uno strumento attraverso cui affrancarsi dai lacci del carcere procurato dal male fisico e mentale. Non a caso Fabrizia Ramondino ha scelto un'isola come scenario della sua storia, in quanto, come afferma Maria Vittoria Vittori, se una scrittrice «sceglie un'isola è quasi sempre per mettersi di fronte ai propri fantasmi, quelli che lei stessa ha convocato in quel territorio e in quel momento estremi, dove non è più possibile

fingere o nascondersi, da dove si può considerare la propria vita alla giusta distanza e vederne le contraddizioni».

La contaminazione tra le due storie testimonia la sovrapposizione del racconto dei mali comuni agli emarginati, precari della vita, spesso prodotti dallo scempio della memoria e dai comportamenti pubblici. Racconta la scrittrice che una lapide donata dall'ANPI per commemorare i confinati antifascisti fu distrutta in breve tempo e nella biblioteca non si trova alcuno dei loro libri. «La cancellazione del passato, in gran parte riuscita, è stata il frutto infame tra vincitori e vinti nel dopoguerra. La repubblica, la città nuova è sorta sui sepolcri nascosti delle vittime, la riconciliazione nazionale si è fondata sul ricatto reciproco: se tu scopri le mie tombe, io scoprirò le tue».

Se la memoria del singolo individuo è selettiva per istinto di conservazione (dimenticare è una funzione vitale quanto ricordare), la stessa cosa sembra non valere per la collettività. Quando la selezione si instaura nella memoria pubblica, vuole dirci la Ramondino, la falsificazione e l'ingiustizia ne sono la conseguenza certa, perché in quel caso non si rinnova un tratto della propria storia per poter seguire a vivere, ma si condanna all'inesistenza una parte della società. Un passato cancellato e rimosso ha come conseguenza un presente senza vita; come quello che si offre all'io narrante, quando, visitando Ventotene invasa dai vacanzieri estivi, dai bracconieri, non può non avvertire il disamore attuale per l'isola diventata «un luogo qualsiasi». Più l'isola si riempie di adulti, di barche, di bambini, «troppo vestiti», più si è costretti a constatare la scomparsa dei corpi, la gioia virtuale. La vita, nell'era della sua riproducibilità tecnica, riesce appena a riprodurre una parvenza di essa.

Racconto di un'isola, dunque, di altri tempi e di oggi, che si dipana attraverso una serie di microstorie e di riflessioni, ma anche fotografia di una condizione personale asservita e ostacolata nella sua ansia di libertà e di dignità. Le tappe di questo percorso, tra un passato amato e un presente rifiutato, si susseguono unite a una coraggiosa e dolente analisi nella quale si fa impellente il desiderio di protezione quasi fetale. Questa la ragione della sua permanenza nell'isola nel tardo autunno.

Non è stato per provarmi o per tornare sul luogo del delitto che mi trovo di nuovo sull'isola in questo tardo autunno. Né per autoconfinarmi, come scherzano alcuni amici, ché oggi in Italia, più sto in pubblico, più mi sento in esilio; e quasi tutto mi sembra turpe e corrotto, seppure non ancora abbastanza, come quando dal frutto marcio si libera il seme.

Ma come volessi sentirmi un feto circondato dal mare, al quale i rumori del mondo giungono attutiti e nuovi e strani: mentre è protetto, cresce e sa che per legge di natura un giorno quel grembo gli sarà troppo stretto e dovrà uscirne.

In questo cammino solitario tra i fantasmi e le lacerazioni interiori, quando ormai l'isola è semideserta e gli elementi hanno spazzato via i turisti e le case, bisogna – scrive la Ramondino – con cura, come si liberassero i vari strati di un palinsesto, staccare le immagini delle doppie case vacanziere, del nuovo molo, delle scritte ammiccanti su locali e botteghe chiuse, soprattutto quelle formatesi nella memoria durante l'estate, per scoprire gli antichi miti e leggende sorte intorno alle isole, beate o maledette, di utopia o del tesoro, di idilli o naufragi, di avventure o scoperte, di fuga dalla civiltà o dal proprio passato, o di ritrovamento di nuove civiltà e di speranza nel proprio futuro.

Questo è accaduto anche a lei in quei pochi eppure incalcolabili mesi di soggiorno sull'isola, quando, sciolta da qualsiasi legame e liberata da visite di «allucinate presenze» o da voci che la perseguitano, ha incominciato a sentirsi circondata come da un magico cerchio che l'ha distaccata dall'indifferenza e dal disamore quotidiani.

A conclusione dell'itinerario fisico e mentale del viaggio si può cogliere il valore simbolico dell'isola teatro degli avvenimenti. «quasi una promessa di affrancamento da ogni luogo comune: geografico, mentale, psicologico, la garanzia di un'estrema libertà, la possibilità di una rinascita» L'io narrante-Fabrizia che su quest'isola è venuta «per una mancanza di tipo particolare, non come la si intende comunemente, ovvero tempo affollato di superfluo, ma nell'eccezione etimologica di *vacuum*, vuoto», un vuoto che ella colma con quanto la sua memoria fa riemergere dal passato cancellato, cioè con immagini e figure amate sulle quali si è esercitata la sua meditazione e con le quali intrattiene un dialogo ininterrotto proprio perché in esse cerca un appiglio, un'ancora che le consenta di tenere a bada i fantasmi interiori. Il colloquio con Settembrini, Pellico e Bini, i quali si pongono di fronte a lei in una sovrapposizione alle figure reali sedute attorno ad un tavolo di un bar, porta la narratrice a toccare un tema che le sta molto a cuore: la condizione carceraria. Le presenze dei tre personaggi rievocati non possono non richiamare alla mente anche una storia che li ha accomunati nella loro esistenza in quanto tutti e tre hanno provato la durezza del carcere che, per analogia l'io narrante collega agli ospedali in cui è stata rinchiusa.

Significativo si rivela a questo proposito l'uso di una figura retorica alla quale la scrittrice affida il compito di esprimere la propria angoscia suscitata dal ricordo dei ricoveri da lei patiti. La figura è quella dell'anafora che traduce sulla pagina, nella reiterazione della prima persona singolare, tutto l'affanno e il peso di quell'esperienza. Sono flash che aprono sprazzi nel passato della propria vita, ma anche di quella isolana, sollecitati da una coscienza tormentata del presente. Fabrizia è venuta sull'isola, dove può meditare, fuggendo dal mondo, in convalescenza non per un male specifico, ma perché sollecitata dalla sua vita passata e da quella che ancora l'attende; il suo sguardo riesce a cogliere e a raccontare la storia dell'isola soltanto perché va in profondità, perché si posa con *pietas* laica su tutto ciò che gli altri evitano per paura, per indifferenza,

per cinismo. Il dolore e l'emarginazione si offrono al suo sguardo in quanto sono parte di se stessa, della sua esistenza. C'è nella disposizione di Fabrizia un dolore che lei riconosce, che fa proprio, che condivide e che la porta a vibrare all'unisono con quello degli altri.

In questo luogo l'io narrante-Fabrizia è riuscita a trovare la sua sola (in senso reale) che le ha consentito un momento di quiete nell'incessante turbinio della sua mente, quando la «violenza che provavo con gli altri e quella che di riflesso mi invadeva, e quella che ovunque girassi lo sguardo, mi vedevo intorno, di guerre e di delitti, la rivolgevo contro me stessa: Perché mi sentivo solo un oggetto, ma anche soggetto di violenza. Io stessa e il mio nemico».

Sulla piccola isola vicina, su un'isola «di generoso lavoro, di competenza modesta e di condivisione illimitata del dolore» si trova il centro di salute mentale che l'ha accolta nella figura del suo fondatore Alfonso, l'allievo di Franco Basaglia, colui che ha saputo liberare «tanto i mali mentali che i sani di mente dall'oblio», colui che ha guardato con occhio di condivisione le vite degli altri e ha saputo dare senso alle vite insensate.

E qui Fabrizia ha trovato anche un'altra isola, in senso metaforico, scoprendo l'isola-quaderno, l'isola-scrittura, l'ancora che cercava, la più importante delle isole da lei attraversate, su cui essa vede proiettato il profilo del proprio destino. Ed è quest'isola, ad offrirsi come la vera, forse l'unica, possibilità di salvezza giacché, per intensità di emozioni e sensazioni provate dalla scrittrice, essa può essere paragonata a quella Arcadia che fu l'isola di Maiorca, l'isola della sua fanciullezza, il momento fondativo della sua esistenza. Isole di vita, dunque, e di rinascita, potrebbero chiamarsi queste isole di cui scrive Fabrizia Ramondino proprio nel vagheggiamento di un'utopia che tanto spesso ha scelto proprio le isole a sue sedi.

Ma non scherzavo quando davanti ad Alfonso, le mani contratte sul quaderno – e in esso disordinatamente si alternavano inizi di racconti, note sui nostri colloqui, numeri di telefono e di appuntamenti – quasi piangendo, reagivo ad una sua constatazione che mi era parsa più severa e preoccupata di altre: – Quindi tu non senti nessuno spazio al mondo come tuo, nemmeno la tua casa, a meno che non ti senta bene. E solo allora, dici che ogni spazio lo senti come tuo – E io, aggrappata al quaderno, gli dicevo: – Questo, solo questo, sempre, è l'unico luogo che mi appartiene anche se sto male.

Il quaderno, la mia piccola isola.

E ancora prima aveva scritto.

[...] Ricordo che quando da bambina cominciai a scrivere intere parole su quei quaderni fu per me come una seconda nascita [...].

Provo angoscia quando il quaderno finisce, non solo perché vi è racchiuso per sempre, come in una tomba, un tempo della mia vita, ma anche perché so che è sempre più difficile trovarne di eguali.

Vorrei averne una libreria piena e poter pensare: quando saranno finiti, lo sarà anche la mia vita.

La scrittura che verga la pagina di quei fogli costituisce la linfa indispensabile a nutrire la vita la cui durata è misurata da una clessidra-quaderno grazie al quale Fabrizia-Scharazade sembra riuscire a fermare il tempo della sua vita. Il quaderno-isola, al pari dell'isola di Utopia, si presenta come porto presso cui riparare nei momenti di tempesta, spazio di libertà – come scrive Frank Lestringant:

«Le merveilleux surgirait alors au moment où l'on arriverait à passer de l'autre côté de ce miroir... L'île déserte représenterait alors une sorte de non-espace ou mieux, peut-être, un espace de liberté pour l'imagination, dont la réalité serait en effet non contraignante et dans lequel on pourrait couler ce que l'on veut: on ne trouve sur l'île que ce que l'on veut bien apporter».

La scrittura della Ramondino che nasce da esplosioni di intime necessità e profonde inquietudini, denota l'ansia di misurazione del dolore pubblico e privato, è svelamento, chiave privilegiata per indagare fino in fondo la propria complessa identità nelle sue costanti e nelle sue variabili, è una scrittura direttamente legata all'universo mentale che dice di sé ma ha come oggetto anche l'altro. Scrittura riflessa potremmo definirla, modificando in parte il titolo dell'opera, in quanto le storie si riverberano come in uno specchio ma soltanto se lo sguardo che indugia sulle cose è disinteressato, come afferma Ramondino: «L'occhio, se si sofferma a lungo su cose e persone in modo disinteressato, è privo di potere, mentre se vede ciò che vuole vedere, la prevaricazione prevale sulla condivisione».

*L'isola riflessa*: storia dolente di una prigionia nell'alcolismo, di un tentativo di autodistruzione, storia di un'anima o meglio di un corpo prigioniero di un'anima malata, che lo soggioga e che tenta più volte di farlo affondare in un bicchiere, nel mare, nella follia, perché corpo e anima cercano il fondo, chiedono l'abisso del dolore.

Di qui nasce il tono che informa il testo, il tono di una voce che, pur disponibile verso le cose e le persone, la natura, sembra ogni volta ritrarsene prima di averle sperimentate fino in fondo. Forse è per questo che i molti incontri narrati appaiono sempre troncati a metà: le cinque islandesi dai nomi imperiali, il Re Lear dell'isola, Anna dei cruciverba, Eufemia. Le persone incontrate si dileguano sempre troppo presto, lasciando tuttavia una scia di domande insoddisfatte. E di qui nasce anche l'indecisione affettivo-intellettuale di Ramondino tra la figura dell'eremita e quella del

pirata e del brigante, del bambino e dell'adolescente tra chi, pur essendone ai margini, resta nel cerchio della società e chi risolutamente l'infrange. Una dicotomia che riflette la personalità della scrittrice che tuttavia non ha esitazioni nell'identificarsi nella figura del pirata, cioè con l'idea dell'avventura in special modo quando il carcere dell'anima si fa più opprimente.

