

REVISTA INTERNACIONAL  
*de Culturas & Literaturas*





#### DIRECTORAS

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

#### CONSEJO EDITORIAL

Dr. Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla)  
Dra. Milica Lilic (Universidad de Sevilla)  
Dra. María Burguillos Capel (Universidad de Sevilla)  
Dra. Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca)

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

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

©RICL

ISSN 1885-362

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

EDITA

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

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

DISEÑO E IMAGEN DE PORTADA

Eva Moreno  
MAQUETACIÓN  
Natalia Muñoz Maya

#### COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL EXTERNO

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



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

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

Este número se titula "Las mujeres en las escrituras antiguas"

This issue is titled "Women in ancient writing"

**INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURE AND LITERATURE:**

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



## ÍNDICE

<i>Una hebrea en la literatura italiana del Seicento: Sara Copia Sullam</i> Juan Aguilar	<b>7</b>
<i>El diario de Adán y Eva de la mano de Mark Twain y Gioconda Belli</i> María Caballero Wangüemert	<b>16</b>
<i>Escritoras y pensadoras renacentistas de la corte de Isabel I de Castilla: ¿rebeldes sin causa?</i> Violeta Cardaba	<b>28</b>
<i>La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine</i> Ángeles Cruzado Rodríguez	<b>36</b>
<i>Figuras subversivas femeninas en los textos de la antigüedad</i> Mabel Guadalupe Haro Peralta	<b>59</b>
<i>El género "posibilista" en el Renacimiento español: la filosofía de Olivia Sabuco</i> Rosalía Romero Pérez	<b>69</b>
<i>El mundo clásico en la literatura femenina de vanguardia</i> Victoria Sendón De León	<b>80</b>
<i>Safo en las poetas románticas españolas</i> María Jesús Soler Arteaga	<b>94</b>
<i>Donne che si sacrificano nella Grecia antica: Alceste</i> Daniele Cerrato	<b>111</b>



*Il mito della Grande Madre: una possibilità di lettura di Poesia in  
forma di rosa di Pasolini*

Anna Marzio

120

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2009.i8>



## UNA HEBREA EN LA LITERATURA ITALIANA DEL SEICENTO: SARA COPIA SULLAM

AN HEBREW WOMAN IN ITALIAN LITERATURE IN SEICENTO: SARA COPIA  
SULLAM

Juan Aguilar  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

Sara Copia Sulla fue una poetisa italiana del siglo XVII de tradición hebrea. Las autoras con este contexto no han sido estudiadas con profundidad. Este artículo proporciona un estudio sobre la producción de esta poetisa durante el Seicento y su gran importancia desde la perspectiva de género. Sus obras nos permiten conocer las condiciones de las mujeres hebreas en la sociedad de su época y sus propias raíces y cultura.

### PALABRAS CLAVES:

Sara Copia Sullam, hebreo, mujer, poema.

### ABSTRACT:

Sara Copia Sullam was an Italian poetess with Hebrew tradition in the 17th century. Women in this context have not been studied deeply. This article provides a study about the production of this writer during the Seicento and its importance from a perspective of gender. Her works allow us to know the conditions of Hebrew women in the society of that time and her own roots and culture.

### KEY WORD:

Sara Copia Sullam, Hebrew, woman, poem.



La producción en italiano de los hebreos en Italia es un argumento poco estudiado. Tan sólo el buen poeta del Duecento Immanuel Romano ha despertado interés a la comunidad literaria, mientras el resto permanecen relegados al anonimato o poco estudiados. La situación es igual o incluso peor en el caso de las hebreas escritoras en Italia. La primera mujer judía de la que se tiene constancia que escribiera en italiano fue la poetisa y traductora Debbora (o Devorà) Ascarelli. Se sabe que estuvo casada con Joseph Ascarelli y que vivieron en Roma entre los siglos XV y XVI, aunque la información sobre ella es casi siempre inexacta e incluso contradictoria. Lo mismo sucede con la poetisa Giustina Levi Perrotti, de la que incluso se duda de su existencia. Entre las hebreas que practicaron el arte del metro, la más conocida fue Sara Copia (Copio en otras fuentes) Sullam. Veneciana de nacimiento aunque de padre hebreo, nació a finales del siglo XVI en el seno de una acomodada familia, lo que le permitió gozar de una educación exquisita. Estudió teología, filosofía, música, astrología, literatura italiana y rabínica; además, aprendió griego, latín y español. En 1614 se casó con Giacobbe Sullam, también hebreo y proveniente de una rica familia, en este caso de Mantua.

El evento que marcaría su vida sería la lectura de la *Reina Esther* de Ansaldo Cebà, poeta genovés que, según la fuente que se consulte, fue un ilustre poeta o alguien más conocido por sus aventuras amorosas que por su talento. Independientemente de la fama de su autor, el poema heroico de Cebà no fue una obra comparable a otros de la época, por lo que resulta cuanto menos extraño que Sara quedase tan impresionada. La explicación a esta admiración por la obra del poeta genovés se debe a la fuerza que emanaba su protagonista. Se cuenta en la Biblia que el rey persa Asuero, tras haber apartado de su lado a su mujer, Vasti, ordenó buscar por todo el reino mujeres vírgenes y hermosas. La elegida fue una preciosa huérfana hebrea llamada Hadasa, que era sobrina de Mardoqueo. Por consejo de éste cambió su nombre al cristiano Ester y no reveló su origen hebreo hasta que se vio obligada a intervenir para detener los planes del impío Amán, que pretendía eliminar al entero pueblo judío. Biblia que el rey persa Asuero, tras haber apartado de su lado a su mujer, Vasti, ordenó buscar por todo el reino mujeres vírgenes y hermosas. La elegida fue una preciosa huérfana hebrea llamada Hadasa, que era sobrina de Mardoqueo. Por consejo de éste cambió su nombre al cristiano Ester y no reveló su origen hebreo hasta que se vio obligada a intervenir para detener los planes del impío Amán, que pretendía eliminar al entero pueblo judío. Sara quedó fascinada por la fuerza de la protagonista, con la que probablemente se veía identificada, y fruto de esta admiración fue su primera poesía:

*La bella Ebreá, che con devoti accenti  
Grazia impetrò, da' più sublimi cori;  
Sicche fra stelle in Ciel nei sacri ardori*

*Felice gode le superne menti;  
Al suon, che l' alme, dai maggior tormenti  
Sotragge, Ansaldo, onde te stesso onori  
Spiegar sentendo i suoi più casti amori,  
I mondi tiene alle tue rime intenti;  
Quindi l' immortal Dio, che nacque in Delo  
Alla tua gloria, la sua gloria acheta;  
Nè la consumerà caldo, nè gelo;  
Coei ancor, che già ti fe Poeta,  
Reggendo questa, dall' empireo Cielo  
Porrà per sempre, ai carmi tuoi la meta  
(Bergalli 1726: 125).*

Comenzó desde ese momento un fluido carteo entre la joven hebrea y el cura cristiano cuyo telón de fondo fue la disputa entre religiones. Cebà vio en Sara la oportunidad de convertir a una hermosa y culta joven hebrea al catolicismo, pero la respuesta que obtuvo no fue la deseada, ya que la joven se mantuvo firme en su credo argumentando “Che chi'l vecchio cammin pel nuovo lascia Spesso s'inganna, e poi ne sente ambascia”. Aunque el religioso le recomendó la lectura de textos sacros, el Nuevo Testamento y filósofos religiosos, Sara dio muestras de tener sus ideas muy claras en cuanto a materia religiosa. Tras cuatro años de intentos fallidos, Cebà desistió en su empeño de convertirla en cristiana y el carteo cesó. Spesso s'inganna, e poi ne sente ambascia”. Aunque el religioso le recomendó la lectura de textos sacros, el Nuevo Testamento y filósofos religiosos, Sara dio muestras de tener sus ideas muy claras en cuanto a materia religiosa. Tras cuatro años de intentos fallidos, Cebà desistió en su empeño de convertirla en cristiana y el carteo cesó.

Este episodio recuerda, si bien con los roles invertidos, al que vivió otra ilustre veneciana, Elena Lucrezia Cornaro Piscopia (1646-1684). La “Minerva veneta” estudió, entre otras lenguas, hebreo con un maestro rabino y jefe espiritual de una sinagoga, cuyo nombre no me ha sido posible encontrar. Al igual que Cebà, Lucrezia intentó por todos los medios convertirlo al catolicismo y según su principal biógrafo, Massimiliano Deza (1686) lo consiguió e “il misero confessò l'inganno suo”. Dicho esto, resulta sorprendente que Sara quedara prendada del poema de Cebà, debido al trasfondo del mismo. La poetisa véneta vio en Ester un modelo de mujer hebrea fuerte y valiente, una verdadera heroína y un ejemplo a seguir. Sin embargo, el elemento que fluye de manera más que evidente en el poema (su mismo autor no se molesta en ocultarlo) es el de la conversión. Fortis (2003) lanza la hipótesis de que tal vez Sara no supo ver las verdaderas intenciones de Cebà, que proponía una reina Ester cristiana con el fin de enviar a los lectores un mensaje de necesaria conversión

En su actividad cultural destacaron las reuniones literarias que celebró en su casa en el Ghetto Vecchio. Allí se dieron cita escritores y poetas y fue donde Sara deslumbró con su docta conversación, su tolerancia y su actitud siempre dispuesta a aceptar y debatir

cualquier argumento sin prejuicios, algo que no era en absoluto corriente en tiempos de un catolicismo tan profundo como el que se dio en la Contrarreforma. De hecho, se hace necesario recordar que el Ghetto Vecchio era el lugar donde la Serenissima había recluido al pueblo judío y este tipo de manifestaciones mixtas eran del todo inusuales.

La tolerancia de Sara no trajo nada bueno para ella, sino que incluso hizo que despertara sospechas acerca de su credo religioso. Sara permaneció ajena a estos hechos gracias a la protección de su padre, pero descubrió poco antes de morir éste había sido interrogado por la comunidad hebrea. Esto la llenó de amargura, ya que veía cómo la misma comunidad y religión que había defendido durante su vida sospechaba de ella, por la comunidad hebrea. Esto la llenó de amargura, ya que veía cómo la misma comunidad y religión que había defendido durante su vida sospechaba de ella.

Un ulterior episodio desagradable lo vivió cuando el prelado Baldassarre Bonifaccio la acusó de herejía por haber negado la inmortalidad del alma. La acusación del archidiacono de Treviso, asiduo a las reuniones en casa Sullam, se publicó en Venecia en el año 1621 bajo el nombre de *Discorso dell'immortalità dell'anima – Discorso di Baldassarre Bonifacio*.