[...] perciò – ella afferma – quando voglio essere rapita dai pirati, significa che la mia vita è diventata insostenibile. L'unica via di salvezza è trasformare in pirata me stessa. Così tra la finta giovinetta incantata, che questa primavera per grazia di alcolici saltava di scoglio in scoglio e per grazia del destino non è finita male, e l'essere che in questo tardo autunno chiamo io non sono trascorse due stagioni, ma innumeri. Non che, come si dice, sia maturata o mi sia trasformata. C'è un'altra. Quasi che insieme a me allora fosse nata una gemella, fatta di ombra, di cui nessuno si era accorto, ma di cui ho sempre percepito la presenza, pur senza riconoscerla. Sicché, mentre finora mi era parso che il mio angelo custode dovesse darsi sempre un gran da fare, perché non una, ma due persone gli erano state affidate, ora sento che finalmente si riposa, perché solo gli è rimasta quella gemella così a lungo relegata nell'ombra. Mentre l'altra, quanto aveva da compiere ha compiuto.

Le due anime si riconciliano, l'ombra scompare e alla ribalta appare la figura reale con i suoi propositi e le sue speranze e speranza è la parola con cui si chiude il libro, parola che prefigura orizzonti più sereni, dove la condivisione può farsi atto e autentica ragione di vita, come è avvenuto nella comunità di assistenza per malati di mente dove lei è approdata sentendosi come a casa propria, dove ogni vita vale l'altra, nel senso che ogni vita merita di essere vissuta.

La tempesta quando si placa per qualche attimo, apre grandi fessure di azzurro tra le nuvole, dissipa la nebbia e allora all'orizzonte si scorgono nitidi il continente e le altre isole. La loro visibilità, dicono qui, come altrove nel sud, è legata alle intermittenze del maltempo o al suo presagio, quasi a significare che bellezza e utopia si rivelano a noi solo nella sventura e che, come rapide e fugaci visioni, la illuminano di speranza!

E con Ernest Bloch, citato nel libro, Fabrizia conclude «quando si muore, muore in noi soltanto quanto non è stato utopia».

## FIGURE FEMMINILI E MEMORIA AUTOBIOGRAFICA NE "IL SARTO DELLA STRADALUNGA" DI GIUSEPPE BONAVIRI

FEMALE FIGURES AND AUTOBIOGRAPHICAL MEMORY IN "THE TAYLOR OF THE LONG WAY" BY GIUSEPPE BONAVIRI

Teodora Nicoleta Pascu  
Universidad de Catania

### RIASSUNTO:

Giuseppe Bonaviri parla di sé in terza persona nelle pagine dell'Autodizionario degli scrittori italiani. Per lo scrittore la memoria assume un ruolo fondamentale. Per quanto riguarda le figure femminili, ricordiamo la sorella Pina.

### PAROLE CHIAVE:

Memoria, figure femminili.

### ABSTRACT:

Giuseppe Bonaviri talks about himself in the third person in Autodizionario degli scrittori italiani. In the work of the writer is very important the memory and as for female figures his sister Pina.

### KEY WORD:

Memory, female figures.



Nel 1990, così Giuseppe Bonaviri parla di sé in terza persona nelle pagine dell'Autodizionario degli scrittori italiani:

A nove anni già scriveva, in Sicilia, a Mineo, il suo paese, dove, su cento contadini e artigiani analfabeti, almeno venti componevano poesie. Suo padre, sarto in gioventù, scriveva poesie da lui raccolte col titolo *L'Arcano*, che indica il misterioso rapporto biologico e mentale che unisce i figli ai genitori. A dieci anni, il suo sogno era quello di diventare il più grande poeta di Mineo [...]. Si chiede quanto abbia appreso dalla capacità affabulatoria di sua madre che, nei giorni freddi con poco pane, raccontava ai figli fior di fiabe. E quanto sia trapassato in lui, seppure come memoria sensoriale, del suono del vento sentito a Mineo, degli odori delle erbe, dei cieli stellati, del senso schivo e asciutto di suo padre. Né bisogna tralasciare il gusto del divertimento liberatorio che si ha scrivendo, e quello del buffo, del labile, del semplice suono [...]. Gli piace scrivere romanzi non lunghi, con una coralità di personaggi, come corale è oggi il mondo, e poesie che fra di loro si possono coordinare come un poemetto. Ugualmente gli piace stralunare la realtà, amplificandola nel giro delle frasi. (Bonaviri, 1990: 76)

Testimonianza di una visione del mondo e di una scrittura dai tratti distintivi già riconoscibili sin dagli albori dell'attività letteraria, quando nel 1954 appare nella celebre collana «I Gettoni», diretta da Elio Vittorini per la casa editrice Einaudi, il suo romanzo d'esordio *Il sarto della stradalonga*.

Da subito la critica ne coglie il carattere innovativo e sperimentale e la difficoltà di una netta catalogazione. Un romanzo autobiografico, dalla superficie imbevuta ancora di stilemi e iconismi neorealistici e felice debitore della ricca tradizione letteraria siciliana, dalle arcadiche sfumature di Giovanni Meli, all'aderenza ritmica delle fiabe di un altro illustre correghiano, Luigi Capuana, alla verghiana rassegnazione dei vinti. Insieme scrittura "di cose", incline a un verismo senza sconti, e "di parole", disseminata di intarsi lirici da cui traspare un "senso delicatamente cosmico", come annota Elio Vittorini, e una costante ricerca di assoluto, dall'"allegria linguistica straordinaria", per dire con Italo Calvino, tra i suoi primi estimatori.

La struttura del romanzo poggia su tre blocchi narrativi, nei quali l'io narrante viene affidato di volta in volta al protagonista sarto, don Pietro Scirè, alla sorella Pina, al giovane Peppi.

Storia familiare ambientata nella prima metà del secolo scorso, nella quale le tre generazioni si raccontano nell'alternarsi delle stagioni che dettano il ritmo della vita contadina e conseguentemente anche della narrazione, sullo sfondo del piccolo paese siciliano natio, Mineo, dai paesaggi desolati sconvolti dalla calura, i tramonti polverosi e foschi, gli ulivi chini sotto la pioggia d'inverno, i canti dei contadini, l'abbaiare dei cani, i rintocchi della campana di mezzanotte. Usando "il linguaggio della vertigine e della minuta registrazione, contaminando fantasia e storia" (Amoroso, 1998), Bonaviri

descrive un paese in cui il tempo sembra essersi fermato, come se la vita si fosse cristallizzata in una miseria a cui gli abitanti si sono assuefatti al punto che questo «enorme tempo» attenua i drammi quotidiani, le sofferenze, in una rassegnazione che stupisce e lascia attoniti quelli che trascorrono l'esistenza in un susseguirsi di periodi che non sono mai uguali. Un tempo reale che si sgrana in un vuoto metafisico, "tutto si dilata e ondeggia e rotola in un trasmutare di forme, e il terrestre e il celeste si incontrano in una comunione totalizzante e visionaria." (Di Biase, 1994: 58)

Ma Bonaviri, scrittore e medico, crede nel mutamento, sia pure come "metamorfosi del sempreuguale", tanto che, secondo Walter Pedullà, "pochi hanno saputo alimentare come lui la voglia di vivere. [...] ogni suo testo, anche il più dolente, è una stoica educazione a sperare in un modo migliore di vivere, o almeno di sopravvivere." Una speranza che si fonda sul potere della parola, sulla salvifica funzione della scrittura, come scrivono Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla nella corposa monografia Bonaviri inedito: "Nel Sarto Bonaviri raccoglie l'insegnamento di Platone per il quale 'il discorso scritto ha bisogno del padre – il logos – perché da solo non sa né aiutarsi né difendersi'. E' dunque la voce, la parola, il fattore fondante della creazione, del mito, della letteratura". (Zappulla Muscarà – Zappulla, 1998: 305). "Una volta tanto fa piacere ricercare nella propria memoria tutto ciò che è passato e, scrivendo, comprendere che il mondo dovrà migliorare", farà dire l'autore al sarto don Pietro, nelle prime pagine del romanzo, dove s'introduce anche il tema della memoria. (Bonaviri, 1974: 5)

La memoria autobiografica assume per Bonaviri scrittore un doppio ruolo: da un lato il ricorso al passato vissuto come fonte inesauribile di creatività, dall'altro tecnica narrativa sapientemente usata nella costruzione della struttura romanzesca, di pari importanza nell'elaborazione del discorso letterario.

La linea della narrazione segue dunque un doppio filo, quello della memoria autoriale e quello della memoria dei personaggi: rievocano le proprie storie tutti e tre gli io narranti, il sarto, la sorella Pina e il figlio Peppi, come si ricava sin dalla ripartizione della materia narrativa nel sommario: "Parlo io", "Parla mia sorella Pina", "Parla mio figlio Peppi che ha undici anni". Insieme e separatamente i personaggi 'inventano' i propri ricordi, vale a dire inventano se stessi, perché la loro identità risiede nella memoria, nel racconto della loro biografia, come avviene per lo stesso autore:

Questa grande meraviglia, forza o funzione della memoria – presente a mio avviso anche negli animali, seppure vissuta in modo piatto, non creativa – esiste pure nei sassi e nello stesso intimo meccanismo delle particelle elementari dell'atomo. [...] Memoria come archivio di moltissimi dati che indicano i milioni di esperienze che abbiamo avuto. Il «vettore emotivo» richiama dai nostri pozzi psichici questo popolo di memorie. (Bonaviri, 2003)

Il privilegio dello scrittore consiste proprio nel trasformare l'esperienza-ricordo in parola, in re-invenzione. "Non è forse la scrittura possente invenzione della vita? Il motto socratico realizzato dalla scrittura in una rivisitazione cartesiana: 'Scrivo, dunque sono'." (Rocco Carbone, 2005: 91) L'intera narrativa di Bonaviri è "tesa al recupero del passato attraverso la 'parola'. Nella parola infatti il poeta mineolo riesce ad annullare la distinzione tra passato e presente in una 'metaforica' rappresentazione della continuità". (Musarra, 1999: 14)

Pur senza dimenticare che "il 'patto autobiografico' (Philippe Lejeune) vige perennemente nella dissimulazione onesta di questo straordinario affabulatore" (Zappulla Muscarà – Zappulla, 1998: 9), i personaggi si costruiscono infatti attorno alla propria memoria autobiografica e insieme Bonaviri ricorre alla memoria storica e mitica che ha come epicentro sempre il paese natale, Mineo, poiché "lo spazio siciliano determina l'azione della memoria." (Musarra, 1999: 12) La vita del sarto e della sua famiglia, travagliata dalla povertà, dai desideri frustrati, segnata da molte miserie e rischiarata da poche gioie, è animata dalla vivida immaginazione dello scrittore, che sa dare vita, parola e mistero anche alle cose, agli oggetti, alla natura, dilatando il realismo dei semplici episodi quotidiani nel fascino arcaico e universale di una dimensione mitica.

Da questa prospettiva, in un romanzo autobiografico "famigliare" ispirato alla figura del padre, come si collocano e quale ruolo assumono le figure femminili? Bonaviri privilegia il rapporto generazionale: la nonna, la madre, la zia, la moglie, le sorelle, e infine le donne del paese.

Il secondo blocco narrativo, in cui parla la sorella Pina, appare funzionale alla definizione della figura del sarto protagonista, completandola e arricchendola con ulteriori dettagli e commenti, senza apparire staccato dagli altri due blocchi, poiché i punti di vista e le linee temporali del racconto s'intersecano continuamente, in un moto circolare e re-iterativo di micro-storie inglobate nel macrotesto, secondo una delle modalità proprie della narrativa bonaviriana che Giuliano Gramigna definisce "l'occhio entomologico, occhio-di-mosca che sfaccetta in pluralità di immagini minimali il guardato" (Gramigna, 1995: 5), per restituirci una realtà "scomposta e parcellizzata in infinite forme", come osservano Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla.

Il romanzo si apre con la morte della madre del sarto: "Quando morì mia madre, la disperazione prese alla gola me e mio padre, massaro Ignazio Scirè. Io avevo ventidue anni (ero sposato da un anno) e tagliavo un paio di pantaloni a don Mario Carcò. [...] Quando ogni cosa finì, avevo una gran fame e una stanchezza che rompeva le ossa: mangiai tutto ciò che trovai nei cassetti e dormii per un giorno un sonno cupo, di morte. Non ebbi nemmeno il tempo di piangere mia madre perché quando mi svegliai non ne avevo più desiderio e dovetti andare di corsa alla bottega per allestire un vestito

a un villano che doveva sposarsi." (pp. 9-11) Le preoccupazioni quotidiane ("tutti si raschiavano la gola per chiedere ciò che dovevamo: soldi, soldi, soldi") non lasciano lo spazio per il lutto, anzi, per i tanti lutti che segnano il racconto: la morte dei genitori, la morte della sorella Iana, la morte del figlio Angelo.