La respuesta de Sullam no se hizo esperar y en poco tiempo elaboró su obra más conocida, un manifiesto que tituló *Manifesto di Sarra Copia Sullam hebrea. Nel quale è da lei riprovata, e detestata l'opinione negante l'immortalità dell'Anima, falsamente attribuitale dal Sig. Baldassarre Bonifaccio*. Bajo este extenso título, Copia Sullam redactó una defensa de la propia persona llena de ironía que adornó con cuatro sonetos, dos al principio en los que invoca a la Divinidad y otros dos al final. Sabemos que fue la única obra publicada gracias a la propia Sullam, que en la dedicatoria a Simone Copio, “suo diletissimo genitore”, constata que era la primera vez que su conocido nombre aparecía impreso. El *Manifesto*, que vio la luz en forma de apéndice en el trabajo de Bonifaccio, es una no muy extensa carta dirigida al eclesiástico. En ella negó las acusaciones del cura apelando a la incorruptibilidad, inmortalidad y divinidad del alma humana citando la propia Biblia y no escatimó en ataques dirigidos a Bonifacio, en los que le acusó de desafiar a una mujer sin formación específica y de blandir el título de *Juris utriusque Doctor*.

La fortuna del texto radicó en que, como ella misma dice, no escribió el manifiesto para competir con su acusador, ya que ambos compartían la misma postura. Además, los ataques que antes se mencionaban contra el cura no cayeron nunca en lo vulgar, sino que estuvieron siempre velados bajo el manto de la ironía y sustentados por los hechos. Por otra parte, la autora nunca hizo en el texto una división entre cristianos y hebreos, algo inteligente teniendo en cuenta los posibles lectores. De esta manera, sostuvo que el alma era inmortal para toda persona, independientemente de su credo religioso, saliendo así airoso de las más que posibles represalias por parte de

los católicos. Es importante decir que el hecho de aunar a cristianos y hebreos nunca hizo que perdiera la identidad religiosa que siempre defendió, cristianos y hebreos, algo inteligente teniendo en cuenta los posibles lectores. De esta manera, sostuvo que el alma era inmortal para toda persona, independientemente de su credo religioso, saliendo así airoso de las más que posibles represalias por parte de los católicos. Es importante decir que el hecho de aunar a cristianos y hebreos nunca hizo que perdiera la identidad religiosa que siempre defendió. El manifiesto se cierra con una promesa:

*Ancorchè mi provocaste di nuovo con mille ingiurie, non sarò più per contrapporvi alcuna replica, per non consumare inutilmente il tempo, massime essendo io tanto nemica di sottopormi agli occhi del mondo nelle stampe, quanto voi ve ne mostrate vago* (Boccatto 1973: 644).

Probablemente Sara vio que la disputa no acabaría con ella diciendo la última palabra, por lo que esta despedida pretendía ser una declaración de intenciones. Efectivamente, Bonifaccio publicó una *Risposta al Manifesto* el mismo año 1621. En ella intentó rebatir las tesis expuestas en la obra de Sullam aportando una carta que ésta le había escrito en 1619. Como era de esperar, no obtuvo respuesta alguna. La fortuna editorial del manuscrito fue escasa a pesar de haber sido bastante conocido. Antes de que Carla Boccatto lo recuperara en 1973, sólo había aparecido publicado en las *Lettere di donne italiane del secolo decimosesto* (1832), donde faltan el último párrafo y los sonetos finales.

Un documento realmente curioso a la par que interesante para conocer la vida y obra de esta ilustre hebrea es el *Codice di Giulia Soliga*, manuscrito que ha podido ver la luz gracias al incansable trabajo de Carla Boccatto, cuyas múltiples publicaciones en torno a la figura de Sara Sullam la convierten en punto de referencia para su estudio. Éste perteneció al veneciano Emanuele Antonio Cicogna, quien ya había dado muestras de su interés por su compatriota en *Notizie intorno a Sara Copia Sullam, coltissima ebrea veneziana del secolo XVII* (1865). Sobre Giulia Soliga no se tienen datos y todo parece indicar que se trata de una fictio literaria. (1865). Sobre Giulia Soliga no se tienen datos y todo parece indicar que se trata de una *fictio* literaria.

En él encontramos una serie de composiciones, tanto en verso como en prosa, cuyo propósito es el de defender a Sullam de las acusaciones del poeta Numidio Paluzzi y su amigo, el pintor Alessandro Berardelli. Paluzzi, desesperado económicamente, había sido contratado como maestro por la poetisa; Berardelli también se beneficiaba de estas ayudas. En 1624, la relación se interrumpió inesperadamente, cuando ésta descubrió gracias a Giacomo Rosa<sup>1</sup> que estaba siendo víctima de una estafa orquestada por ambos artistas.

Los artistas, ayudados por la propietaria de la posada donde se hospedaba Paluzzi, habían convencido a la supersticiosa poetisa de que una serie de espíritus aéreos e invisibles que habitaban en su casa le robaban dinero, joyas y diversos enseres. Una vez descubierto el engaño, Paluzzi fue despedido y Berardelli fue llevado ante la justicia. Para vengarse, ambos difundieron todo tipo de calumnias sobre Sullam en unos librillos titulados *Satire Sarreidi*. Al morir Paluzzi en 1625 tras una larga enfermedad, su fiel lacayo publicó las *Rime del Signor Numidio Paluzzi all'illustre ed eccellentissimo signore Giovanni Soranzo*, donde acusaba a la poetisa de haber entrado a escondidas en el cuarto donde Paluzzi sufría los últimos dolores antes de la muerte y haber robado sus mejores poesías para poder publicarlas después. Tanto las *Rime* como las *Satire* se han perdido y sólo tenemos noticias de ellas gracias a las referencias que se hacen en el *Codice*.

La obra, que está formada por las respuestas de sus defensores, está construida sobre el antiguo y conocido modelo "parnassiano" que puso de nuevo de moda el siempre misógino Traiano Boccaillini en *De' Ragguagli di Parnaso* (1617). En este reino ideal convivían ilustres personalidades de todas las disciplinas y entre ellos tenían lugar todo tipo de conversaciones.

Las encargadas de la instrucción del caso son Vittoria Colonna y Veronica Gambara, asistidas además por Safo y Corina, mientras que la labor de interrogar al detenido recae sobre Isabella Andreini. La inclusión de mujeres como jueces no responde únicamente al intento de buscar la solidaridad entre mujeres. Es significativo que todas sean poetisas de reconocido prestigio, por lo que se puede asegurar que subyace un deseo de establecer un vínculo poético, desde la antigua Grecia hasta el *Seicento*, entre artistas de la misma categoría.

La inclusión de mujeres como jueces no responde únicamente al intento de buscar la solidaridad entre mujeres. Es significativo que todas sean poetisas de reconocido prestigio, por lo que se puede asegurar que subyace un deseo de establecer un vínculo poético, desde la antigua Grecia hasta el *Seicento*, entre artistas de la misma categoría.

A pesar de los intentos de su abogado defensor, encarnado por Cino da Pistoia, Paluzzi es declarado culpable y condenado, entre otras cosas, a llevar en la frente la marca de la infamia grabada a fuego. Para Berardelli y los cómplices, la condena dictaba que sus estatuas (esculpidas por un alumno de Dédalo) fueran atadas a unos mulos y arrastradas por todo el Parnaso. Después serían entregadas a la multitud, que las descuartizó hasta que el punto de que fue imposible reconocer parte alguna.

La historia se cierra con un suntuoso banquete al que asisten quinientas personas. En un clima festivo se resuelven pacíficamente las diferencias surgidas durante el juicio, todo ello aderezado con las canciones de Bembo,

los bailes entre renombrados poetas y el dulce canto de Isabella Andreini. En cuanto a composiciones poéticas, las canciones a las que hace referencia Cebà en las *Lettere* (1623) se han perdido, mientras que de sus ya pocas poesías sólo se ha podido recuperar una parte gracias a diversos autores, entre los que se cuentan el propio Cebà, Crescimbeni, Bergalli, Gamba, Soave y David, entre otros.

La única edición completa lleva la firma de Leonello Modona, aunque desafortunadamente contiene numerosos errores. En los pocos sonetos que nos han llegado podemos encontrar los motivos de su poesía: la sensación de exclusión, por ser mujer y hebrea, de caducidad de todo lo terreno, la fidelidad a la propia fe y a los padres de ésta, etc. Las polémicas que ya se han tratado, y que la acompañaron a lo largo de su vida, marcaron la poca producción poética que nos ha llegado:

*Il costante rapporto conflittuale con i propri interlocutori e la necessità di rispondere per le rime la orientarono, infatti, a innestare su un terreno, peraltro già disposto dalle esperienze di Leon Modona, le soluzioni compositive di un'età di passaggio, in perfetta sintonia con i contemporanei, ma con l'intento di rovesciarne le finalità e di farne validi strumenti difensivi dei più alti valori di fede o espressione del nobile sdegno di una dignità offesa* (Fortis 2003: 91).

En el completo trabajo de Umberto Fortis es de agradecer también que el mismo autor no se limite únicamente a reproducir dichos sonetos, sino que los acompañe de anotaciones propias. Apunta además su autor de manera muy acertada que la curiosidad biográfica en torno a la figura de Sullam ha prevalecido siempre en detrimento de la crítica, citando como ejemplo el siguiente soneto extraído de las cartas de Cebà, el cual acompañaba al retrato que envió al poeta genovés:

*L'Immago è questa di colei, che al core  
Porta l'immago tua sola scolpita,  
Che con la mano al seno al Mondo addita,  
Qui porto l'Idol mio, ciascun lo adore.  
Sostien con la sinistra arme d'amore,  
Che fur tuoi carmi, il loco, ov'è ferita  
La destra accenna, e pallida, e smarrita  
Dice, Ansaldo, il mio cor per te sen more.  
Prigioniera sen viene a te davante,  
Chiedendo aita, ed a te porge quella  
Catena, ond'è il mio amor, fido, e costante.  
Deh, l'ombra accogli di tua fida ancella,  
E goda almeno, il finto mio sembante,  
Quel, che nega a quest'occhi, iniqua stella*  
(Bergalli 1726: 126).

Sara Copio Sullam murió el 15 de febrero de 1641.

Desafortunadamente, y como sucede con otras tantas autoras de la época, gran parte de su producción se ha perdido o se halla dispersa en documentos inéditos.