La figura materna viene ulteriormente arricchita dal racconto della sorella Pina. Si delinea un profilo femminile in linea con lo stereotipo della donna contadina rassegnata, portatrice dei valori 'antichi' della secolare sottomissione, ancillare all'uomo: "Figlia mia, io e tuo padre non potremo vivere a lungo e, quando morremo, tu non potrai restare sola senza pane e senza fuoco. Ma il matrimonio Iddio lo ha fatto perché la donna, seguendo e servendo l'uomo, possa sfamarsi e possa avere il fuoco per riscaldarsi." (p. 79) Le donne fanno i lavori di casa, allevano i figli, vigilano sulla moralità delle figlie e spesso aiutano i mariti in campagna. La vita dura inasprisce il loro carattere fino a renderlo quasi privo della dolcezza tipicamente femminile: "Figliuola mia, la vera ricchezza è il marito. I fratelli quando si sposano cacciano fuori tutti, anche chi li ha messi al mondo." (p. 79)

Nel racconto della generazione dei genitori, Bonaviri rappresenta un modello di famiglia di matrice verghiana, in cui c'è solidarietà ma vige ancora la differenza delle funzioni tra i sessi. Lo scrittore, in fatti, affida all'uomo, al padre, il ruolo di promotore di occasioni per una vita migliore, anche se queste saranno sempre puntualmente mancate. L'intero romanzo è un continuo ribaltamento tra rinnovate illusioni e speranze tradite in un contesto generale di fatalistica rassegnazione, vissuta come un inflessibile destino che lega e accomuna tutti i personaggi ad una condizione di perpetua povertà, all'impossibilità di uscire dal cerchio.

E' il padre a decidere di comprare, dopo vent'anni di lavoro a giornata nelle campagne, un pezzo di terra tutto suo alla Giummara, nonostante l'opposizione della moglie. Mentre per la figlia Pina decide che non deve più andare a scuola, poiché "a noi non interessa saper leggere e scrivere. Non siamo cavallucci e il mangiare ci viene dalla zappa e dalle nostre mani", il padre desidera invece che il figlio Pietro diventi "mastro"; la moglie risponde con la convinzione di chi considera il proprio destino già scritto nell'ordine delle cose: "Tu lo vorresti fare mastro? Ignazio, cominci a insuperbirti. Non c'è che fare: ai villani tocca fare i villani. E' scritto nel Vangelo." Il pessimismo e la diffidenza della madre verso ogni possibile miglioramento della propria condizione di vita persistono anche dopo che il figlio Pietro inizia ad andare a bottega per imparare il mestiere del sarto: "Con quella pulce che ti sei messa nell'orecchio di farlo mastro, quel figliuolo non avrà né arte né parte e se si ammala sarà la croce della nostra vecchiaia." Ma inizialmente le cose sembrano dare ragione al padre, Pietro impara in fretta e quando arriva a casa con il primo vestito cucito a suo padre, è "una gioia per tutti", come scrive la sorella Pina. "Un'aria nuova", "un vago senso di benessere" riempie

i cuori. Il padre dirà con stupore: "Questa non me l'aspettavo proprio! Io credevo che i figli dei villani avessero la testa più dura. Allora sarai mastro per davvero e il 'vossia' non te lo toglie nessuno." (p. 95) Un messaggio di sofferta protesta sociale percorre il romanzo: "Vi dico che non appena i villani apriranno gli occhi i cavallacci non sapranno dove nascondersi." (p. 96) Ma nonostante il duro lavoro, neanche Pietro riuscirà a migliorare la propria vita, arrivando alla conclusione opposta di suo padre, e non vorrà per il proprio figlio un destino da mastro, ma paradossalmente di massaro o addirittura di villano, come aveva previsto sua madre. Una madre i cui occhi "si velavano di tristezza e di vecchiaia precoce", silenziosa, "magra come non mai", con i "capelli fatti bianchi e aridi", con la "gobba che si accentuava" mentre mormorava: "Anche il mondo invecchia con me." (p. 106)

Ampio lo spazio dedicato alla figura di Pina, uno degli io narranti, sorella maggiore di Pietro, protagonista di un amore anch'esso di stampo verghiano, represso e negato, secondo la logica economica della roba, che ossessiona il mondo dei poveri distruggendo affetti e passioni.

Il personaggio di Pina viene introdotto dal fratello Pietro, che la descrive come "una bella ragazza che avrebbe fatto un matrimonio d'oro se la fortuna avesse aiutato mio padre e mia madre a farle un corredo ricco." (p. 58) Ma la fortuna non è dalla parte della famiglia Scirè, "varie avversità vennero a frustrare le offerte di matrimonio fatte da giovani villani e anche da mastri", per una disgrazia il ragazzo di cui è innamorata deve partire per l'America, anche alla loro famiglia le cose non vanno bene e Pina non si considera più ragazza da marito, seguendo il fratello e cercando di rendersi utile come meglio può. Quando Pina ha quarant'anni, un'ultima proposta di matrimonio mancata: quello con don Napoleone, uno scapolo "col collo grosso d'un toro e la pancia alta e tonda", di balzacchiana memoria ("Peppina, porta dei dolci. Bisogna farsi la bocca dolce prima di concludere degli affari" - p. 61). "Ogni cosa fallì", dirà Pietro, "perché i patti a cui voleva addivenire don Napoleone erano poco onesti e duri per mia sorella e per me." (p. 62)

Dopo queste anticipazioni si comprende meglio la ragione per cui Pina inizia il suo racconto dicendo: "Non mi piace ritornare con la memoria nel passato che si trascolora. E' come un brutto libro chiuso ormai ammuffito e sepolto in una soffitta dove non va nessuno." Il brutto libro della sua vita Pina lo vorrebbe tenere per sé, "le mie pene voglio tenerle segrete", con il timore di potere tradire i veri sentimenti poiché "chi scrive crede ancora in ciò che segna sulla carta. Ogni parola, ogni fatto accaduto, per lui, ha un particolare valore." (p. 65)

I fatti narrati seguono un andamento dicotomico, ciò che Pina credeva e sognava da ragazza viene continuamente contrapposto alla realtà che ne impedisce la realizzazione, una impossibilità di cambiamento che la avvicina col tempo sempre più alle posizioni

di dimesso e necessario 'pragmatismo' di sua madre e di suo padre, a discapito di qualsiasi ipotesi di scelta di un destino diverso.

Il racconto della sua infanzia e giovinezza restituisce ancora immagini di povertà e durezza: i lavori più umili, come il compito di svuotare i cantari ("per fortuna oggi tutto questo non esiste più e le ragazze fanno dei lavori più puliti"), lavare i panni al fiume, l'acqua che manca e non si può comprare ("i soldi non ce l'avevamo e mio padre guadagnava pochissimo perché nella sua giovinezza lavorava a giornata a Castelluccio, dal Principe [...] soltanto ai cavallucci non mancava l'acqua tanto che si lavavano tre volte al giorno le mani e ogni quindici giorni si bagnavano in una vasca grandissima di terracotta dove potevano distendere la persona"), la terra arida piena di sassi, che dava solo poche pere rattappite e dei fichi duri e verdognoli, i soldi "guadagnati col sudore del nostro sangue." (pp. 68-70)

Anche nel racconto dell'innamoramento con il giovane Ciccio Incarbone, Pina si rivela timida, impacciata, incapace di reagire di fronte al destino. Lei ha soltanto diciannove anni e il padre vuole darla in moglie al quarantacinquenne don Natalino il barbiere, dalla "figura tozza, coi capelli mezzo bianchi mezzo neri e col naso grosso pieno di venuzze." La madre è favorevole al matrimonio. Pina si sente mortificata: "Quando ci si accorge che anche i genitori non ci capiscono e ci vogliono imporre qualcosa, si ha un senso di smarrimento e non si comprende più qual è la giusta via." Dopo tanti anni, invece, quando del suo amore giovanile, per la cui perdita non aveva saputo piangere, non le rimane altro che una lettera di lui come "unico documento della sua lontana giovinezza", Pina confessa: "A ripensarci oggi, dopo tanti anni e tanti lutti, capisco che mio padre e mia madre avevano ragione. Allora avevo vent'anni ed era il cuore che mi parlava: ora don Natalino è morto e se allora lo avessi sposato ogni cosa restava a me e avrei potuto aiutare mio fratello Pietro e i suoi figli che stentano e crescono pallidi senza il nutrimento necessario." (p. 89) Predomina l'idea di sacrificio, l'accettazione obbediente del proprio amaro destino che sembra non lasciare alcun spazio al sentimento amoroso: "Certo per noi donne non è bello aspettare che un uomo venga a prenderci e farsi servire, ma il mondo è fatto così e non possiamo farci niente. Mio fratello dice che io ragiono come una sciocca e che verrà il tempo in cui ci sposeremo soltanto per farci una famiglia, senza preoccupazioni di soldi." (p. 79)

Pensando a chi ha ancor meno di lei, Pina viene sfiorata da pensieri consolatori: "Ma oggi penso che allora c'erano ragazze più sfortunate di me, le quali erano costrette a restare sempre in campagna fra le lucertole, le bestie e le galline." (p. 81); "Poi ancora non bisogna dimenticare che ci sono tanti villani che stanno peggio di noi e hanno soltanto le braccia per lavorare e nemmeno una gallina che fa loro le uova per i giorni in cui il lavoro si fa intenso e cupo." (p. 99)

Quando il fratello inizia l'attività di sarto, la sorella lo aiuta lavorando al suo fianco, credendo per un attimo che "avremmo potuto presto migliorare le nostre condizioni e comprarci un podere grande con un bel frutteto e tanti ulivi e avere una casa nuova senza tetto di canne da cui gocciola la pioggia." La voce del padre li richiama alla realtà: "Non vi mettete grilli in testa, ragazzi: col lavoro di Pietro possiamo appena pagare le tasse per quel pezzo di terra sassosa che abbiamo alla Giummara." Speranze infrante, come quando, subito dopo il matrimonio, Pietro lavora allegro e fitto, "sicuro di comprarsi la casetta, col balcone tinto in verde e una vite grassa e giovine, che in quel tempo si vendeva sul pendio ripido e sassoso del Castello". (p. 105) Ed è ancora il padre a riportarlo alla realtà: "Pietro è ragazzo e crede di prendere il cielo a pugni. Ma si sbaglia, il mondo non è come lo sogna lui." (p. 105) I soldi basteranno appena per pagare le tasse, la casa col balcone verde sarà venduta, l'annata in campagna sarà grama e disgraziata. Un fatalismo del quale non ci si può liberare: "son passati molti anni da allora, io ho molti capelli bianchi e le rughe sul viso come quelle che aveva mia madre, Pietro si è sposato e ha avuto tanti figli, e ho paura ormai che, da un giorno all'altro, dovremo venderci la nostra casa e restare nudi e soli in mezzo alla strada. [...] Ma non bisogna disperare mai, e lo dico sempre a Pietro, perché la vita di noi poveri è fatta così, di sofferenza e di lacrime e di mesi aridi e arsi." (p. 99)

L'affetto profondo che nutre per il fratello, al quale aveva fatto da balia perché di molti anni più piccolo di lei, Pina lo riversa anche sulla famiglia di lui, soprattutto sui figli, come una "maternità vissuta per delega" (Zappulla Muscarà – Zappulla, 1998: 307): "non ci saprei stare lontana da questa mia famiglia, a poco a poco mi sono affezionata a mio fratello, a mia cognata [...], ai miei nipoti che fan chiasso in cortile e in casa, e ascoltano, meravigliati, le fiabe che loro racconto nei giorni piovosi, guardandomi come una donna che sa tante cose e ha vissuto tanto." A Pina il compito di custodire e trasmettere prima al piccolo fratello, poi ai nipoti, "l'arcana sapienzialità della gente antica" (Zappulla Muscarà – Zappulla, 1998: 307): le credenze, i miti, le fiabe, le superstizioni, come depositaria di una narrazione popolare in cui risiede un senso dell'esistenza sovrastorico e archetipico. Incursioni in un favoloso che "non intacca la materia neorealistica, ma la drammatizza [...]. Di fatto i ricordi di Pina dell'infanzia beata e magica raramente cancellano le inquietudini e i dolori della realtà presente. Il suo ricordo è sempre profondamente nostalgico-elegiaco, presentandosi a volte come un momento di contemplazione dolorosa." (Zangrilli, 1998: 10)

Anche la vita di Maria, la moglie di Pietro, pur sposa per amore, è caratterizzata dagli stessi tratti della rassegnazione e della stanchezza. La donna viene colta soprattutto nella funzione materna: mentre con il sonno sulle labbra di notte allatta e culla il figlio ("vedevo mia moglie seduta sul letto, illuminata appena da una piccola lampada [...]) porgeva i seni travagliati ma ancora giovani a Giovanni che avidamente succhiava il

capezzolo e si serenava [...] Poco dopo sentivo il cingolio della culla che proiettava la sua ombra panciuta in qua e là e la voce di Maria, mia moglie, che tremava di noia e stanchezza: Dormi, dormiiii e fa lalooò/se lalooò non vuoi tu fare ..."); mentre non ha nemmeno il tempo per piangere la morte di un altro figlio ("mia moglie non poté pensare a lungo a questa disgrazia essendo acchiappata da altre pene con gli altri figli che crescono. C'era Peppi, c'era Iana, c'era Antonia e c'era Giovanni che era nato da poco e strillava continuamente." ) (pp. 45-46) Attraverso gli occhi del sarto, di Pina e di Peppi, l'autore delinea il ritratto di una "buona ragazza" (p. 102), una "donna di coraggio" (p. 25), che "lavora silenziosa e accetta come una croce di noi villani questi giorni duri, pieni di fame" (p. 101), stanca e invecchiata anzitempo ma animata da un infinito amore per la sua famiglia.