Sólo el trabajo de investigadores como Carla Boccato y Umberto Fortis entre otros ha conseguido rescatar del olvido la obra de una buena poetisa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonio Cicogna, E., "Notizie intorno a Sara Copio Sullam, coltissima ebrea veneziana del secolo XVII", in *Memorie del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, n. 12, 1865, pp. 1-20.
- Bergalli, L., "Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo", 2 vol, presso Antonio Mora, Venezia 1725/1726.
- Boccato, C., "Un episodio nella vita di Sara Copio Sullam: il Manifesto sull'immortalità dell'anima", in *Rassegna Mensile di Israele*, n. 39, 1973, pp. 633-646.
- , "Lettere di Ansaldo Cebà, genovese, a Sara Copio Sullam, poetessa del Ghetto di Venezia", in "La Rassegna Mensile di Israel", n. 40, 1974, pp. 169-191.
- , "Un altro documento inedito su Sara Copio Sullam: il 'Codice di Giulia Soliga'", in *Rassegna Mensile di Israel*, n. 40, 1974, pp. 303-316.
- , "Nuove testimonianze su Sara Copio Sullam", in *Rassegna Mensile di Israele*, September/October, 1982, pp. 272-287.
- , "Il presunto ritratto di Sara Copio Sullam", in *La Rassegna Mensile di Israel*, n. 52, 1986, pp. 191-204.
- , "Sara Copio Sullam, la poetessa del ghetto di Venezia: episodi della sua vita in un manoscritto del secolo XVII", in *Italia*, n. 6, 1987, pp. 104-218.
- Bonifacio, B., *Risposta al Manifesto della Signora Sara Copia del Signor Baldassare Bonifaccio*, Pinelli, Venezia 1621.
- Busetto, G., "Sara Copio Sullam", in *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal '400 al '900*, a cura di A. Arslan, A. Chemello, G. Pizzamiglio, Eidos, Mirano 1991, pp. 109-116.
- Cebà, A., *Lettere di Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria*, Pavoni, Genova 1623.
- Croce, B., *Nuovi saggi sulla letteratura del Seicento*, Laterza, Bari 1931, p.165.
- David, E., *Sara Copia Sullam. Une héroïne juive au XVIIe siècle*, Wittersheim e C., Paris 1877. Wittersheim e C., Paris 1877.
- Deeza, M., *Vita di Helena Lucretia Cornara Piscopia descritta da Massimiliano Deza della Congregazione della Santissima Madre di Dio*, per Antonio Bosio, Venezia 1686.
- Fortis, U., "Il dialogo negato. Per una lettura della poesia di Sara Copio Sullam", in *Miscellanea di Studi* 3 (edita dal Liceo Ginnasio Statale "R. Franchetti" di Venezia-Mestre), Storti, Venezia 1998, pp. 109-151.
- , *Sara Copio Sullam, poetessa del ghetto di Venezia del '600*, S. Zamorani Editore, Torino 2003.
- Gamba, B., *Lettere di donne italiane del secolo decimosesto*, raccolte e pubblicate da B. Gamba, dalla Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1832, pp. 251-265.

Harran, D., "Doubly Tainted, Doubly Talented: The Jewish Poet Sara Copio (d.1641) as a Heroic Singer", in AA.VV., *Musica Franca*, Stuyvesant, New York 1996, pp. 367-422.

Morandini, G., *Sospiri e Palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*, Genova, Marietti, 1820, pp. 103-105.

Russel, R., *The feminist Encyclopedia of Italian Literature*, Greenwood Publishing Group, Westport 1997, pp.53-54.

Zalessow, C., *Scrittrici Italiane dal XIII al XX secolo*, Longo Editore, Ravenna 1982, pp. 123-127.

## EL DIARIO DE ADÁN Y EVA DE LA MANO DE MARK TWAIN Y GIOCONDA BELLI

ADAM AND EVE'S DIARY BY MARK TWAIN AND GIOCONDA BELLI

María Caballero Wangüemert  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

Dado que en Europa prevalece la tradición cultural judeocristiana, las alusiones a Adán y a Eva posteriores a la Biblia son muy abundantes. En este artículo se presentará un análisis de cómo aparecen estas dos figuras en la obra de Gioconda Belli y Mark Twain desde un punto de vista antropológico. Este estudio es interesante porque ambas obras ofrecen dos perspectivas completamente distintas del mito bíblico.

### PALABRAS CLAVES:

Adán, Eva, Mark Twain, Gioconda Belli.

### ABSTRACT:

Due to the fact that the Judeo-Christian tradition prevails in Europe, there are plenty of references to Adam and Eve after the Bible. In this article we will expose an analysis about how these characters are represented in the work of Gioconda Belli and Mark Twain from an anthropologic point of view. This study is interesting because both works offer different perspectives of the Biblical myth.

### KEY WORD:

Adam, Eve, Mark Twain, Gioconda Belli.

*Musulmanas, judías y cristianas*, un sintagma que, evidentemente, apela a los conceptos “mujer y religión”, en el marco de la libertad del denominado “sexo débil”, y de los continuos debates agigantados tras la conferencia de Pekín (1995). ¿Es la religión una traba para la mujer, impide su desarrollo personal? O, por el contrario, ¿apuesta por ella como persona humana, complemento indispensable y no supeditado al varón para construir nuestra sociedad del XXI? Tengo mi opinión al respecto, basada en trabajos sobre la mujer en el catecismo de la Iglesia Católica (Caballero: 1996), una Iglesia que cometió sus deslices -como todas- pero que rescata el papel prioritario de la mujer en la creación de nuestro mundo cotidiano, que habla de la necesaria “feminización” de la sociedad como único camino para salir de la deshumanización en que nos movemos. Aun así, y teniendo en cuenta la cantidad de teólogas participantes en el congreso, no quise orientar mi trabajo por esos derroteros. Se me ocurrió más bien volver los ojos a la mujer primigenia, Eva, la primera mujer según el “Génesis”, ese libro iniciático de la *Biblia*, que ha marcado nuestra cultura occidental. Y hacerlo desde la literatura. Para ello, convencida de que el tema habría sido ya tratado y deseando contextualizar mi presentación, me lancé a google. No hay más que marcar “Adán/Eva novela” y la búsqueda aporta al abrumado e inocente investigador más de 134.000 entradas. ¿Por qué tal éxito? Uno especula, con esa filosofía de andar por casa avalada por la formación literaria, y concluye que en todos los tiempos y culturas el hombre quiso inquirir acerca de sus orígenes, del sentido de su vida. No se resignó a no saber. Si a eso unimos que Europa es culturalmente grecorromana y judeocristiana, no sorprenderá encontrarse con la *Biblia*, el libro de los libros incluso para agnósticos como J.L. Borges. Que, como es bien sabido, se abre con el “Génesis”, arranque de la historia de la humanidad cifrada en la escritura. Ese relato (creación, pecado y culpa) con la subsiguiente pérdida del mítico paraíso, fascinó a los hombres; escritores como Milton -*Paradise Lost* (1658)- dieron fe de ello. Ese relato, que pesa todavía hoy en el subconsciente colectivo, ha lastrado a la humanidad que desde siempre planteó la utopía como un retorno a los orígenes, al paraíso perdido. Por lo que se refiere a Hispanoamérica, Ainsa (1977) y un largo etcétera escribieron sobre la utopía como motor de la conquista americana, como proyección de las mentes europeas desde el humanismo -Moro, *Utopía* (1518)-; bien sean “insulas” virginales, misiones jesuíticas, o las utopías socialistas del XIX -falansterios y demás, marxismo y su cielo en la tierra... etc. El tema retorna una y otra vez a la novela: Eça de Queiroz (1930), López de Haro (1939), Jean Effel/Camilo José Cela (1968), Fco Muñoz (2006)... incluso una notable escritora, Amélie Nothomb acaba de presentar en marzo su última novela titulada *Ni de Eva ni de Adán* (2009). Por no hablar del cine, que dejó aparte pero obviamente también lo trató.

Por ello, cuando Mercedes me urgió a traer algo a este congreso recordé la presentación el pasado curso en mi Facultad de Filología de *El infinito en la palma de la mano* (2009). Una novela escrita por Gioconda Belli (1948), nicaragüense, nacida en

Managua, mujer comprometida con su país, beligerante sandinista y militante del Frente de Liberación Nacional lo que le llevó al exilio mexicano y costarricense hasta la caída de Somoza. Desempeñó diversos cargos en el gobierno revolucionario, una vez tomado el poder en su país, hasta el distanciamiento con Daniel Ortega que de nuevo la lleva al exterior (Santa Mónica y Los Ángeles en Estados Unidos), en un paralelismo que habría que matizar con Isabel Allende y otras. Formada en la izquierda, en un país con poetas de claro compromiso religioso y político como Ernesto Cardenal, confiesa admiración por Coronel Urtecho a quien dedica *Waslala* (1996), la tercera de sus novelas tras *La mujer habitada* (1988) y *Sofía de los presagios* (1990), que obtuvieron inmenso éxito de ventas. No obstante, su actividad de narradora sucedió a una larga vida de poeta consagrada por varios premios: *Sobre la grama* (1974), *Línea de fuego* (1978, Premio Casa de las Américas), *Truenos y Arcos iris* (1982), *Amor insurrecto* (1984), *De la costilla de Eva* (1986), *El ojo de la mujer* (1991)... Esta, por el momento última novela, viene avalada por el prestigio de un premio: el 50 *Biblioteca Breve*, el mítico premio de Seix Barral que revalidara en su momento a ciertos autores del boom hispanoamericano como Vargas Llosa o Fuentes; un premio también obtenido por Volpi con su novela *En busca de Klingsor*. Y lo señalo porque Volpi es uno de los componentes de ese nunca del todo fraguado segundo *boom* editorial.

En resumen, un premio bien pagado y con renovado prestigio para una visión femenina/feminista no sólo del pecado original sino de los primeros tiempos de la humanidad. En ese sentido, parecería reelaboración intratextual de su poemario *De la costilla de Eva*. Y lo es por la toma de postura: es la mujer quien lleva la batuta, el mundo sale de su costilla y se constituye día a día través del amor y la guerra, del eros y la actitud combativa, revolucionaria y solidaria. No en vano, el poemario pertenece a una etapa anterior, más “comprometida” en el tópico sentido del término y cuyo centro en el librito sería el poema “Reglas del juego para los hombres que quieran amar a mujeres”, especie de código de conducta en XI capítulos del que destacó por su representatividad el VIII:

“El hombre que me ame reconocerá mi rostro en la trinchera rodilla en tierra me amará mientras los dos disparamos juntos contra el enemigo” (Belli: 1986, 42).

Aun así, muchos versos enlazan con la futura Eva de *El infinito en la palma de la mano*. Por ejemplo, éste de “Vigilia”: “Soy yo la que construye esperanza sobre la hierba” (Belli: 1986, 37). E incluso “Problemas de la transición”, un poema de amor contextualizado, nombra Adán y el paraíso, anticipando lo que reelaborará temáticamente años después:

“Quizás pensamos que ya nunca estaríamos solos  
Imaginar paraísos es más fácil que construirlos  
– también menos hermoso-  
pero henos aquí

contabilizando noches de soledad (...).  
Amo a un hombre.  
Sé que él me ama,  
pero grandes soledades y distancias que mi mano no alcanza  
nos separan  
y así sigo viviendo (...)  
odiando la soledad  
igual que Adán cuando vagaba solo y ansioso  
por el paraíso terrenal” (Belli: 1986, 77-78).