Soltanto gli affetti riescono a stemperare la fatica del quotidiano vivere e sono soprattutto le donne a perpetuare questa convinzione: il racconto di Pina si conclude se non con un segno di speranza almeno con la consapevolezza del forte valore del sentimento familiare. E così, quando Pietro si mette in testa di andare a Torino perché là può trovare un futuro migliore, Pina rimette in moto il ciclo di illusioni, che ruota sempre attorno al concetto di "casa", nelle sue varie declinazioni metonimiche:

Io non ci credo perché il pane si suda in qualunque parte del mondo e temo che Pietro andando a Torino debba lavorare notte e giorno per gli altri, con la miseria e i pensieri più bui addosso. Anche a Mineo abbiamo ormai la luce elettrica, le fontane per le strade con l'acqua pura e buona e a poco a poco, con l'aiuto di mio fratello, miglioreremo la nostra casa facendo un tetto nuovo, senza canne. (p. 107)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Amoroso, G., "Dal magico Mineo, paese delle meraviglie", *Lettere*, a. 53, n. 544 (febbraio 1998).
- Di Biase, C., *Giuseppe Bonaviri. La dimensione dell'oltre*, Napoli, Cassitto, 1994.
- Bonaviri, G., *Il sarto della stradalunga*, Torino, Einaudi, 1974.
- , in *Autodizionario degli scrittori italiani*, [a cura di F. Piemontese] Milano, Leonardo, 1990.
- , "Il popolo delle memorie", *L'Osservatore Romano*, Roma, 28 gennaio 2003.
- Gramigna, G., *Introduzione a G. Bonaviri, Novelle saracene*, Milano, Mondadori, 1995.
- Musarra, F., *Scrittura della memoria, memoria della scrittura. L'opera narrativa di Giuseppe Bonaviri*, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Franco Cesati Editore, 1999.
- Pedullà, W., "Ci lascia Giuseppe Bonaviri", *Il Messaggero*, Roma, 23 marzo 2009.
- Rocco Carbone, L., *Il silenzio ... la parola*, Napoli, Guida Ed., 2005.
- Zangrilli, F., *Sicilia isola-cosmo. Conversazione con Giuseppe Bonaviri*, Ravenna, Longo Editore, 1998.

Zappulla Muscarà, S. – Zappulla, E., *Bonaviri inedito*, Catania, la Cantinella, 1998 (2a ed. aggiornata, 2001).

---, *Introduzione a La ragazza di Casalmongferato*, Catania, la Cantinella, 2009

## LE MASCHERE AUTOBIOGRAFICHE DI GRAZIA DELEDDA

### GRAZIA DELEDDA'S AUTOBIOGRAPHICAL MASKS

Alessandra Sana  
Universidad de Granada

#### RIASSUNTO:

All'interno della produzione di Grazia Deledda, Cosima è il personaggio più autobiografico, come si può notare dagli esempi riportati. È anche possibile scorgere assonanze tra l'autrice ed altre tre figure femminili protagoniste delle sue opere: Regina, protagonista di *Nostalgie*, Nina di *Il Paese del Vento* e Maria Concezione di *La chiesa della solitudine*.

#### PAROLE CHIAVE:

Deledda, autobiografico, Cosima, personaggi.

#### ABSTRACT:

Among Grazia Deledda's characters, Cosima is the most autobiographical one, as we can notice from the examples. Concordance can be noticed between the author and the female characters of her works: Regina is the main character of *Nostalgie*, Nina in *Il Paese del Vento* and Maria Concezione in *La chiesa della solitudine*.

#### KEY WORD:

Deledda, autobiographical, Cosima, characters.

Come accennato nel riassunto che precede questo mio breve intervento, *Cosima* nella vasta produzione di Grazia Deledda rappresenta la maschera più famosa e forse anche quella più trasparente dietro la quale si cela la scrittrice di Nuoro. È un testo che appartiene alla fase più matura della sua produzione, uscito postumo sulla *Nuova Antologia* (settembre-ottobre 1936) e pubblicato successivamente da Treves nel 1937 con il titolo di *Cosima, quasi Grazia*, è una delle migliori opportunità che abbiamo di conoscere la scrittrice per la sua carica visibilmente autobiografica. Ciò che Deledda ci lascia è un prezioso manoscritto che si compone di 276 cartelle, con poche correzioni, ma al quale manca la parola "fine" che invece era solita apporre quando considerava che il lavoro non richiedesse ulteriori revisioni.

Antonio Baldini ha corredato il testo della Treves di note biobibliografiche che hanno la funzione di collegare episodi della storia narrata a fatti accaduti all'autrice: gran parte dei nomi dei personaggi sono fedeli alla realtà (iniziando da Cosima che è il secondo nome di battesimo della scrittrice), così come sono riconoscibili i luoghi nei quali si svolge la narrazione (Nuoro, il monte Orthobene ed altri). L'autrice confeziona una sorta di resoconto autobiografico nel quale ci porta in viaggio per la sua vita ripercorrendo i momenti più significativi (la morte del padre, i primi amori, e l'arrivo dei primi successi letterari) fino alla partenza da Nuoro, episodio che conclude il racconto. Per questa ragione affida la narrazione a Cosima *alter ego* di Grazia, la quale attraverso lo schermo della terza persona, ci mostra il suo microcosmo da una prospettiva intima e privilegiata dando vita anche ad autoironiche descrizioni come questa:

(...) E dunque alla nostra Cosima salta nella testa chiusa ma ardita di mandare una novella al giornale di mode, con una letterina piene di graziose esibizioni, come, per esempio, la sommaria dipintura della sua vita, del suo ambiente, delle sue aspirazioni, e soprattutto con forti e prodi promesse per il suo avvenire letterario. E forse, più che la composizione letteraria, dove del resto si raccontava di una fanciulla pressapoco simile a lei, fu questa prima epistola ad aprirle il cuore del buon poeta che presiedeva al mondo femminile artificiosetto del giornale di moda, e col cuore di lui le porte della fama. Fama che come una bella medaglia aveva il suo rovescio segnato da una croce dolorosa: poiché se il direttore dell' *Ultima Moda*, nel pubblicare la novella presentò al mondo dell'arte, con nobile slancio, la piccola scrittrice, e subito la invitò a mandare altri lavori, in paese la notizia che il nome di lei era apparso stampato sotto colonne di prose ingenuamente dialettale, e che, per maggior pericolo, parlavano di avventure arrischiate, destò una esecrazione unanime e implacabile (Deledda 2005: 82).

La lettera alla quale si riferisce è:

le farò la mia silhouette in due o tre o righe. Ho vent'anni, sono bruna e un tantino... anche brutta, non tanto però come sembro nell'orribile ritratto in prima pagina di "Fior di Sardegna". Sono una modestissima signorina di provincia che ha molta

volontà e coraggio in arte, ma anche nella sua vita, solitaria e silenziosa, è la più timida ragazza del mondo (Scano 1972: 287).

Pare quasi superfluo chiarire che la sola lettura del romanzo in chiave biografica sarebbe riduttiva e non renderebbe merito alla complessità di quest'opera, costruita invece con grande sapienza su un gioco sottile di rimandi ed allusioni. *Cosima* rappresenta dunque il punto d'arrivo, la tappa finale di quel "viaggio esperienziale" che Grazia Deledda aveva intrapreso e che aveva trovato spazio dapprima in diverse novelle come *I primi passi*, *Racconti a Grace*, *Ferro e fuoco*, *Sotto il pino*, *Ballo in costume*, *Medicina popolare* ed altre, e successivamente nella forma più complessa del romanzo. Se in *Cosima* è impossibile non vedere i continui richiami autobiografici a cui abbiamo fatto cenno, in altri casi le assonanze tra l'autrice le protagoniste dei suoi lavori sono più impercettibili.

Si è deciso di limitarci per ovvie ragioni di tempo a parlare di tre figure di donne che per alcuni aspetti si assomigliano alla loro autrice: Regina, protagonista di *Nostalgie*, Nina di *Il Paese del Vento* ed infine Maria Concezione personaggio principale dell'ultimo romanzo deleddiano, *La chiesa della Solitudine*. *Nostalgie* (1905) inaugura la serie dei lavori cosiddetti "continentali": è il primo cioè che varca i consueti confini dell'isola. Regina, la protagonista, giovane di famiglia nobile ma decaduta, lascia il villino «adagiato sull'argine del Po» (Deledda 1998: 384) per seguire il marito a Roma. La prima similitudine con colei che le ha dato vita è evidente: Regina come Grazia abbandona la terra natia per la capitale che inizialmente è fonte inesauribile di speranze ma anche di timori:

Roma! Un tripudio infantile l'assaliva al solo pensiero che Roma s'avvicinava; che Roma, la città meravigliosa, lungamente sognata, la capitale del mondo, in nido d'ogni delizia e d'ogni splendore, Roma stava per diventar sua! (...) Ma che cosa saprà darmi Roma? Noi non siamo ricchi e la grande città è come... la gente: ama poco e dà poco a coloro che non son ricchi... (Deledda 1994: 384).

Roma è la stessa città che sognava Cosima- Grazia quando

nelle sere d'inverno, accanto al bracere e alla luce di due lampadine ad olio, o nei meriggi di primavera, nell'orticello fiorito di rose e ronzante di mosconi, e poi d'estate nella camera su in alto col paesaggio sonnolento dei monti alla finestra (...) Roma era la sua meta: lo sentiva (...) era una specie di città veramente santa, la Gerusalemme dell'arte, il luogo dove si è più vicini a Dio e alla gloria (Deledda 2005: 81).

Deledda si trasferisce a Roma nel marzo del 1900, in seguito al matrimonio con Palmiro Madiesani, segretario all'Intendenza delle Finanze: Antonio, marito di Regina è vice-segretario al Ministero del Tesoro, una coincidenza che non ci sembra essere

casuale. Nella capitale Grazia spera di trovare una società più moderna e priva di quei pregiudizi e di poter esprimere liberamente la sua arte, possibilità negatele dalla ristretta cerchia culturale sarda prettamente maschile.

Regina non ha ambizioni così alte, tuttavia anche in lei c'è una voglia di superare certe convenzioni, forse anche contagiata dalla cognata Arduina, direttrice del «giornale femminista *L'Avvenire della donna*» (Deledda 1994: 390), manifesta all'inizio del romanzo il desiderio di ribaltare quel ruolo che tradizionalmente era stato assegnato alla donna nella società del suo tempo:

Lavorare, lavorare! Sì, anch'ella voleva lavorare, voleva scrivere, poiché non era buona ad altro, voleva guadagnare. E anzitutto voleva vivere. "Uscirò dalla cerchia che mi stringe; guarderò la vita in viso. Voglio smarrirmi nelle grandi vie di Roma, sentire l'anima della folla, descrivere la vita dei poveri, o di coloro che si annoiano, o di quelli che sembrano felici e non lo sono: la vita come è (Deledda 1994: 414).

La protagonista di *Nostalgie* non porterà a termine questo progetto, forse perché troppo debole e volubile, mentre l'autrice, in questo senso molto diversa dalla sua "creatura", grazie alla sua caparbia descriverà Roma in tutte le sue sfaccettature, compresa quella periferica e meno maestosa. Nella novella *Cura*, ad esempio, la protagonista va in giro con le scarpe più vecchie, nei luoghi più tristi e plebei, per esempio in certe strade sempre fangose e d'un fango nero attaccaticcio, che s'insinuano tra le altre aristocratiche, come l'intestino fra le viscere più nobili (Deledda 2006: 246). mostrando un «interesse tozziano per gli aspetti più cupi della città» (Deledda 2006: 12). Il titolo del romanzo infine, si riferisce proprio al sentimento che accompagnerà la giovane donna durante tutta la narrazione:

Sognò di trovarsi nel bosco, sulle rive del Po, verso Viadana. Un molino scrosciava sulle acque lucenti" (Deledda 1994: 407).

Nonostante sia stato ribadito poc'anzi che Deledda cercò fortemente l'allontanamento dalla Sardegna, è altrettanto vero che non spezzò mai quella sorta di "cordone ombelicale" che la teneva legata alla sua terra e che, come sappiamo, ispirò gran parte della sua produzione. Regina rimpiange l'argine del Po e Grazia chiudendo gli occhi rivede i colori della sua Sardegna:

(...) i meravigliosi tramonti di Roma scoloriscono, nel mio ricordo, davanti a quest'immenso orizzonte d'un rosso fragola inverosimile, ove galleggiano, come lontane isole lucenti, lunghe nuvole d'oro, dalle quali s'erge un perfetto miraggio di boschi solitari, immobili nello splendore del tramonto (Deledda 2007: 244).

Diversi paesaggi ma ricordi simili e sentimenti quasi identici. Anche in questo caso, si riscontra una grande similitudine fra personaggio ed autrice.

Passiamo ora a *Il paese del vento*. Uscito per intero nel 1931, è il romanzo più breve della scrittrice nuorese e tuttavia uno dei più emblematici per quanto riguarda l'aspetto

che ci interessa. Eurialo De Michelis lo definì «il romanzo più autobiografico della non autobiografica scrittrice; l'unico in prima persona singolare femminile, come nemmeno Cosima» (Deledda 1994: 867). Anche stavolta protagonista della vicenda è una giovane donna, Nina, sposata da appena quindici giorni ad un uomo «civile: vale a dire socievole, di carattere ottimista, inoltre, e quindi fiducioso del suo prossimo che egli ritiene onesto perché onesto è lui» (Deledda 1994: 870). L'incontro con Gabriele, suo primo e platonico amore (si tratta quasi di un'apparizione perché egli è malato e quasi ridotto a "fantasma"), provocherà il risvegliarsi dell'antico sentimento adolescenziale:

(...) mi sentivo spinta da una fatalità simile a quella che spingeva i personaggi del libro che leggevo; ed era sempre il fondo romantico del mio temperamento, quello che agiva, lo sapevo benissimo; ma tentavo di spiegarlo con ragioni mistiche (Deledda 1994: 902).

Nina è tormentata dal senso di colpa nei confronti del leale sposo, ma al contempo si sente a sua volta vittima, perseguitata dalla figura di Gabriele:

(...) la mia pena non era per lui, certamente: in fondo egli continuava a destarmi un po' di paura e molta ripugnanza: la mia pena era per me, che non riuscivo a liberarmi della sua ombra, e ritrovavo qualche cosa di torbido nel mio istinto e di silenzio e di inganno verso la sola persona che realmente, dopo la mia mamma, mi voleva bene (Deledda 1994: 902).

Come sottolinea ancora De Michelis,

la storia di Nina (sognante fanciulla romantica, tutta "assimilata in fantasia", con una sorta di naturale avversione per la prosaica volgarità del reale), la persecuzione di Gabriele, hanno assai poco di autobiografico, ove si voglia pensare a una trascrizione nel narrato di fatti reali, moltissimo invece ove legittimamente, sulla scia dell'ormai lontano *Nostalgie*, si intreccino riflessi privati di un'adolescenza isolata, piena soprattutto di libri, "turbata da sogni e desideri inappagati", turbata dalla pur desiderata partenza, dalle difficoltà impreviste, spoetizzanti della nuova vita (Deledda 1994: 867). vediamo dunque quali sono i passi dove in maniera inequivocabile Grazia si nasconde dietro a Nina:

(...) il temperamento ce l'avevo: nata in un paese dove la donna era considerata ancora con criteri orientali, e quindi segregata in casa con l'unica missione di lavorare e procreare, avevo tutti i segni della razza: piccola, scura, diffidente e sognante, come una beduina che pur dal limite della sua tenda intravede ai confini del deserto i miraggi d'oro in un mondo fantastico, raccoglievo negli occhi il riflesso di questa vastità ardente, di quest'orizzonte che al cadere della sera ha i colori liquidi della mia iride (Deledda 1994: 870).

Ritroviamo una Deledda bambina anche nella descrizione della formazione letteraria di Nina:

(...) Eppure mi abbandonavo a quello che la mia mamma considerava il più grosso peccato: la continua avida lettura di libri non adatti alla mia età e soprattutto alla mia educazione. Naturalmente leggevo di nascosto, giorno e notte. In quella camera dove i topolini rosicchiavano le carte, e le rondini facevano i loro primi esercizi di volo, anche la mia anima si apriva lentamente, da sola, ora per ora, foglio per foglio di libro, come la rosa centifoglia che pare aperta del tutto mentre conserva in ultimo, nel suo centro, qualche petalo ancora chiuso (Deledda 1994: 874).

Anche la rappresentazione della famiglia della giovane, ricorda molto da vicino quella di Grazia- Cosima: sembrano essere addirittura figlie della stessa madre: quella di Nina «religiosa e austera, non parlava mai, non dava confidenza ai figli: lavorava sempre e usciva di casa solo per andare in chiesa» (Deledda 1994: 875) e quella di Cosima «taciturna, chiusa in un mondo tutto suo; badava ai figli e alle cose domestiche, ma con una freddezza quasi meccanica, con scrupoli di un dovere dal quale non si aspetta nessun premio» (Deledda 2005: 54).

Un altro personaggio di *Il paese del vento* che ci riporta alla biografia deleddiana è senza dubbio il marito di Nina che ricorda Palmiro Madesani. Deledda lo conobbe nell'ottobre del 1899 a Cagliari, mentre si trovava ospite presso la direttrice del quindicinale *La donna sarda* Maria Manca. Trentanovenne di origini mantovane ma residente a Roma, Madesani, come si è accennato in precedenza, si trovava sull'isola per lavoro. I due si conoscono a teatro e pochissimo tempo dopo arriva la proposta di nozze. Queste avvengono l'11 gennaio del 1900, in Santa Maria della Neve, la cattedrale di Nuoro; per l'occasione «La donna sarda» pubblica un fascicolo speciale con una lunga poesia della scrittrice intitolata *Viaggio di nozze in Sardegna*. Ne *Il paese del vento*, si racconta l'incontro decisivo, il "gioco d'amore" e la successiva proposta di matrimonio che riceve Nina:

(...) il mio futuro marito si rivolge a me, lasciandosi l'una con l'altra le mani, e scuote la testa quasi per dire a sé stesso: vediamo se l'indovino (...) Così, quando il mio compagno di gioco, per penitenza mi impose di confessare come desideravo fosse il mio futuro sposo, risposi con accento che pareva leggero e invece risonava dal profondo del cuore: "Come lei". Il giorno dopo egli mi scrisse una lettera d'amore: e nel maggio seguente fu celebrato il nostro matrimonio (Deledda 1994: 889).

Questo passo può considerarsi la trascrizione quasi fedele di come la scrittrice di Nuoro e il suo futuro marito iniziarono la loro parabola coniugale, che ricordiamo, contrariamente a quella della coppia del romanzo, non ebbe mai nessun punto d'ombra. Per questa ragione, forse, la coppia destò l'invidia di molti: Luigi Pirandello in una lettera ad Ugo Ojetti confessava: «(...) Son partito dal marito di Grazia Deledda. Lo conosci? Che capolavoro, Ugo mio! Dico, il marito di Grazia Deledda, intendiamoci...» (Zappulla-Muscarà 1980: 28). Lo scrittore siciliano in *Giustino Roncella nato Boggiolo* (uscito nel 1911 con il titolo più esplicito di *Suo marito*), descrive un

uomo totalmente offuscato dalla fama e dalla forte personalità della moglie: tuttavia il carteggio pubblicato in parte dal Momigliano sul *Corriere della Sera* è la testimonianza della stima e dell'affetto che i coniugi nutrivano l'uno verso l'altra. Madesani non solo accettò di buon grado di avere a fianco una donna "pubblica", ma divenne presto anche l'amministratore più fidato degli affari letterari della scrittrice.

Veniamo ora a Maria Concezione, l'ultima delle donne create dalla penna di Deledda prima che si spegnesse a Roma il 15 agosto del 1936. *La chiesa della solitudine* esce in quello stesso anno ed è incentrato sul duplice travaglio della giovane protagonista. Colpita da una grave malattia (la stessa che in quello stesso anno condurrà Deledda alla morte), Maria Concezione decide non solo di accettare la disgrazia con rassegnazione ma anche di trasformarla in impedimento: «Capiva benissimo che il suo male era, in rapporto all'amore, come un legame, un voto, un ostacolo simile a tanti altri» (Deledda 1994: 935). Si condanna alla solitudine, rifiutando l'amore del giovane di cui è innamorata, spingendolo seppur involontariamente nelle braccia della sorellastra.

Maria Concezione più che una maschera è un'arma che Deledda fabbrica per "difendersi" dal male che l'aveva attaccata. Un male nascosto con grande riserbo ed esorcizzato anche con l'impegno assiduo nella scrittura; lo stesso male che anche la protagonista del romanzo vuole in tutti i modi occultare. In una lettera dell'agosto del '34 indirizzata alla sorella Deledda scrive: "Io sto relativamente bene, ma sono debolissima e magra come quando da signorina mi mettevo la salvietta sul petto. Se domandano di me dite che sono convalescente da una pleurite e che verrò a Cervia in settembre" (Deledda 2005:14). A sua volta Maria Concezione fa intendere di essersi sottoposta "ad una semplice estrazione di un polipo al naso" (Deledda 1994: 934). Questo tentativo di ridimensionare la gravità della malattia, equivale in entrambi i casi alla ricerca della normalità, ad un inconscio rifiuto della realtà, dove la condizione di "malato" viene vissuta come una sorta di colpa che si deve necessariamente nascondere. Ritornano spesso i riferimenti a questa fuga: anche il giovane prete Serafino, amico della sventurata cerca di stimolarla a vivere e a non mettere in scena una inutile farsa:

(...) Tu parli senza convinzione, fingi con me come vuoi fingere con te stessa: così non ci si può intendere. La vita non deve essere commedia Concezione, almeno tra le persone di fede e di giudizio, come io ti ritengo (Deledda 1994: 963).

e lo stesso concetto viene ribadito poco dopo dal dottore:

No cara amica, tu mentisci a te stessa. Basta guardare i tuoi occhi: sembri una zingara mascherata da monaca. E dunque, lasciando le teorie, veniamo alla realtà (Deledda 1994: 977).

Il racconto è condotto da una voce narrante in terza persona che tuttavia è implicata nella vicenda e che in maniera sottile si identifica con la protagonista «ne comprende il travaglio con un'intesa solidale che rivela lucide implicazioni e indiretti richiami biografici» (Deledda 2008: 13).

Nell'intero romanzo sono disseminate citazioni bibliche e tutta la vicenda è scandita temporalmente dalle festività religiose: a dicembre l'Immacolata, giorno in cui Concezione rientra dall'ospedale, in primavera la Passione e la Resurrezione del Cristo, ed infine a luglio la festa del paese, San Cirillo. *La chiesa della solitudine* rappresenta in questo senso l'ultimo prodotto di quella concezione etico-religiosa che Deledda aveva elaborato nel corso degli anni e che aveva caratterizzato anche molti dei suoi lavori precedenti. In diverse occasioni le donne deleddiane invocano la Madre di Dio, ne chiedono protezione ed aiuto: anche Maria Concezione si rivolge alla Madonna chiedendole pietà e la forza per dimenticare il suo amore:

Maria, Madre di Dio, fa che mi lascino in pace", pregava Concezione inginocchiata ai piedi dell'altare "non domando che di poter vivere finché vive mia madre, e di non farla soffrire: dopo fa di me quello che tu vuoi. Sono pronta a tutto; non mi spaventa il dolore, ma il peccato mortale. (...) Maria, Madre di Dio, levatemelo dal pensiero, fate che egli se ne vada lontano nelle altre parti della terra,; che io non senta più sue notizie: che egli sia felice, libero dal peccato, e rimanga buono e puro come l'ho conosciuto io (Deledda 1994: 976).