En la novela del 2008 será el amor el único paliativo a la pérdida del paraíso, el remedio contra la soledad sentida más intensamente por el hombre; para la mujer es dura, pero ella la contrarresta con su cercanía al mundo natural.

De otro modo más sutil pero no por ello menos verdadero, reelaboración intratextual de *Waslala: memorial del futuro*, porque es la utopía, el eterno dilema civilización/barbarie, el viaje de la nueva especie por una naturaleza madre y madrastra a la que se enfrenta una y otra vez la creatividad del ser humano, lo que subyace en esta nueva novela. Una vez más, la contextualización y el compromiso de la primera etapa de Gioconda se plasman en el testimonio y la denuncia contra los vertidos tóxicos del planeta en concretas regiones del Nuevo Mundo; aunque -como escribí hace años-, “el emblema del río (es) símbolo de ese viaje interior, iniciático, de un personaje femenino que anhela obsesivamente alcanzar el paraíso utópico, el lugar de eterna primavera -Colón dixit- que se esconde tras el corredor de los vientos, inevitable umbral mítico. La *Utopía* de Moro, Ulises el eterno viajero, Platón y sus atisbos sobre la función del poeta en la sociedad... Toda la tradición occidental transferida al Nuevo Mundo se procesa en una búsqueda de cuño autobiográfico” (Caballero: 2003, 115).

En gran medida, ése es el trasfondo de la nueva novela, más despojada de cultura, más ligada a la naturaleza, como corresponde a un mundo primigenio. Pero Eva no es un simio, un chimpancé; es un ser humano que razona y pondera... un ser humano equilibrado -más de lo creíble-, que le da vueltas al sentido de la creación, a su identidad personal y futuro. Veleidades de la ficción que puede permitirse anacronismos sin límite.

#### DOS NOVELAS, DOS ÓPTICAS: MODERNIDAD/POSMODERNIDAD

A la hora de trabajar ese tema de Adán/Eva y su paraíso, pensé que podría ser instructivo contraponer esta novela al texto de Mark Twain, *El diario de Adán y Eva*, escrito en 1892 y siempre de moda: acabo de encontrar una entrada en Internet sobre texto y autor; de constatar también el éxito de la versión teatral que Blanca Oteiza y Miguel Ángel Solá estrenaron en el Teatro Reina Victoria de Madrid (enero del 2006) con representaciones durante más de dos años... A la hora de enfrentar los dos textos me guiaba una serie de inquietudes que, de momento, voy a sintetizar en

dos preguntas: ¿podría hablarse de versión masculino-patriarcal frente a la mirada femenina? La segunda, más literaria, tiene que ver con la reelaboración intertextual: si Gioconda vive en los Estados Unidos -pensé- con seguridad ha leído a Twain. Y, ¡bingo! últimamente lo he visto confirmado en sus declaraciones (Belli: 2008a, 4). Estamos ante dos textos muy distintos -uno fresco y gozoso, otro desencantado- pero, curiosamente, con puntos en común. Por lo que se refiere a la estructura, está mucho mejor fraguada la novela de Gioconda, pensada, dialogada y escrita desde la óptica femenina. Se trata de un relato bien desarrollado en 31 capítulos, que arranca de la primera sensación de Adán y se cierra con la muerte de su hijo Abel, desventura máxima ya que con ella entra la muerte en el universo. Las claves: el dolor, la injusticia de un mundo al que somos enviados sin comerlo ni beberlo. Lo positivo: el amor de la pareja y la tarea de hacer la historia, aventura apasionante. La caída aparece muy pronto y la novela se centra en el arranque de la historia de la humanidad, todo ese mundo de sensaciones (el día y la noche, la lluvia/la nieve, las estaciones, cómo y de qué alimentarse, la complementariedad de la pareja, desde la supremacía de ella, más sosegada e inteligente, en misterioso contacto con las fuerzas de la naturaleza y los animales de los que aprende, incluso a parir...) que les rodeará en adelante. El pecado rompe la armonía: no entienden el lenguaje de los animales, que ahora les atacan, deben luchar duro para sobrevivir. Por el contrario, Twain, siempre obsesionado con la Biblia, nos da un texto fragmentario en primera persona, *El diario de Adán y Eva*, que contiene (2005):

3.1. *Diario de Adán* (1893, *The Niagara Book*) (pp. 11-34), en primera persona.

3.2. *Diario de Eva* (pp. 37-68, con una cuña en cursivas pp.56-59), de nuevo en primera persona, es la otra versión de la jugada, su polo opuesto.

3.3. *Autobiografía de Eva*, que curiosamente se abre con fragmentos de su diario (pp. 71-127), abarcando de modo amplio aunque con elipsis temporales los tres primeros años de su vida; luego hay breves referencias a los 4-5, 10, 15... Habría que decir que en absoluto es una autobiografía según la poética actual (Lejeune: 1975 y 1998; De Toro/Gronemann: 2004; Pozuelo: 2006), es decir, el relato de acontecimientos digeridos y asimilados desde un yo integrador que escribe consciente de todo.

3.4. *Diarios anteriores al diluvio: pasaje del diario de Satanás* (pp. 131-140). Relato de la tentación y caída, en plan sumario/escenas dialogadas desde el punto de vista de la serpiente que lo abre en primera persona.

3.5. *Pasaje del diario de Eva* (pp. 141-146) en el que se nos cuenta la expulsión del paraíso hasta la muerte de Abel y entrada de ésta en el mundo. Estamos ante un sumario en primera persona de plural que enlaza con el final del relato de Satanás.

3.6. *Fragments del diario de Adán* (1905, reescrito y corregido por el autor y nunca publicado en vida) (pp. 149-169). Abarca desde que visualiza a Eva, la nueva criatura, hasta que los chicos cumplen diez años, tras la caída y expulsión. Es una versión más sintética, incluso han desaparecido algunas entradas del diario.

Texto frustrado en su momento desde el punto de vista estructural, con problemas de publicación (nunca vio la luz en vida del autor como novela); se recupera hoy en día con las nuevas teorías posmodernas y se valora el perspectivismo (Adán/Eva/Satanás), tan importante desde la "generación perdida". El mismo suceso se enfoca, enriqueciéndolo, desde ópticas complementarias u opuestas. Adán es el más inmaduro y en su caracterización confluyen todos los tópicos desde la óptica irónica y burlesca, muy divertida de M. Twain. Habla así desde la primera página:

"Esta nueva criatura de pelo largo me está estorbando mucho. Está siempre rondando y siguiéndome por ahí. No me gusta eso. No estoy acostumbrado a la compañía. Ojalá se quedara con los otros animales (...). No consigo ninguna oportunidad de poner nombre a nada. La criatura nueva pone el nombre a todo lo que se acerca antes de que pueda ni protestar" (Twain: 2005, 11-12)

Ni que decir tiene que el texto invierte el relato bíblico donde es el varón quien organiza la creación y da nombre a los seres, a imagen y semejanza divinas. La mujer ha tomado el poder; Twain acusa el sufragismo norteamericano del XIX, se mueve desde los parámetros patriarcales, pero, como varón, asume las incipientes críticas a la futura revolución femenina. En su texto, Adán no necesita la compañía femenina, no padece de soledad sino más bien lo contrario: "Me contó que estaba hecha de una costilla extraída de mi cuerpo. Eso es al menos dudoso" -comenta (p.19) intentando poner distancias-. Desde su punto de vista, la loca es ella:

"Ahora se ha hecho amiga de una serpiente. No tiene problemas con los animales. Confía en todos (...). Dice que la serpiente le aconseja probar la fruta de ese árbol y que eso nos brindará una magnífica educación, noble y selecta. Le dije que también nos proporcionaría otra cosa... que introduciría la muerte en el mundo. Fue un error... habría sido mejor guardarme la observación. Solo sirvió para darle una idea: podría salvar al buitre enfermo y suministrar carne fresca a los abatidos leones y tigres. Le aconsejé que se mantuviera alejada del árbol. Dijo que no lo haría. Preveo problemas. Emigraré" (Twain: 2005, 20-21).

Un último aspecto interesante en el diario de Adán: su lejanía, como símbolo de no-participación en la famosa culpa, escamoteada en su relato y visualizada por sus consecuencias: el estallido y desorden universal de la creación. En contra del relato bíblico, Adán escapa del paraíso antes del pecado, para zafarse de Eva quien, inexorablemente le buscará y ofrecerá manzanas. La habitual ironía de Twain se convierte en cinismo en el relato de su personaje:

“En realidad no lamenté que viniera porque aquí no hay más que pobres deshechos y ella trajo algunas de esas manzanas. Me vi obligado a comerlas, tenía tanta hambre. Iba contra mis principios, pero veo que los principios no tienen verdadera fuerza salvo cuando uno está bien alimentado” (Twain: 2005, 22).

¡Sin comentarios! Eva es la más reflexiva, madura e inteligente: es ella la que nombra las cosas para que él no trabaje y no se dé cuenta de sus limitaciones. Es ella quien inventa el fuego, quien hace experimentos, quien está más cerca de los animales y la naturaleza... es ella quien persigue al hombre, corroída de soledad, y no entiende que la rechace y no la quiera... es ella quien reflexiona acerca del por qué de su amor y del sentido de su creación. Es aquí donde aparecen las grandes diferencias con la novela de Belli, porque, aunque Eva se sabe superior, esta concesión de Twain se enmarca en un planteamiento patriarcal:

“Entonces ¿por qué le amo? *Simplemente porque es del género masculino*, supongo (...). Es fuerte y apuesto, y le amo por eso, y le admiro y estoy orgullosa de él, pero podría amarle sin esas cualidades. Aunque fuera vulgar le amaría, aunque estuviera hecho una ruina le amaría, y trabajaría para él, y me esclavizaría por él y rezaría por él y velaría junto a su cama hasta que me muriera” (Twain: 2005, 66-67).

¡Qué bella declaración de amor! Porque el amor es libre, es un don, uno se da porque quiere y para siempre... Supongo que las feministas de todos los tiempos se rasgarán las vestiduras al leerlo, pero si es recíproco, merece la pena. Nada igual encontraremos en Gioconda, aunque su Eva sea también incondicional de Adán. ¡Sorpresas que da la vida, la vida que da sorpresas! Por el momento, y retornando a Twain, la autobiografía de Eva reelabora de nuevo el primer año de Eva en el mundo hasta que encuentra a su Adán, su primer y airado rechazo (p. 95) y todo el proceso de petición de perdón y enamoramiento por parte de ella (pp.96-103) -¡Ah! ¡La futura *Madame Baterfly*, la mujer desdeñada de Puccini ya está aquí!-. “Amor, paz, comodidad, inconmensurable contento... esa era la vida en el Jardín” (p.103). Y se convierten en científicos, el texto se vuelve divertida y paródicamente anacrónico (Ley de Adán de la precipitación de los Líquidos y otras...). Es ella la que piensa: ¿por qué animales como el león tienen caninos tan desarrollados si son hervívoros? Es una pena, un desperdicio... Viven felices, charlando y paseando, hasta que oyen la Voz del Señor del Jardín -sólo Adán la escuchó antes-. Ahora se pone en marcha un diálogo ágil y divertido pero calculado; Eva está buscando su justificación, el texto resalta la inocencia con que actúan:

“Era el Señor del Jardín, dijo, y le había ordenado que cultivara el Jardín y lo guardara, y había dicho que no debíamos comer del fruto de cierto árbol y que si lo comíamos seguro que moriríamos (...). Yo quería ver el árbol (...). Adán dijo que era el árbol de la ciencia del bien y del mal:

- ¿El bien y el mal?  
- Sí.

- ¿Qué es eso?  
- ¿Qué es qué?  
- Pues esas cosas. ¿Qué es el bien?  
-No lo sé. ¿cómo iba a saberlo?  
- Bueno, entonces ¿qué es el mal?  
- Supongo que es el nombre de algo, pero no sé de qué.  
- Pero Adán, tienes que tener alguna idea de lo que es.  
-¿Por qué había de tener alguna idea? No he visto nunca el objeto ¿cómo iba a formarme un concepto de él? ¿Qué noción tienes tú de él? (Twain: 2005, 113-114).

En una sociedad patriarcal es el hombre el oráculo, quien debe sacar las castañas del fuego. Con ironía, el texto hace ver que Adán siempre se lava las manos; por el contrario, Eva mucho más lanzada, toma la batuta: “¡Que tontos somos! Comamos de él. Moriremos y entonces sabremos qué es y no nos preocupará más. Adán vio que era la idea correcta” (Twain: 2005, 115). Pero no llegan a comer la manzana -recurso interesante para mantener el suspense, aunque el lector occidental ya sabe cómo termina la historia- porque aparece un bicho raro tras el que corren y al que deben nombrar -están haciendo un diccionario-. El escritor disfruta con los anacronismos, incluido el que el texto sea un diario de nuestros primeros padres, lo que no deja de tener su ironía. Por cierto, que, una vez más se muestra la supremacía femenina; Eva se sabe utilizada, aunque siempre le da la vuelta:

“Es él quien está haciendo el Diccionario -eso cree-, pero he notado que soy yo la que hace el trabajo. Pero no importa, me gusta hacer cualquier cosa que me diga que haga, y en el caso del Diccionario lo hago con placer especial, porque le ahorra humillaciones, pobre chico. Su ortografía es muy poco científica” (Twain: 2005, 117).

El último tramo de esta autobiografía se centra en el nacimiento de Caín, una sorpresa, “lo tomé por un animal (...), algunos de sus rasgos eran humanos, pero no tenía los suficientes para justificar que lo clasificara científicamente -reparen en este término- bajo esa categoría” (Twain: 2005, 120). Triunfa el amor materno y debe luchar para protegerlo de un padre que cuando vuelve de cazar “sometió al niño a todas las incomodidades e inconveniencias que se pueda imaginar a fin de determinar qué clase de pájaro, reptil o de cuadrúpedo era” (Twain: 2005, 121). Es decir, Adán y Eva son dos chicuelos deslumbrados por la novedad rutilante de un mundo con inagotables sorpresas... él más brutito, ella con más sentido común. Este breve sumario (el nacimiento de Caín, su primer hijo) se ha desplegado en las primeras páginas -el diario de Adán- de modo divertidísimo con ironía, humor y extrañamiento -que es el concepto con que funciona el narrador, ponerse fuera y observar con asombro personas y cosas desde la otredad-; técnica que logra las páginas más divertidas:

“Lo hemos llamado Caín. Lo cogió mientras yo estaba poniendo trampas (...) se nos parece en algunos aspectos y puede que sea un pariente (...) un pez, quizá,

aunque cuando lo puse en el agua para ver se hundió y ella se zambulló y lo sacó rápidamente antes de que el experimento tuviera la oportunidad de decidir la cuestión (...). No es un pez. No consigo averiguar qué es. Cuando no está satisfecho hace unos ruidos curiosos y atroces y cuando lo está dice *gu-gu*. No es uno de los nuestros porque no anda. No es un pájaro porque no vuela (...). Si se muere lo destriparé para ver cómo está organizado. Nunca hubo nada que me desconcertara tanto" (Twain: 2005, 26-27)

En resumen, el escritor norteamericano saca inmenso partido del viejo recurso de la extrañeza utilizado por Montesquieu en sus *Cartes persannes* y copiado por Cadalso en sus *Cartas marruecas*: el extranjero, niño o joven inocente, virginal, que se asombra de las incongruencias de la sociedad valorada desde los parámetros del sentido común del hombre racional. No obstante, lo que predica el texto es una sociedad armónica: la mujer se pliega, aunque se sepa más inteligente y utilizada; y el hombre, al que molesta su modo de ser -"habla y habla siempre"- se adapta también en pro de su conveniencia, porque "noto que me hace mucha compañía" y además en el trabajo "me será muy útil. Yo supervisaré" -dirá sin pudor alguno, bien instalado en una sociedad patriarcal (Twain: 2005, 23)-. La mujer obtendrá su recompensa por la vía amorosa, manipulando desde la recámara, organizando el mundo desde el espacio privado, ganándose el reconocimiento del varón quien, al final, en la tumba de Eva, colocará a modo de lápida, su tributo de amor y gratitud: "Allá donde estuviera ella estaba el paraíso" (Twain: 2005, 68).

Hemos hablado de Adán y Eva. El tercero en discordia es Satanás, según su diario no tan malvado, cuenta cómo dialoga con ellos, los compadece, trata de explicarles conceptos como el dolor, la muerte, el sentido moral. En cuanto a la famosa tentación, comen porque quieren probarlo todo, no pueden hacer el mal, lo desconocen. El relato es un sumario casi desapasionado que matiza de nostalgia una enumeración caótica, síntesis de lo que se avecina tras ese momento cumbre en la historia de la humanidad:

"¡Eva alcanzó una manzana!... ¡Oh, adiós Edén, adiós a tus inocentes alegrías, llegan la pobreza y el dolor, el hambre, el frío y el sufrimiento, la separación de los seres queridos, las lágrimas y la vergüenza, la envidia, el conflicto, la malicia y el deshonor, la vejez, el cansancio, el remordimiento... luego la desesperación y la plegaria para que nos liberen de la muerte a la que no importa que las puertas del infierno se abran de par en par tras ella!" (Twain: 2005, 139).

Sospecho que se me echó encima el tiempo para hablar de Gioconda Belli y su novela *El infinito en la palma de la mano*. ¡Qué título -son versos de W. Blake- y portada tan bellas! Es la mujer, joven, bella y por supuesto desnuda, es decir, inocente, la que atisba un inmenso panorama de naturaleza verde y plácida, sentada en una inmensa mano ¿La mano del creador? Tal vez. El infinito -el mundo natural- se abre ante sus ojos con todas las posibilidades, pero ella misma es el infinito, un mar insondable. Esta

novela profundiza en la psicología de los personajes, en el misterio del sueño, en el sentido de la vida y el dolor tras el desorden universal -gran cataclismo, terremoto de proporciones grandiosas, por cierto, copiado de Twain- que sigue al pecado original, al disfrute del higo -porque es un higo dulce el causante de todos los males, sensual, oloroso, compartido con toda la creación excepto el inmortal ave fénix-. También en común, Adán sigue a Eva por caballerosidad en el norteamericano; porque no quiere estar y quedarse sólo, sin ella, en la novela de la nicaragüense. Adán es desvalido, indeciso, más débil, se lamenta una y otra vez (Belli: 2008, 62,74, 123...), acusa a Eva de ser la causante de sus desgracias (Belli: 2008, 79, 88, 91...). Eva se defiende, es la inquieta, la de las preguntas inconformes lejos de la mansedumbre que caracteriza la vida en el Jardín, quien toma las riendas en las decisiones (Belli: 2008, 20, 22, 26, 60, 137), quien comienza a pintar para sacarse la congoja (Belli: 2008, 143-144), en lo que puede interpretarse como una reescritura cultural de cuyo femenino/feminista. Me voy a centrar en dos cosas, muy brevemente: la relación con Elokim a través de la serpiente -porque Él casi nunca aparece-, es ella la portavoz, la que mediatiza y enseña lo que deben hacer los humanos tras la tentación y caída. Y, por fin, la pregunta inevitable: ¿es feminista esta obra?

Empecemos por el final: yo diría que es femenina y feminista -términos tan connotados, habría que matizar-. La mujer es el centro; es el otro lado de la historia, el silenciado el que aquí explota. Es la mujer quien con su actuación responderá a las preguntas "¿Qué hacemos aquí?", "¿Dónde está el Otro?" (Belli: 2008, 20) irresolubles para el varón. Ella es la predestinada: todavía en el Jardín y al borde del agua, tiene una visión -especie de Aleph- que sintetiza siglos y generaciones de hombres y mujeres:

... "un ojo salido de quien sabe dónde abrió sus párpados, la miró y al hacerlo la concedió ver a través de su tembloroso cristalino imágenes fascinantes y vertiginosas en las que ella mordía el higo y de ese minúsculo incidente brotaba una espiral gigantesca de hombres y mujeres efímeros y transparentes que se multiplicaban (...). La Historia, se dijo. La había visto. Era eso lo que empezaría si ella comía la fruta. Elokim quería que ella decidiese si existiría o no todo aquello. Él no quería hacerse responsable. Quería que fuese ella quien asumiese la responsabilidad" (Belli: 2008, 34-35).

Por eso se defiende de su pecado (Belli: 2008, 224), que según ella no es tal, lo único que hizo sin saberlo es cumplir la voluntad divina: gracias a la decisión de la mujer la historia se puso en marcha -le dirá una y otra vez a Adán-; al comer del árbol del conocimiento, hace algo que Elokim quería, que los hombres comenzaran a usar la libertad, se crearan y destruyeran (Belli: 2008, 28, 35, 39, 41, 49, 60, 78, 97, 224). La mujer es protagonista indiscutible de la vida y Eva se preguntará si vivir y dar vida es un privilegio o más bien un castigo.

Es una apuesta muy fuerte ¿feminista? Pues sí, concluiríamos...