La parziale identificazione di Grazia con Maria Concezione è secondo il mio parere piuttosto evidente, tuttavia una delle tante "prove" risiede in novella intitolata *La chiesa nuova* della raccolta *Sole d'estate*, dalla evidentissima carica biografica:

(...) La chiesa è quella, il bosco è quello. È la chiesetta antichissima, in cima al Monte Orthobene, sopra la cascata dei lecci, nell'ora quando il cielo si sprofonda fino a Dio e dal mondo salgono le nuvole rosse che hanno assorbito e disperdono le passioni degli uomini. Sono ancora fanciulla: la vita è dentro il mio pugno, come una manciata di gemme; ma io la depongo ai tuoi piedi, Signora del Monte, come nella canzone nuorese la giovane fidanzata morente offre le sue collane alla Vergine Maria. Tutto io ti offro, Regina del Monte purché tu mi conservassi la fede (Deledda 2006: 122).

Giovanna Cerina a proposito di *Cosima* e de *La chiesa della solitudine* scriveva:

i due romanzi richiamano due fasi diverse, distanti nel tempo ma complementari, libere da implicazioni direttamente autobiografiche, grazie anche alla scelta di un narratore in terza persona e di nuove modalità espressive e stilistiche, abilmente diversificate. Due storie diverse, due personaggi femminili diversi, che interpretano aspetti riguardanti da vicino esperienze di vita della Deledda: quella euforica di un percorso in ascesa, e l'altra che riguarda il lato notturno della vita, la sofferenza, il dolore, il ripiegamento su di sé. Il lettore trova tutti i segnali e i dati plausibili per riconoscere, in filigrana, le voci dell'anima e i silenzi, le gioie e le inquietudini, il

tempo del successo e la malattia che hanno segnato la caratura umana e letteraria di Grazia. (Deledda 2008: 10).

In una lettera indirizzata ad Andrea Pirodda Deledda affermava con decisione: «è impossibile scrivere un lungo romanzo senza mettervi qualcosa di vivo, di veduto, di udito, di sentito: ma non ho creato alcuno dei personaggi con lo scopo preciso di ritrarre persone vive» (Di Pilla 1966: 382). Tuttavia mi pare di aver dimostrato, concordando con l'opinione di altri critici, che in diversi casi le donne deleddiane si possano interpretare senza alcuna forzatura come il frutto della rielaborazione di esperienze e sentimenti della scrittrice di Nuoro, o più semplicemente, come le maschere autobiografiche di Grazia Deledda.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Deledda, G., *Dieci romanzi*, (a cura di Anna Dolfi), Roma, Newton, 1994.
- , *Cosima*, (prefazione di Giovanna Cerina), Nuoro, Ilisso, 2005.
- , *La chiesa della solitudine*, (prefazione di Giovanna Cerina), Nuoro, Ilisso, 2008.
- "Nostalgie", in *Dieci romanzi*, op. cit. pp. 381-506.
- , "Il paese del vento", in *Dieci romanzi*, op. cit. pp. 867-925.
- , "La chiesa della solitudine", in *Dieci romanzi*, op. cit. pp. 929-1013.
- , "Tipi e paesaggi sardi", in AA. VV. *La grande enciclopedia della Sardegna. Tradizioni e personaggi leggendari*, Sassari, La Nuova Sardegna, pp. 224-252, 2007.
- , "Cura" in *Novelle, vol. IV*, a cura di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso, pp. 246-249, 2006.
- , "La chiesa nuova" in *Novelle, vol. VI*, a cura di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso, pp. 118-122, 2006.
- Di Pilla, F., "La vita e l'opera di Grazia Deledda", in *Grazia Deledda Premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fabbri, 1966.
- Scano, A., *Versi e prose giovanili*, Milano, Virgilio, 1972.
- Zappulla Muscarà, S. G., *Deledda. Carteggi inediti*, Roma, 1980.

## FIGURE FEMMINILI MAGICO-RELIGIOSE NELL'OPERA DI GIUSEPPE OCCHIATO

FEMALE MAGIC-RELIGIOUS CHARACTERS IN GIUSEPPE OCCHIATO'S WORK

Salvatore Trovato

Alfio Lanaia

Universidad de Catania

### RIASSUNTO:

Giuseppe Calabrese nacque in Calabria. Il suo libro più importante é Oga Magoga. Il suo linguaggio è molto curato e complesso. Una caratteristica della sua scrittura è la memoria, in particolare attingere da quella della comunità. All'interno della sua narrativa, sono molto importanti anche le figure femminili, nonostante il protagonista sia sempre maschile.

### PAROLE CHIAVE:

Curato, complesso, memoria, figure femminili.

### ABSTRACT:

Giuseppe Occhiato was born in Calabria. His most important book is Oga Magoga. His language is cured and elaborated. A characteristic of his work is the memory, in particular the importance to draw in the memory of the community. In the narrative of Giuseppe Occhiato, female figures are very significant, despite the protagonist is always a man.

### KEY WORD:

Cured, elaborated, memory, female figures.



### 1. Giuseppe Occhiato, scrittore di Calabria (sct)

Calabrese di Mileto, di recente scomparso (28 gennaio 2010), è l'autore di un grande immenso romanzo – Oga Magoga. Cunto di Rizieri, di Orì e del minatòtaro, in 3 voll. per 1385 pagine (Occhiato 2000) –, cui dedicò quasi cinquant'anni della sua vita. Nel 1989, però, aveva esordito con la cronaca romanzata dal titolo Carasace. Il giorno che della carne cristiana si fece tonnina (Occhiato 1989) nella quale descrive le sofferenze della popolazione civile sotto i bombardamenti angloamericani dell'estate 1943, facendosi già notare, come scrittore, per la sapienza nel rievocare «usi e costumi di un tempo di fuoco», e per le scelte linguistiche orientate verso il parlare calabrese (Piomalli 1996, p. 334 che del volume di Occhiato auspica uno studio approfondito).

Dopo Oga Magoga è la volta della riedizione di Carasace, ora col titolo nuovo di Lo sdiregno (Occhiato 2006/a), mentre nel 2007, giunge L'ultima erranza, che è anche l'ultima opera pubblicata. Un unico filo rosso lega, contenutisticamente, i tre romanzi di Occhiato: l'attacco aereo dell'estate del 1943 da parte angloamericana e la conseguente strage di civili culminata, nel romanzo, con la morte di Rizieri e di Orì, la “zingarellota” di cui Rizieri si era perduto innamorato (Lo sdiregno, Oga Magoga), mentre L'ultima erranza narra del triste destino toccato al povero Rizieri nell'aldilà – un implacabile girovagare tra brume e nebbie fitte nella speranza, vana, di ritrovare Orì –, fino a quando, vent'anni dopo, non avrà ottenuto onorata sepoltura.

Quando il 28 gennaio 2010 Giuseppe Occhiato venne chiamato ad altri lidi, stava rivedendo l'ultimo romanzo, L'opra meravigliosa, che speriamo possa vedere presto la luce.

### 2. Lingua e cultura nei romanzi di Occhiato (sct)

Occhiato è scrittore di grande levatura, come narratore e come artefice di un linguaggio sapientemente costruito. Altrove (Trovato 2008) mi sono soffermato sulla teoria e sulla prassi linguistica di Occhiato, sulla base di quanto l'autore scrive, almeno per la teoria, in un opuscolo di circa cinquanta pagine diffuso dallo stesso Occhiato tra suoi pochissimi amici (Occhiato 2006). In questa sede, invece, in armonia col tema di questo Convegno incentrato sulle “Mascaras femeninas”, accennerò, sempre sulla base del medesimo opuscolo, ai contenuti etno-antropologici del romanzo, su cui lo stesso Occhiato si sofferma, mentre nella seconda parte di questo lavoro Alfio Lanaia affronterà lo studio di uno dei personaggi femminili più importanti – Mata Fara, ninfa dei calibis, come vedremo, e tanto altro ancora – per i contenuti etno-antropologici dentro i quali si situa il personaggio – Mata Fara come tanti altri – correlati alla creatività linguistica che si esplicita particolarmente nell'uso del dialetto adeguatamente filtrato

nelle strutture dell'italiano. Parole e contenuti che sono strettamente interdipendenti, anzi, sono facce di una stessa medaglia.

La scrittura occhiatiana è una scrittura della memoria. Infatti, in una delle due epigrafi dell'opuscolo testé ricordato, è riportato un brano di Gente in Aspromonte di Corrado Alvaro: «È una civiltà che scompare, e su di essa non c'è da piangere, ma bisogna trarne, chi ci è nato, il maggior numero di memorie». È tutta in questa citazione la “poetica” di Occhiato. Scrittura della memoria quella di Oga Magoga, come già prima quella di Carasace (e Lo sdiregno) e poi quella dell'Ultima erranza: nei quali realismo di contenuti e realismo (ed espressionismo) linguistico si fondono insieme. Il punto di partenza, forse quello più impegnativo, è quello che riguarda la lingua. Scrive l'autore:

Era la ricerca della forma che mi prendeva tutto, una ricerca che mirava principalmente a riuscire, tramite il colore delle parole, il potere evocativo del linguaggio, il suono stesso della lingua a far non solo vedere [...] ma soprattutto a far rivivere nel lettore quello che scrivevo. Questo portava a far sì che i fatti narrati e la narrazione coincidessero in maniera indissolubile [...] . (p. 36)

E sul piano dei contenuti della narrazione non basta la memoria soggettiva, è necessario attingere anche alla memoria della comunità mediante uno scavo in larghezza e in profondità nella cultura dei personaggi e della comunità rappresentati. Scrive l'autore

Per ogni aspetto della vita rappresentata [nelle pagine di Oga Magoga] (le tredici parole della verità, i pupi, la lingua degli zingari, tanto per indicarne qualcuno) c'è un attento lavoro di indagine a tutto campo. Nessun particolare è lasciato al caso, niente è senza riscontri, ma dietro ogni pagina si cela questa ricerca di aderenza alla realtà, di coerenza con l'effettività delle cose» (p. 40)

È per questa via che miti e leggende autoctone si mescolano e si fondono con miti e tradizioni classiche, medievali, pagane e cristiane. Ed è per questa via che il lungo poema di Occhiato diventa strumento imprescindibile di ricostruzione culturale, alla maniera, ad esempio, delle grandi opere delle lingue indoeuropee – Omero, i poemi e i canti sacri indiani e zoroastriani, le saghe germaniche e celtiche – oltre che ricettacolo prezioso di documentazione linguistica.

### 3. Le figure femminili (sct)

Un ruolo di primo piano hanno nel romanzo le figure femminili, nonostante maschio sia il protagonista. Di lui, Rizieri, si invaghisce per prima «l'arcissima Maniante» (I 8), la Morte, e per lui si trasforma in tantissimi altri personaggi, femminili per la maggior parte:

quel gairello l'aveva annorbata, le aveva fatto perdere il senzio [alla Morte]. Si trasformò, così, e si fece il Mitriuzzo Sparacino suo, il suo Meluzzo Tomeo, la zita Dianora, che era la prima delle sue stelle, Chicchina e la ziamamma, don Sidorio Carrà e donna Brandoria intesa Seiàcia; ma si rivelò pure come seconda e terza stella, che sarebbero state poi le pianete mortifere del suo destino, e che erano quelle di due scagnozzelle che facevano di nome, l'una, Mata Fara e, l'altra, Ori, la zingarellota; e diventò pure Alcina trafaccera, che viene a dire dai tre volti, e la Dama a due facce col suo Puricinella, la Minorianna e l'Orianna sue, il caifasso barbarico con le pàndine di scorta e, alla resa dei conti, rappresentò pure il suo nemico carnizzaro, arcissimo e tiranno, il sanguinario Minotànnaro che tornò a carnefice sgomentoso e micidante della vita sua. (ibid.)

Non è un caso che lo stesso Occhiato scriva che il suo romanzo «potrebbe venire considerato come un vero e proprio viaggio attraverso la femminilità» (p. 32). Femmine sono i personaggi del destino del protagonista: la madre morta, la ziamamma, donna Liberata, che insieme rappresentano il simbolo della maternità; le rimite di Contura con donna Brandoria e donna Maragénula, elementi di mediazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti in uno sfondo culturale pagano-cristiano; Mata Fara, simbolo dell'amore sensuale e mito essa stessa (essendo nello stesso tempo ninfa Calipso, maga Circe, sirena e fata, e poi maga(ra) e strega: ? infra); Ori, mito anch'essa in quanto Arianna attraverso Oriana e fino a Marianna e Minorianna, sorella anche nel nome del Minatòtaro e figlia di Minaossa, e sicuramente simbolo di perdizione; Dianora, la fidanzata abbandonata, simbolo di amore tenero e puro; Chicchina, la sorella, simbolo di redenzione e la Vergine, simboleggiata dalla Stilla Vavara, come salvezza finale.