Pero es mucho más -y aquí mis dos preguntas se entrelazan-, yo la considero una novela posmoderna: la plasmación del sinsentido del mundo contemporáneo, la rebeldía del hombre de hoy frente a mitos, historias, dioses... que no comprende. La reinterpretación y relectura bíblica desde nuestro mundo laico: no hubo amor en la creación; Elokim crea por aburrimiento y se olvida después de ese mundo (Belli: 2008, 27, 56, 149, 162, 181) imperfecto en sus consecuencias, en el que entró definitivamente el mal -eso está en Borges, es un tópico en escritores del XX-. No queda nada del amor y la armonía neoplatónicas, recuperadas en el romanticismo, de esa visión del mundo como libro de Dios, perfecto y donde todo encaja, todo tiene sentido. En un momento concreto de la novela, Eva se enfrenta al Creador y le acusa de crueldad, le acusa de saber las consecuencias de la tentación y la caída desde siempre (Belli: 2008, 87). Desde estos planteamientos, ¿existen el Bien y el Mal? ¿Qué son en definitiva? (Belli: 2008, 62, 128, 200...). Tampoco queda nada del amor cristiano en esta visión desesperanzada de un universo que va dando tumbos, sin sentido. Y paradójicamente, los hombres están solos, solos, Serpiente es el único ser que dialoga con ellos. Se ha cerrado el círculo, el desencanto posmoderno se impone en las páginas de una dura aunque bella historia de amor, la de los dos primeros habitantes, y es ese amor el que -como en Twain- justificará tanto dolor.

Modernidad/posmodernidad: dos épocas, dos filosofías, dos modos de enfrentarse a la libertad, la historia y el destino individual del ser humano. Dos literaturas para plasmarlo: a diferencia de la novela de Gioconda, el sentido de la creación que Twain pone en boca de la inteligente Eva es acorde a la ortodoxia cristiana. La creación tiene un sentido amoroso por parte de un Dios que, sin necesitar a los hombres para ser feliz, quiere compartir sus delicias con ellos -siempre según la Biblia-. Aunque le cueste más de un disgusto, porque su criatura se le rebela y Él voluntariamente, tomará forma humana para redimirla con su muerte en la cruz -y las teólogas saben bien que el Génesis se ilumina desde el Nuevo Testamento, en especial el prólogo al Evangelio de Juan-. Eva dirá:

“Al principio no comprendía por qué me habían hecho, pero ahora creo que es para averiguar los secretos de este mundo maravilloso, y ser feliz y dar las gracias al Dador de todas las cosas por haberlo inventado” (Twain: 2005, 63).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ainsa, F. *Los buscadores de la utopía*. Caracas, Monte Avila, 1977.  
 Belli, G., *De la costilla de Eva*. Managua, Nueva Nicaragua, 1986.  
 -----, *El infinito en la palma de la mano*. Barcelona, Seix Barral, 2008.

-----, “Adán y Eva vistos con ojos de mujer”, en <http://www.escriitores vascos.com/old/?p=619>. Revisado el 15\_III-2008.

Caballero, M., “La mujer en el Catecismo de la Iglesia Católica”, en *Estudios sobre el catecismo de la Iglesia Católica*. Madrid, Unión Editorial, 1996, pp. 195-222.

-----, “Género y literatura hispanoamericana”, en *Feminismo y multidisciplinariedad*, coord. Helena Establier, revista *Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la mujer de la Universidad de Alicante*, Alicante, núm. 1, 2003, pp. 103-116.

De Toro, A. y Gronemann, C. (eds.), *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Leipzig, Oms (Passagem), 2004.

Effel, J. y Cela, C. J., *La novela de Adán y Eva*. Barcelona, Ahr, formato caja con dibujos, 1968.

Eça de Queiroz, *Adán y Eva en el paraíso*. Madrid, Novelas y Cuentos, 1930.

Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

-----, *Pour l'autobiographie. Chroniques*. Paris, Seuil, 1998.

López de Haro, R., *Adán y Eva y yo*. Barcelona, Araluce, 1939.

Muñoz, F., *Las colinas del Edén*. Barcelona, Plaza y Janés, 2006.

Nothomb, A., *Ni de Eva ni de Adán*. Barcelona, Anagrama, 2009.

Pozuelo Yvancoz, J. M., *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica, 2006.

Twain, M., *El diario de Adán y Eva*. Madrid, Valdemar, 2005.

## ESCRITORAS Y PENSADORAS RENACENTISTAS DE LA CORTE DE ISABEL I DE CASTILLA: ¿REBELDES SIN CAUSA?

RENAISSANCE FEMALE WRITERS AND THINKERS AT THE COURT OF ISABELLA I: REBELS WITHOUT A CAUSE?

Violeta Cárdbaba  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

Durante el Renacimiento se levantaron muchas mujeres que abrieron paso a lo que conocemos como feminismo. Autoras como Christine de Pizán, cuyas obras reivindicaban el papel femenino en su contexto sociocultural, mujeres que formaron parte de la Corte de Isabel I y que actuaban al margen de la sociedad de su época. Su legado aún permanece en nuestra cultura.

### PALABRAS CLAVES:

Mujer, Christine de Pizán, Renacimiento.

### ABSTRACT:

In the Renaissance many women rose and made their own way towards what we know as feminism. Female writers as Christine de Pizan, whose works demanded the female role in their socio-cultural context, women who were part of the Court of Isabella I and who acted regardlessly to the society of that time. Her legacy still remains in our culture.

### KEY WORD:

Woman, Christine de Pizán, Renaissance.

¿Qué llevó a las pensadoras y escritoras renacentistas a alzar al fin sus voces y dar los primeros pasos hacia un feminismo ya claramente incipiente? ¿Fue su rebelión un acto injustificado y sin fundamento, o por el contrario, es la obvia consecuencia que provoca el hecho de tomar, por primera vez, conciencia de sí mismas y de su existencia como seres sexuados y pensantes más allá de los patrones de comportamiento que hasta ese momento se les había impuesto desde la religión, la sociedad y la familia patriarcal?

En 1405 Christine de Pizán escribe su obra *La Ciudad de las Damas*, primer libro conocido de la Historia de la Literatura en el que se hace una reivindicación seria de la mujer. Fue escrito para refutar los consolidados e irracionales argumentos misóginos tan usados por los eruditos más lúcidos de su tiempo y coetáneos de la autora. Efectivamente, la intención de Christine al escribir este libro no es otra que la de intervenir, como mujer conocedora de su cuerpo y de su mente, en las disputas existentes entre los escritores varones “acerca de la naturaleza femenina”, para definir las, nuestra autora, como: “arbitrarias ideas fabricadas”. Sin embargo; en el inicio del libro, la protagonista y narradora de la historia, que no es otra que Christine, alter ego de la escritora, se cuestiona sobre la veracidad y el merecimiento de tales apelativos destinados a todo un sexo, que es casi lo mismo que decir, que dichos calificativos iban dirigidos a más del cincuenta por ciento de la población, sin distinción de raza, origen, educación o clase social. Así, escribirá:

“... Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien de palabra, bien en escritos y tratados. No es que sea cosa de un hombre o dos... sino que no hay texto que no esté exento de misoginia, al contrario, filósofos, poetas, moralitas, todos parecen hablar con la misma voz para llegar a la conclusión de que la mujer mala por esencia y naturaleza siempre se inclina hacia el vicio...”

¿De qué hombres habla Cristina?. Vamos a ver algunos ejemplos que ilustran sus palabras, para lo cual, debemos dar un paseo de regresión temporal comenzando por las opiniones que, hacia el sexo femenino, sustentaban los hombres más prestigiosos y acreditados de la Europa Occidental. Es decir, los llamados padres de la Iglesia: Tertuliano (155 – 230) en su *De Culta feminarum* nos dice:

“¿Y no sabes tú que eres una Eva? La sentencia de Dios sobre este sexo tuyo vive en esta era: la culpa debe necesariamente vivir también. Tú eres la puerta del demonio; eres la que quebró el sello de aquel árbol prohibido; eres la primera desertora de la ley divina; eres la que convenció a aquél a quien el diablo no fue suficientemente valiente para atacar. Así de fácil destruiste la imagen de Dios, el hombre. A causa de tu deserción, incluso el hijo de Dios tuvo que morir...”



Ambrosio de Milán, coetáneo durante unos años de Agustín de Hipona escribe: “El organismo de las mujeres está dispuesto al servicio de una matriz: el organismo del hombre se dispone para el servicio de un cerebro”. Remitiéndonos con esta aseveración a Aristóteles en su libro *De la Generación de los animales* cuando este autor, explicando el modo en que se genera el embrión dice: “Así como el cuerpo proviene de la hembra, el macho contribuye con el ánima”. Queda claro, por tanto que, si el lugar donde reside el alma se encuentra en la misma ubicación que el órgano que nos hace seres racionales y conscientes de nuestros actos, es decir en el cerebro, la mujer no aporta nada en la creación de dicho órgano, evidenciando de esa manera la veracidad de la tesis mantenida por Ambrosio de Milán y reduciéndonos a todas las mujeres a meras vasijas reproductoras. Teoría secundada, además, por la medicina de la época, ya que el propio Paracelso (1493 – 1541) decía: “La mujer proporciona el suelo donde la semilla del hombre encuentra las condiciones requeridas para su desarrollo. Ella nutre y madura la semilla sin poner ninguna semilla por su parte. Así el hombre nunca procede de la mujer, sino del hombre”, sustentando las teorías aristotélicas y evitando las de Hipócrates, Galeno o Esculapio, quienes habían sostenido lo contrario. En este sentido, también se expresará San Agustín quien dirá: “Es Eva la tentadora de quien debemos cuidarnos en toda mujer... No alcanzo a ver qué utilidad puede servir la mujer para el hombre, si se excluye la función de concebir niños”.

Llama la atención esta contumaz afirmación en boca de Agustín de Hipona cuando a través de su biografía, sabemos que antes de convertirse, vivió con una concubina que le dio un hijo y, ya convertido, en *Las Confesiones*, con una sinceridad que desarma declara:

“Yo creía que iba a ser muy desgraciado sin el coito femenino, pero he decidido que no tengo que huir nada más que del uso de la mujer. Siento que no hay nada que prive a un alma viril de su seguridad que las caricias de la mujer y el contacto de los cuerpos sin el cual no se puede decir que se tiene una mujer”.

Esta imposición de renuncia a la sexualidad de San Agustín, al igual que la de Tertuliano o la de Ambrosio de Milán, para poder alcanzar el ideal ascético, les hace verter sobre la mujer el odio por la parte de sí mismos que, no sabe renunciar a la busca del placer sexual en la relación con el otro sexo. Esto explicaría esta otra declaración de Agustín: “Las mujeres no deben ser iluminadas, ni educadas en forma alguna. De hecho, deberían ser segregadas, ya que son causa de insidiosas e involuntarias erecciones en los santos varones”.

Más cercano en el tiempo a Christine de Pizan nos encontramos a Tomás de Aquino. Wanda Tomási en su libro *Filósofos y mujeres* nos aclara este aspecto en el pensamiento de Aquino cuando nos dice:

**“En cuanto a la concepción de la mujer, esta influencia es especialmente significativa. A propósito de esto vale la pena recordar que, en 1255, mientras Tomás enseñaba allí, la Universidad de París impuso la lectura obligatoria de las obras de Aristóteles, y que la imitaron otras Universidades. A petición del propio Tomás se tradujo en el siglo XIII el *De generatione animalium* de Aristóteles, donde se enunciaba la condición de inferioridad de la mujer, que ya conocemos”.**

Conforme con Aristóteles y sus teorías, en Aquino, se acentúa, aún más, la inferioridad de las mujeres y así, nos encontramos con estas palabras suyas:

“Sin embargo, si consideramos algunos aspectos secundarios, entonces la imagen de Dios que está en el hombre, no está en la mujer. El hombre, por ejemplo, es principio y fin de la mujer, así como Dios es principio y fin de toda la creación”.

En cuanto a los ejemplos literarios que podemos encontrar, son muchos y variados, veamos las palabras con que Boccaccio en su *Il Corbaccio* de 1355 adereza al género femenino. El argumento de este libro versa sobre un espíritu que intenta convencer al narrador, de que no debe suicidarse por el rechazo de una dama, puesto que las mujeres, no son dignas de que un hombre sufra por su amor:

“La mujer es un animal imperfecto, agitado por mil pasiones desagradables y abominables hasta el recuerdo, no ya en la conversación: lo que si los hombres mirasen como debían, no de otra manera se acercarían a ellas, ni con otro deleite y apetito que como van a las naturales necesidades; el lugar de las cuales, depuesto el superfluo peso, como presurosamente huyen, así el de ellas huirían habiendo hecho aquello por lo cual se restaura la desaparición de la humana prole; tal como los demás animales, en esto mucho más sabio que los hombres hacen”.

Pero volvamos a la Península Ibérica, ¿qué nos encontramos en ella? La difusión de la obra de Boccaccio, comenzó en España a finales del siglo XIV con la traducción realizada por un mercader catalán llamado Narcís Franch, y como no podía ser de otra manera, a esta obra le salieron imitadores. Así, Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, construirá en 1438, su libro *El Corbacho o reprobación del loco amor*, veamos, ahora, algunas de sus palabras:

“Dos cosas son de notar: ni nunca hembra harta de bienes se vió, ni beodo harto de vino, que cuanto más bebe, más sed tiene. Por tanto, la mujer que mal usa y mala es, no solamente avariciosa es hallada, más aún envidiosa, maldiciente, ladrona, golosa, en sus dichos no constante, cuchillo de dos tajos, inobediente, contraria de lo que le mandan y vedan, superbiosa, vanagloriosa, mentirosa, amadora de vino la que una vez lo gusta, parlera, de secretos descubridera, lujuriosa, raíz de todo mal y a todos males hacer mucho aparejada, contra el varón firme amor no tiene...”.

Pero para terminar de hablar de narradores, poetas y obras literarias misóginas en este periodo, no podemos olvidar mencionar, la que marcará el final de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento en España; es decir, *La Celestina*. El discurso misogámico que Sempronio utiliza al principio de la obra, para convencer a Calixto de la poca idoneidad de sus amores con Melibea, es digno por sí mismo de preparar una disertación, con el único objeto de valorar el por qué destila tanto odio este personaje hacia el sexo femenino.

¿Pero qué sucede en España? ¿Es Acaso Christine de Pizan un fenómeno único y aislado en Francia?. La Historia demuestra lo contrario. Ciertamente, La Pizan, fue la primera, pero no la única. Aproximadamente hacia 1425 y pocos años antes del fallecimiento de la italiana, nace en la ciudad de Burgos la que será nuestra primera literata rebelde: Teresa de Cartagena. Nacida en el seno de una familia de judíos conversos cultos, queda huérfana a la edad aproximada de quince años y es enviada a Salamanca, donde ella misma nos cuenta que “*estudió pocos años*”, se sabe que lo hizo en ámbitos universitarios no oficiales. Sobre esta época de su vida, también nos dice que vivió como una “*pecadora*”, refiriéndose con ello a que su vida fue ambiciosa y relajada. Al parecer, poco tiempo después, comenzó a padecer una dolencia que acabaría por dejarla sorda, ingresando en una orden religiosa que no especifica. Es precisamente el dolor y el rechazo que de sí misma siente a causa de la enfermedad, que escribe su primer libro titulado *Arboleda de los enfermos*. Esta experiencia de escribir le permite a Teresa continuar amando su persona y, seguir viviendo su vida en plenitud. La difusión pública de su obra, ya que fue dedicada a doña Juana de Mendoza, esposa del que fuera por entonces corregidor de Toledo, dio lugar a las reacciones más agresivas por parte de los intelectuales castellanos de la época, incapaces de admitir la rivalidad que suponía aceptar a las mujeres en el mundo de la escritura y la ciencia, reservado hasta ese momento, exclusivamente, a los varones. Para rebatir los argumentos por ellos esgrimidos, nuestra autora escribió otro tratado, la *Admiración operum Dei* o *Admiración de las obras de Dios*. En este texto, Teresa, identifica la causa de esas críticas con su condición de mujer, y dice:

“Muchas veces me es dado entender,..., que algunos de los prudentes varones y, también, hembras discretas se maravillan o se han maravillado de un tratado que, con la gracia divina administrando mi flaco entendimiento femenino, escribí mi mano. Y como es una obra pequeña, de poca sustancia, estoy maravillada. Y no se crea que los prudentes varones se inclinan a quererse maravillar por tan poca cosa; pero si su maravillarse es cierto, bien parece que mi insulto no es dudoso, pues no se manifiesta esta admiración por lo meritorio de la escritura, sino por el defecto de su autora o compositora; como vemos por experiencia cuando una persona de simple y rudo entendimiento dice una palabra que nos parece en algo sentida: nos maravillamos de ello, no porque su dicho sea digno de admiración sino porque el ser mismo de esa persona es tan censurable y bajo y tenido en tan poca estima que no esperamos de ella nada bueno...”.

Pienso que está claro lo que nuestra autora está reivindicando aquí. Por un lado, reconoce la autoría de su tratado y por otro, defiende su derecho a ser literata, criticando el asombro que les provoca a los hombres no, lo escrito por ella, ni el contenido de lo que escribe, sino el hecho de que sea una mujer quien lo haya realizado.

Milagros Rivera en sus estudios sobre Teresa de Cartagena nos aclara que, la *Arboleda de los enfermos*, se publicó cuando su autora tenía la edad aproximada de treinta y cinco – cuarenta años; lo que nos sitúa alrededor del año 1460 – 1465. No es de extrañar, por lo tanto, que diez o quince años después, habiendo sido amadrinada por Juana de Mendoza, dama y camarera de la ya entonces reina, Isabel I de España, ésta, interesada como estaba en cultivarse intelectualmente y cultivar también a su pueblo, – como se nos relata en la obra *Mujeres Renacentistas en la Corte Isabel La Católica* –, y habiendo leído la obra de Teresa, llamara a su corte y a su presencia a la autora de la *Arboleda de los enfermos*. Más comprensible todavía, si cabe, puesto que según se nos sigue diciendo en *Mujeres Renacentistas*: “**A doña Isabel, soberana y única reina con autoridad propia en toda Europa y en este siglo del Renacimiento, no se le pudo ocurrir que la mente de las mujeres fuera incapaz de beneficiarse del estudio de los clásicos al igual que los varones**”. Lo que como vemos contrasta notablemente con la opinión de los intelectuales castellanos del momento. El dato de que reina y escritora se conocieron es también confirmado por Milagros Rivera en sus estudios dedicados a esta autora.

Sin embargo, no es la única literata española de esta época que escribe y publica sus textos, debemos mencionar también a Isabel de Villena, quien en su *Vita Christi* hace la primera reivindicación de la figura femenina más denostada por la Iglesia Católica, después de Eva. Veamos lo que dice:

“Y esta señora era gran amiga de festejos e inventora de trajes, tenía corte y estrado en su casa, donde se juntaban todas las mujeres jóvenes deseosas de delites y placeres, y allí hacían fiestas y banquetes todos los días. Y como en tales cosas la fama de las mujeres no puede mantenerse íntegra, aunque las obras no sean malas, tales demostraciones dan sospecha de mal y licencia a los maledicentes de juzgar y condenar la vida de esas personas que piensan más en contentar la voluntad desordenada que en conservar la fama. Y así, esta señora, como era del más alto estado y más singular en belleza y riqueza, tanto más deprisa fue manchada su fama; y la gente menuda, que comúnmente se deleita en hablar mal de las grandes mujeres por poca causa que vea, habló tan largamente de esta señora – que tenía por nombre María Magdalena – que ya entre el pueblo no la llamaban sino “la mujer pecadora”.

A la luz que nos brinda este texto, pues para redactarlo, Isabel, no sólo hizo uso de la biografía de Cristo escrita por Ludolfo de Sajonia, sino que también se inspiró en fuentes llamadas “extra – canónicas”, como son los evangelios apócrifos, en las tradiciones procedentes de los evangelios gnósticos, escritos en los dos primeros siglos del cristianismo y prohibidos poco después y, en las costumbres de su tiempo.

Podemos deducir que la interpretación que siempre se nos ha dado sobre la figura de La Magdalena, ha sido debida a una jugada de manipulación de los varones para detentar el poder y dirigir la Iglesia, utilizando para ello la artimaña más vieja del mundo, pero también la más efectiva: desacreditar socialmente a la única persona, en este caso una mujer, que podía hacer sombra y disputar el gobierno de la Iglesia a Pedro: María Magdalena.

Y para terminar, y dejar claro que el grito de Christine de Pizan y de todas las escritoras renacentistas no fue un hecho injustificado o sin fundamento y, que la misoginia imperante no se ceñía exclusivamente a negarnos el derecho a pensar, investigar, escribir o hablar, cerraré esta conferencia haciendo uso de un documento historiográfico basado en las palabras de Fray Luis de León, contenidas en su obra *La perfecta casada*, que nos documenta sobre lo que realmente se esperaba y se nos exigía y, de cómo estaban legalizadas y normalizadas las situaciones de violencia hacia las mujeres, cuando esa violencia era protagonizada por el marido:

“Por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea, es necesario que la mujer le soporte y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz. ¡Oh, que es un verdugo! ¡Pero es tu marido! ¡Es un beodo! Pero el nudo matrimonial le hizo contigo uno. ¡Un áspero, un desapacible! Pero miembro tuyo ya, y miembro el más principal”

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archer, R., *Misoginia y defensa de las mujeres*, Edit. Cátedra, 2001.
- Aristóteles, *De la generación de los animales*, (Obras completas, tomo XII).
- Bel Bravo, M. A., *Mujeres españolas en la Historia Moderna*, Silex Ediciones, 2002.
- Bosch, E., Ferrer, V. A., Gili, M., *Historia de la misoginia*, Edit. Universidad de Valencia, 1999.
- Caballe, A., *La vida escrita por las mujeres: de la Edad Media a la Ilustración – Isabel de Villena, Teresa de Cartagena*, Edit. Círculo de Lectores, 2003.
- De Rojas, F., *La Celestina*.
- De Pizán, C., *La ciudad de las damas*, Edit. Siruela, 2000.
- Fray Luis de León, *La perfecta casada*.
- Madrid Navarro, M., *La misoginia en Grecia*, Edit. Universidad de Valencia, 1999.
- Márquez de la Plata, V. M., *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Edit. Castalia, 2005.
- Rodríguez Magda, R. M., *Mujeres en la historia del pensamiento*, Edit. Antropos, 1997.
- Sánchez Sánchez, T., *La mujer sin identidad*, Edit. Amaru, 1996.