Altri personaggi mitologici e popolari costellano la narrazione. Sono le male presenze, «i mali spiriti della notte, pàndine, strigi, chere, làmie, empuse, i malesseri più soperchiosi che fosse possibile immaginare» (I 217). La Calabria, riserva di tradizioni culturali e linguistiche di inestimabile valore, coltiva ancora i miti antichissimi dell'umanità e il libro di Occhiato ha fissato nella scrittura quanto poteva essere irrimediabilmente perduto. Contenuti e lingua fanno tuttuno e i primi forniscono all'autore il pretesto per far rivivere nel romanzo, insieme ad essi, una lingua più volte millenaria.

#### 4. Le parole sono femmine (al)

Come ha ben messo in rilievo Caterina Verbaro, a proposito di Oga Magoga (Verbaro 2003: 261), in un testo che deve parte della sua intensità proprio alla stratificazione dei simboli e degli archetipi, il femminile rappresenta il segno prevalente: non solo perché femminile è il personaggio corale, la comunità [...] ma perché femminile è lo stesso sguardo sul mondo, l'ottica narrativa, la modulazione e il significato del linguaggio.

Femminili, come si è visto, sono i personaggi che concorrono a determinare la sorte di Rizieri, protagonista del romanzo, e marcano la struttura narrativa del romanzo medesimo. Femminile, infine, è la lingua, lo strumento che lo scrittore si costruisce

per esprimere la realtà che porta dentro di sé. Ai fatti, maschili, si contrappongono le parole, femminili: «I fatti sono maschi e le parole sono femmine» (III 982), chiosa un coro di uomini, a contrapporre dialetticamente la storia al destino, e ad esprimere icasticamente «una valenza archetipica del linguaggio come entità 'femminile', e dunque vitale e creativa, magica e relazionale» (Verbaro 2003: 267).

La 'femminilità' della lingua va poi di pari passo con la creatività linguistica, che deriva certamente, come hanno sottolineato tutti gli studiosi che si sono occupati di Oga Magoga (Piromalli 2002, Naccari 2002, Verbaro 2003, Fava Guzzetta 2004, Trovato 2009a, 2009b), dal «matrimonio mistilingue in cui italiano e parlata calabrese convivono» (Occhiato 2006: 16), e, come vasi comunicanti, si alimentano a vicenda. Il dialetto vivifica l'italiano, e questo dà gli strumenti al calabrese perché assurga a lingua letteraria.

Tralasciando i moltissimi esempi della commistione fra italiano e calabrese, relativi al lessico e alla sintassi, mi sembra significativo, perché legato al discorso sulle parole «femmine», l'uso del suff. it. -essa, in qualche caso adattato in -issa, che in Oga Magoga assume a volte una funzione diversa rispetto a quelle dell'italiano. In genere tale suffisso, che in italiano forma il femminile di sostantivi animati o più raramente inanimati (De Mauro 2000), è usato con la stessa funzione in Oga Magoga: baronissa (I 111 [? barone]), diavolessa (II 595 [? diavolo]) gigantessa (I 70 [? gigante]), giudichessa (II 843 [var. di giudicessa]), grifonessa (III 946 [? grifone]), monarchessa e monarchissa (III 1100, II 320 [? monarca]), orchessa (I 88 [? orco]), Papissa (I 320 ? Papa), paonessa (I 22 [? pa(v)one]), polpessa (I 265 [? polpo]), principessa (II 804 [? principe]), profetessa (I 350 [? profeta]), stregonessa (I 158 [? stregone]). Rispetto a questi usi che Occhiato attinge all'italiano, sono meritevoli di attenzione questi altri:

a) in gefantessa (III 1203), il suffisso viene applicato a una parola del dialetto, cal. e sic. ggefanti 'gigante'; b) in pettinessa (I 272) 'piccolo pettine, di forma ricurva e di materiale vario, che si fissa tra i capelli per ornamento', si deve leggere un prestito dal cal. pittinissa; c) in germantissa (I 282) e germantessa (I 273) 'indovina' il suffisso -essa/-issa sostituisce probabilmente la parte finale del regg. germantisa 'mantide religiosa', in cui si può leggere il gr. tardo mântissa 'saga, venefica' (Alessio 1939: 19); d) se forme femminili come serpentessa (II 649 [? serpente]) rimandano alla fiabistica popolare, in animalessa (I 108 [? animale]) si osserva la volontà di creare una parola femminile che non esiste in italiano. In altri termini al suffisso -essa viene assegnata una funzione onomaturgica in grado di ridare linfa vitale a parole consunte, per cui parole chiave di genere femminile assumono il suffisso -essa per acquisire nuove valenze simboliche. Accanto, infatti, al tipo maghessa, preferito a maga, che viene usato soprattutto in parole composte, vengono coniate forme come fatessa (I 83 [? fata]), magagressa (I 72 [? cal. magara]), mastrissa (I 264), mastressa (I 351 [? cal. mastra]), e maistressa (II 627 [? cal. maistra]). La stessa funzione 'rivitalizzante' acquista il nostro suffisso in canessa (I 109 [? cane]), dieci esempi contro uno di cagna.

#### 4.1 Mata fara e le metamorfosi della strega (al)

La commistione fra dialetto e lingua non va intesa solo come strategia per vivificare e alimentare quest'ultima, ma anche e soprattutto per dare profondità antropologica alla narrazione. Assistiamo così al sovrapporsi e all'intrecciarsi di più culture, alle riletture in chiave popolare di miti classici e cavallereschi (il ciclo carolingio). I personaggi del romanzo sono all'inizio uomini e donne in carne ed ossa, veri, reali, ma assumono via via le caratteristiche di figure del mito greco, della letteratura cavalleresca, della fiabistica popolare, in una metamorfosi incessante, in un continuo scambio dei ruoli e dei nomi. I nomi dei protagonisti, poi, lungi dal rappresentare una semplice etichetta, sono grondanti di significato, e, pure nella «ridondanza» e nella «ipertrofia verbale» che porta «alla proliferazione sininimica degli epiteti e delle qualificazioni» (Verbaro 2003: 265) che li accompagnano, essi assumono valenze simboliche e narratologiche che intensificano la relazione fra lingua e cultura, per cui il nomen è sempre omen, portatore di presagi, di istanze culturali, anticipatore di eventi, ma anche presenza continua del narratore onomaturgo che dissemina di spie linguistiche il tessuto narrativo.

Non essendo possibile in questa sede dare conto di tutti i personaggi femminili, se ne è scelto uno, Mata Fara, le cui caratteristiche rispondono molto bene alla metamorfosi incessante del nome proprio, che, come si è cercato di sottolineare, implica un cambiamento del personaggio, della storia narrata e del destino del protagonista. Ma facciamo parlare lo stesso autore di Oga Magoga:

piuttosto che Fara si fece Fata, e come fata si fece vedere e sentire, come fatalcina che incantesimò nel palazzo delle proprie delizie (I 138).

Il nome proprio Fara attira, per paronomasia, quello di Fata che si trasforma in una fata vera e propria, in grado di praticare incantesimi. Ma se la fata delle fiabe appartiene, per definizione, alle forze del bene, qui assumerà le caratteristiche della potente fata Alcina del ciclo carolingio, «stracangiandosi», cioè trasformandosi, in una fatalcina o magalcina. Ma vediamo, un po' più dettagliatamente le diverse metamorfosi di Mata Fara, che assume i nomi e le caratteristiche della strega del mito classico e della 'mitologia' popolare.

##### 4.1.1 Dalla ninfa Calipso alla maga Circe: la strega del mito (al)

Il duplice nome proprio di questo personaggio, Mata Fara, appunto, contiene in nuce la funzione narrativa che l'autore gli ha assegnato:

Fara si chiama, ripetiò Rizieri, che a quel nome subito andò con la mente al termine fa-*rota*, e da questo alla stella marina, che più *farota* di quella non poteva essere,

come colei che appartiene al faro, straluce sul Faro e poi cala dietro al Faro. E lei un faro era, un faro di luce, anzi una Fara di luce, di nome e di fatto. Ed era vero che, dopo la stella diana, ve-niva la stella marina: e stava a significare che avrebbe rappresentato qualcosa nel suo de-stino, che avrebbe avuto un peso sulla sorte dell'esistenza sua (I 63).

Mi annomarono Fara per ricordare il faro, e Mata per ricordare la festa di mezzagosto, perché anno dopo anno [i mie genitori] ci andavano sempre per assistere alla sfilata dei giganti (I 70).

Mata è il nome di una delle due statue colossali – l'altra rappresenta Grifone – di legno e cartapesta, montate su due cavalli dello stesso materiale e portate in processione a Messina il 10, il 13 e il 14 agosto di ogni anno. Secondo una tradizione che si vuole popolare ma che è, in ogni caso, colta, queste statue rappresenterebbero dei personaggi storici: Marta, figlia di Cosimo II di Castellaccio, e un gigantesco moro di nome Hassan Ibn Hammar, che per amore di Marta/Mata si convertì al cristianesimo.

Man mano che la vicenda si dipana e che prendono consistenza gli incantesimi, gli «artincanti» della giovane Fara, dapprima facendo guarire miracolosamente una ferita di Rizieri e dopo ammaliando quest'ultimo per persuaderlo a trattenersi a Favazzina, avvengono le metamorfosi della donna, che, assieme ai nomi, acquista le funzioni di personaggi del mito classico.

##### 4.1.1.1 La nimpia dei calibis (al)

Con questo nome nel romanzo ci si riferisce soprattutto a Mata Fara, ma a volte anche a Dianora, la fidanzata («zita») di Rizieri, «quella nimpia rispettosella e frontosa di Dianoruzza» (II 413). Nimpia è adattamento regg. di ninfa, usato pochissime volte, dal lat. *nynfa(m)*, a sua volta prestito dal greco. Per caratterizzare Mata Fara e per distinguerla dalle altre nimpie, vengono usati degli attributi che, oltre al nome proprio, nimpia *farota* (I 23 [? fara]), fanno riferimento:

- a) all'aspetto fisico: nimpia formante (I 176) cioè 'bella, formosa', ninfa tenera e profumata (I 111), nimpia incarnata (I 336);
- b) all'habitat: nimpia dei celestri (II 468), nimpia dell'acqua (II 720), nimpia di mare (III 1288), nimpia della marina favazzinota (III 1025), nimpia marinota (I 24) e nimpiamarinota (II 893);
- c) al fascino e alla capacità di ammaliare: nimpia cantatrice (I 134), nimpia carezzosa (I 89), ninfa incantatrice (I 146);

d) all'atteggiamento: nimpia capotica (III 1130), cioè 'cervellotica'; nimpia ciancianosa (II 466), prob. 'rumorosa; petulante', se è un deriv. di cianciana 'sonaglio'; nimpia serena (I 60).

Una considerazione a parte va fatta per la nimpia dei calibis, sia perché tale nome dà il titolo a un capitolo del romanzo, sia perché l'autore, giocando con l'etimologia, accosta consapevolmente tale nome con quello della ninfa Calipso dell'Odissea, invitando esplicitamente il lettore a istituire dei paragoni fra la ninfa omerica dal nome parlante (Kalyps?? ? kalypt? 'nascondo, proteggo') alla nimpia dei calibis, cioè 'degli eucalipti', la quale nasconde e protegge Rizieri, novello Odisseo.

Il legame fra Mata Fara e gli eucalipti si stabilisce fin dalla nascita, in quanto questi vengono piantati dal padre di Fara proprio nel giorno della sua nascita e, come Fara, possiedono poteri straordinari:

«Li smicciasti quei calibis laffòra?», continuò con un filo di voce, suadente, attirante, come anninandolo. «Quelli li piantò mio padre, li portò di Messina. Per la precisione, li piantò quando gli nacqui io. Col tannino della scorza a noialtre donne ci colorava le vesti, e l'adoperava pure come cicatrizzante o astringente intestinale (I 82).

E provano sentimenti come gli esseri umani:

Pure i calibis sopra di loro rabbrivirono a quella vista, stormirono come di freddo e di spagnazzo (I 104).

Sul piano linguistico calibis da una parte richiama la forma latinizzata eucalyptus, dall'altra denuncia la fonetica dialettale con il passaggio di -p- > -b- dopo sillaba tonica, come in èbbica 'epoca', tèbbitu 'tiepido' ecc.

#### 4.1.1.2 La maga Circe (al)

Il terzo capitolo della prima parte porta il titolo di «Magacirce», che rappresenta la trasformazione di Mata Fara da nimpia dei calibis in magacirce attirante (I 109), perché, come la divinità omerica, era capace di attirare e uccidere i malcapitati «militarelli di passaggio» (I 108), adoperando le «malarti incantatorie», i «magariggi portentosi, calamitosi, invincibili» (I 109).

#### 4.1.1.3 La sirena (al)

Tra i due poli estremi, la nimpia del calibis, caratterizzata per lo più dal tratto [+ bene], e la magacirce, caratterizzata dal tratto [- bene], trova posto un'altra epifania di Mata Fara, proveniente dalla mitologia classica: la sirena, e insieme dalla tradizione locale.

Il nome sirena, senza determinanti, equivale a quello 'neutro' di nimpia e, in qualche caso, i due nomi sono associati: nimpia sirena (I 89), nimpia sirena di Jorii (II 720). La figura mitologica della sirena spesso trascolora in quella quotidiana di un dolce calabrese a base di miele e farina:

Immaginò quindi e pensò di avere davanti non una femminella marinota qualsiasi, ma una sirena in carne e ossa, anche se non propriamente uguale, ma assomigliante sì, somigliantissima a quella sirena impastata di miele e farina che poi egli volle che la mamma, donna Costanza buonanima, gliela comprasse (I 51).

Come la nimpia, la sirena assume connotazioni e valenze diverse a seconda degli elementi di determinazione che l'accompagnano e che di volta in volta si riferiscono:

– all'aspetto: sirena biforme (II 761);

– all'habitat e/o alla provenienza: sirena dei calibis (II 659), sirena di fiume (II 674), sirena farota (I 44), sirena favazzinota (I 22), sirena greca (I 110), sirena favazzinota e farota (I 52), sirena marina (I 132), sirena marinota (II 408), sirena soriana (I 336);

– al fascino e alla capacità di ammaliare: sirena incantatrice (I 111), ammagante sirena farota (I 24), sirena precantata (I 52). L'agg. precantata, che è un part. di pre/pricantari 'affascinare, ammaliare, scongiurare, guarire con arte magica', dal lat. praecantare, ha in questo caso valore attivo di 'colei che ammalia, ecc.'. Questa capacità di Mata Fara di ammaliare viene trasferita anche a un altro personaggio chiave, Ori, che viene definita, si può dire, con gli stessi nomi:

Ori come sirena, incantevole, tranellatrice. Stella e corona. Miele e veleno, tasso e zammù. Acqua nanfa e acqua tofana. Miele e fiele, naspro e alòe (II 633).

#### 4.1.2. LA FATA E LA STREGA DELLA TRADIZIONE CAVALLERESCA E DELLE CREDENZE POPOLARI (AL)

Oltre alle metamorfosi nelle figure del mito classico appena viste, Mata Fara assume le funzioni della fata e della maga delle leggende legate al ciclo carolingio e delle credenze popolari calabresi. Si può dire anzi che Calipso, Circe e le sirene del mito rivivono nelle fate e nelle maghe calabresi, anche se non si può affermare con certezza quale tradizione rappresenti l'archetipo culturale. A giudicare, tuttavia, da alcune figure della strega, come la magadraga, sembrerebbe che, come vuole Propp, la strega delle fiabe sia più antica del mito classico. Seguendo, infatti, gli studi di Alinei, nell'evoluzione culturale degli esseri magico-religiosi, gli animali rappresentano il prius culturale, da cui si svilupperanno gli esseri magico-religiosi antropomorfi delle religioni pre-cristiane delle classi dominanti (gli dei del mito) e dei ceti subalterni (streghe, fate, maghe), che si continueranno nella religione popolare cristiana (Alinei 1984).

#### 4.1.2.1. La draga (al)

In una similitudine Mata Fara viene paragonata al mostro della mitologia Scilla, che tuttavia si presenta con le sembianze femminili di una draga:

A parte la grande mereria che era tutta a favore suo, quella era la draga di Scilla in carne e ossa, proprio quella stessa che da nimfia formante, per avere mangiato erbe malefiche gettate dalla rivale Circe nella fiumarella dove faceva il bagno, si era cangiata in mostro sanguinario e scontraffatto che mancolicani, la cui completa bruttuneria nessuno aveva potuto mai rismirare. E se ne stava in una grotta tenebrosa proprio là vicino, allo Sciglio, e pure là lei, Fara, aveva la sua capanna (I 176).

Successivamente l'autore userà il composto magadruga (I 195) per riferirlo direttamente a Fara.

#### 4.1.2.2 La fata e la maga (al)

A leggere il seguente passo di Oga Magoga sembrerebbe che vi sia una netta distinzione fra la fata e la maga(ra):

Ma che razza di fata era quella, però, se faceva ricorso a quelle pratiche femminine, a quello scongiuro là, di basso livello, che era cosa di tutti, che non aveva niente della grandiosità e della potenza di un ciarmo fatto da una vera maghessa? Sì, che razza di fata veniva a essere se si abbassava a quelle usanze ordinarie, a quelle cerimonie di tutti i giorni, se si sviliva fino alla levatura d'una magari paesana qualunque? (I 139).

La differenza, in effetti, è solo nei nomi, anche perché magari è attribuito anche alla morte (morte magari) e a un altro personaggio del romanzo, donna Brandoria. Più che nei nomi della strega derivati dalla tradizione classica, nei nomi che risalgono soprattutto alle credenze popolari si manifesta la creatività linguistica di Occhiato, che usa la derivazione e la composizione come processo di lessicalizzazione e di formazione di neologismi.

##### 4.1.2.2.1 La fata (al)

La metamorfosi di Mata Fara in fata acquista valore culturale sia attraverso i processi di derivazione e di composizione, sia mediante l'uso di determinanti che ne indicano:

– la provenienza: fata farota (I 141), fatessa marinota (I 365), fatamaghessa farota (I 109);

– il potere soprannaturale: fatamagarica (II 413), fatamorgana (I 24), fatasibilia (I 111), lett. 'fatasibilla', fatessa inciarmante (I 83), cioè 'che fa incantesimi', dal cal. nciarmari

(? ciarmu'incantesimo', che attraverso una mediazione fr. risale al lat. carmen). La potenza della fata viene segnalata anche con l'uso del prefisso –arci: arcifatessa (I 194).

Sono anche interessanti i nomi, gli aggettivi e i verbi derivati da fata, spesso neologismi occhiatiani: infatagione (I 91) 'incantesimo, magia', infatamento (I 24) 'l'infatuarsi di q.' e 'incantesimo, magia', affatare (I 24) 'infatuare', infatata (I 53) 'fatata, che ha poteri da fata', affatamento (I 360) 'incantesimo, magia', affatante (I 88) 'ammaliante'.

##### 4.1.2.2.2. La maga(ra)(al)

Nel romanzo si trovano il tipo it. maga e quello cal. magari, usati spesso in forme derivate e composte, seguite o meno da determinanti, per indicarne:

– la provenienza: maghessa marinota (I 195), magalcina favazzinota (I 180);

– l'aspetto: magasirena (I 73);

– il comportamento: magafatessa amorosa (I 108), magasibilia accivettata (I 109), col valore di 'civettuola', magagressa arraggiata (I 343) e magorchessa arraggiata (I 192), cioè 'rabbiosa';

– il potere soprannaturale: arcimaghessa (I 190), maghessa ciarmatrice e luponaria (I 256), in cui ciarmatrice ha lo stesso valore di inciarmante e luponaria, dal cal. lupinàriu 'lupo mannarò', dal lat. lupus hominarius, allude alla metamorfosi della strega in animale; stramagressa ammaliante (I 145).

Come da fata, così da maga(ra) l'autore trae nomi, aggettivi e verbi: ammagare (I 12) 'ammaliare', ammagante (I 13) 'affascinante', ammagariamento 'sortilegio, incantesimo' (I 19:03) ammagariare (I 89) 'affascinare', ammagariante (I 86) 'magico, portentoso', ammagariato (I 103) 'legato con incantesimi', magariico (I 73) 'magico, portentoso', magariiggio (I 89) 'sortilegio, incantesimo'.

#### 4.1.3 Altri nomi della strega (al)

Fra gli altri nomi che designano la metamorfosi di Mata Fara è possibile citare: a) fàrfara (I 122) che Rohlfs spiega come 'ragazza, amante', ma dato il contesto d'uso si deve intendere come forma femminile di cal. fàrfaru 'diavolo', dall'ar. farf?r 'leggero'; 'folletto' (Rohlfs 1977); b) gabulera scelta (I 128), col valore di 'ingannatrice', per cui cfr. cal. gàbbula 'cabala', 'inganno'. Il nome strega è per lo più attribuito a Orì, mentre Mata Fara viene una sola volta definita strenga (I 124), probabile deformazione di strega, da considerare, dunque, un esempio di italiano popolare.

#### 5. Per concludere (al)

Il personaggio di Mata Fara, nelle sue molteplici metamorfosi, è forse quello più presente nel romanzo: la sua presenza, spesso solo avvertita o evocata, accompagna Rizieri fino alla tragica morte, lasciando intuire che Orì e, soprattutto, la damamorte siano altre metamorfosi di Mata Fara:

Era ancora lei, sempre lei, la nimpia dei calibis, la sirena favazzinota che, dopo tanto tempo, quando già egli s'illudeva di essersela cancellata all'intutto dalla celloria, era tornata invece a farsi viva con quell'ambasciata e con quell'ambasciatore degenerato e canagliesco (III 919).

Si è lontani, ovviamente, data la mole del romanzo, dal poter abbracciare, sia pure per sommi capi, non solo le tematiche, ma le scelte linguistiche operate dall'autore, tanto è composita, complessa e pregnante la lingua di Oga Magoga. Esaminando i nomi con cui viene descritta Mata Fara, soprattutto nel primo volume, abbiamo messo in rilievo alcuni aspetti linguistici e soprattutto culturali, per dare un'idea della regionalità della lingua dello scrittore, che non è solo di tipo lessicale, ma che coinvolge la morfologia, la sintassi e la stessa struttura narrativa. L'aderenza alla realtà cui programmaticamente aspira l'autore è ottenuta attraverso un sapiente impasto linguistico, in cui il dialetto offre non solo le strutture linguistiche, ma anche le coordinate culturali, storiche e antropologiche.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alessio, G., "I nomi della cavalletta in Italia", *Archivio glottologico italiano*, 31, pp. 13-48, 1939.
- Alinei, M., *Dal totemismo al cristianesimo popolare. Sviluppi semantici nei dialetti italiani ed europei*, Alessandria, Dell'Orso, 1984.
- Caracausi, G., *Dizionario onomastico della Sicilia*, 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1993.
- De Mauro, T., *Il dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 2000.
- Fava Guzzetta, L., "Voci mediterranee tra lingua e letteratura: D'Arrigo, Occhiato, Camilleri", *Civiltà italiana*, 3, pp. 309-319, 2004.
- Naccari, G., *Da Carasace a Oga Magoga (Percorso narrativo di Giuseppe Occhiato)*, Polistena, Marafioti, pp. 87, 2002.
- Occhiato, G., *Carasace. Il giorno che della carne cristiana si fece tonnina*, Cosenza, Editoriale Progetto 2000, 1989.
- , *Oga Magoga. Cunto di Rizieri, di Orì e del minatòtaro*, 3 voll., Cosenza, Editoriale Progetto 2000, 2000.
- , *Appunti per la lettura di Oga Magoga romanzo, 9a e ultima versione riprodotta in 10 esemplari*, Firenze, Edizione d'autore, pp. 51, ottobre 2006.

- , *Lo Sdiregno, prefazione di Lia Fava Guzzetta*, s.l., Ilisso Rubbettino, novembre 2006/a.
- , *L'ultima erranza*, Iride Edizioni, Gruppo Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007.
- Piromalli, A., "Giuseppe Occhiato narratore epico-popolare", *Letteratura e società*, pp. 35-50, 2002.
- Propp, V.J., *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Grandi tascabili economici Newton, 1992.
- Rohlf, G., *Nuovo dizionario dialettale della Calabria (con repertorio italo-calabro)*, Ravenna, Longo Editore, 1977.
- Trovato, S.C., "Derivati in -igno. Tra lingua, dialetto e italiano regionale letterario", *Quaderns d'Italia*, 14, pp. 115-130, 2009a.
- , "Giuseppe Occhiato scrittore di Calabria. Teoria e prassi linguistica", *Dialetto, usi, funzioni, forme, a c. di G. Marcato*, Sappada/Plodn, 25-29 giugno 2008, Padova, Unipress, pp. 185-194, 2009b.
- , "Scrittori dello Scill'e Cariddi: regionalità e creatività linguistica in Stefano D'Arrigo e Giuseppe Occhiato", *I dialetti meridionali tra arcaismo e interferenza. Atti del Convegno Internazionale di Dialettologia (Messina, 4-6 giugno 2008)*, a cura di A. De Angelis, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani (Supplementi al Bollettino, 16), pp. 121-148, 2008.
- Verbaro, C., "L'invisibile confine. La narrazione epica di Oga Magoga tra umano e divino", *Filologia antica e moderna*, 24, pp. 257-267, 2003.