Tommasi, W. y Ballester Meseguer, C., *Filósofos y mujeres: La diferencia sexual en la Historia de la Filosofía*, Edit. Narcea, 2002.

## LA MUJER COMO ENCARNACIÓN DEL MAL Y LOS PROTOTIPOS FEMENINOS DE PERVERSIDAD, DE LAS ESCRITURAS AL CINE

WOMAN AS INCARNATION OF EVIL AND FEMALE PROTOTYPES OF WICKEDNESS, FROM SCRIPTURES TO THE CINEMA

Ángeles Cruzado  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

Este artículo proporciona un recorrido a lo largo de la historia de la industria cinematográfica para analizar a personajes femeninos que destacan por su personalidad malvada y perversa ante una sociedad patriarcal. Se presentarán numerosos ejemplos de mujer fatal que han representado de manera magistral la maldad desde una amplia variedad de roles.

### PALABRAS CLAVES:

Mujer, cine, maldad.

### ABSTRACT:

This article provides an itinerary throughout the history of cinematography in order to analyse female characters who are characterised by a wicked and ruthless personality before a patriarchal society. Many examples of femme fatale will be exposed, women who have represented wonderfully wickedness from a wide range of roles.

### KEY WORD:

Woman, cinema, wickedness.

Desde la Antigüedad, numerosas han sido las figuras de mujeres destructoras, malvadas, que han usado sus encantos para seducir y, de paso, destruir a los hombres. La dualidad que identifica al hombre con el bien y a la mujer con el mal ha estado siempre presente: en la mitología grecolatina, poblada de sirenas, sibilas, brujas y hechiceras, y en la tradición judeocristiana, que en libros como el *Génesis* y el *Apocalipsis* relaciona a la mujer con la serpiente y la presenta como bestia o prostituta. “El género femenino, en los albores de la humanidad no desempeña otro papel, según testimonian múltiples pasajes, sino el de encarnar la fuerza del mal” (González Ovies, 1994: 353). A la mujer se la identifica con la astucia, la monstruosidad, la locura, y con el empleo de artimañas y trampas para llevar al hombre a la destrucción. Así, dada esta inclinación de las féminas al mal, al pecado y a la debilidad, que les impide enmendarse, surgen toda una serie de castigos y correctivos que hacen recaer sobre ellas el peso de la justicia –tanto humana como divina-, con el fin de restablecer el orden y la moral.

El imaginario patriarcal ha representado tradicionalmente a la mujer ciñéndose a la rígida dicotomía virgen-prostituta. Existía un tipo de mujer pasiva, abnegada, sometida al varón, de rasgos angelicales, y otra más orgánica, activa, fuerte y carnal, a la vez fascinante y dañina para el hombre, que alcanzaría una de sus mayores expresiones en el mito de la mujer fatal, que se desarrolla en el siglo XIX, como producto de una época de grandes cambios sociales (Dijkstra, 1994; Volpatti, 1994). Sin embargo, para hallar las raíces de este arquetipo hay que ahondar mucho más, siguiendo el rastro dejado por una gran cantidad de representaciones femeninas, a lo largo de toda la Historia del Arte y la Cultura, que nos llevarán hasta el origen mismo de nuestra tradición, allá en la Grecia clásica, fuente de la que bebe todavía hoy el imaginario colectivo de nuestra sociedad (Doane, 1991).

Como señala Carmen Ramírez, la “debilidad física, la fragilidad moral y la inmadurez ética coinciden en las distintas edades de la historia pagana y de la sagrada, para identificar a la mujer con una figura portadora del Pecado, e incluso asimilarla con el propio Mal” (Ramírez Gómez, 2002: 225). El personaje mitológico de Pandora guarda similitudes con la Eva cristiana (González Arias, 1998). Hesíodo la considera la primera mujer, que fue enviada al mundo como castigo, después que Prometeo robara el fuego del Olimpo para darlo a los hombres. Pandora poseía una impresionante belleza y una excesiva curiosidad, que la llevó a abrir la caja que le había entregado Zeus, con todos los males que azotan al mundo. El psicoanálisis identifica simbólicamente dicha caja o recipiente con la vagina (Casanova, 1979). También en Grecia, la bella Helena dejó a su marido, Menelao, para huir con Paris, hecho que originó nada menos que una guerra, cuando el esposo despechado tomó Troya para vengar la afrenta. La hermana de Helena, Clitemnestra, fue también una esposa adúltera, que mató a su marido, Agamenón, para huir con su amante Egistro.

Sin embargo, ambas mujeres recibieron al final la muerte como castigo (Ciplijauskaitė, 1984; Núñez Puente, 2001).

También asesinó a su compañero Circe, sirviéndose de uno de sus brebajes de hechicera, para reinar en solitario. Más tarde, tras su huida a Italia, se dedicó a atraer y encantar a los marineros para robarles y transformarlos en bestias. Un comportamiento similar se atribuye a las sirenas, seductoras aves con cabeza y pecho de mujer, que con sus cantos confundían a los marineros y los hacían chocar contra los arrecifes. Según Pilar Pedraza, “[l]os cantos de las sirenas están cargados de sentidos funestos, de invitaciones tanáticas, de acentos tumbales, y son, como el de la Esfinge, engaños, anzuelos mágicos que tiende la muerte a los hombres a través de un atractivo monstruo de rostro virginal y corva garra” (Pedraza, 1991: 118). Otra extraña criatura, Medusa, no destacaba por su belleza, sino por todo lo contrario. Su cabellera estaba formada por numerosas serpientes y sus ojos lograban petrificar a todo aquel que osara sostener su mirada.

Una famosa reina, Yocasta, se casó con su hijo Edipo sin conocer la verdadera identidad de éste, pues creía haberlo matado cuando era pequeño. Al conocer la realidad, lloró hasta quedarse ciega y más tarde se quitó la vida. Tampoco escatimaba en maldades Hera, esposa de Zeus. Ante las infidelidades de su marido, se mostraba celosa y vengativa con las amantes de éste y con todo aquél que no se plegara a sus deseos. A las Pléides, que decían superar su belleza, las hizo creerse vacas. Otra hechicera, Medea, tras ser rechazada por Jasón para casarse con la princesa de Corinto, se vengó provocando un incendio en el que murieron todos los habitantes del palacio real.

Existía en Grecia una divinidad, Dionisos, que es considerada por algunos como el primer dios hermafrodita, porque reúne a la vez rasgos femeninos y masculinos. Es el dios del desorden, la irracionalidad, el caos, los excesos, las orgías y borracheras, el goce, lo natural... Se trataba de un dios social, pues en sus bacanales había sitio para todos, incluidas las mujeres, que no gozaban de la condición de ciudadanas de la polis. A ellas iban destinados los ritos dionisiacos; constituían su séquito y eran sus sacerdotisas, las llamadas ménades o bacantes, mujeres semidesnudas, con el pelo suelto adornado con pámpanos, que se entregaban a la lujuria y la embriaguez en las orgías llamadas bacanales (Daraki, 2005). Lo mismo hacían brotar de la tierra surtidores de leche y miel que raptaban a niños y descuartizaban a hombres, como le sucedió, por ejemplo, a Orfeo. Pero si hay un ejemplo de feminidad perversa especialmente llamativo en la mitología griega, ése corresponde a las Amazonas (Alfonso del Real, 1967). Descendientes de Ares, dios de la guerra, eran un pueblo de cazadoras y guerreras, hasta el punto de quemar su seno derecho para utilizar mejor el arco. Usaban a los hombres sólo en cortos periodos, con el fin de procrear, y conservaban únicamente

a las hijas, a las que les imponían matar a un enemigo antes de casarse. Si nacían hijos varones, les quitaban la vida o los mutilaban. Aparte de cubrir sus necesidades reproductivas, los hombres sólo podían permanecer a su lado como siervos. A pesar de su potencial guerrero, fueron derrotadas por los atenienses, pues -como se puede notar hasta ahora- toda figura femenina perversa merecía un castigo. Para Fernand Comte, “poco importa que haya existido realmente ese pueblo de mujeres y que haya realizado esos grandes hechos. Representa el sentimiento de culpabilidad de una sociedad masculina, el miedo de una separación irremediable de sexo y / o de una sumisión de los hombres a las mujeres” (Comte, 1992: 124). Jorge David Fernández (2001) sitúa en el temor de los hombres hacia las mujeres la causa del gran menosprecio con que éstas son tratadas por la mitología, que las presenta como seres terroríficos, hecho que contrasta con la situación real de discriminación que soportaban las mujeres griegas. El cristianismo, como hemos avanzado, no ha sido mucho más benévolo en el tratamiento de la feminidad. La Biblia está plagada de mujeres que se ajustan perfectamente al prototipo negativo al que nos estamos refiriendo. Eva, la primera fémina creada por Dios según las Escrituras cristianas, fue seducida por la serpiente, pecó al coger la manzana del árbol prohibido y arrastró con ella a Adán. Como castigo, ambos fueron expulsados del Paraíso por un enfurecido Yahveh, que condenó a la serpiente a reptar y comerse el polvo el resto de su vida, auguró a la mujer partos dolorosos y condenó el hombre a ganarse el pan con su sudor. Sin embargo, la culpa recayó sobre Eva, quien la transmitiría a todas sus descendientes. Así lo afirmaba San Jerónimo, uno de los padres de la Iglesia: “La mujer es la puerta del Diablo, la senda de la iniquidad, la picadura de la serpiente, en una palabra, un objeto peligroso” (San Jerónimo, cit. en Bosch, Ferrer y Gili, 1999: 9). Ésta será la base de la Iglesia para considerar malas a todas las mujeres y para predicar su necesaria sujeción al varón, pues si bien el hombre puede incurrir en otros pecados, la mujer es la única capaz de tentar, y la tentación pertenece al Diablo. Ésta es la versión oficial, con la que se pone fin al culto de la Gran Madre para dar paso a largos milenios de represión femenina.

No obstante, la presencia de Eva parece muy anterior al establecimiento del judaísmo. Eva era el nombre de la Gran Diosa Madre mesopotámica y los judíos aún lo hallan escondido tras el nombre de YAHVEH: YHMH procede de la raíz hebrea HWH y significa tanto ‘vida’ como ‘mujer’; en caracteres latinos es E-V-E. Con la adición de una I, formaba la invocación del nombre de la Diosa como Palabra de Creación, lo cual había sido una idea común en Egipto y en otras regiones donde la Diosa Madre estaba presente. En el gnosticismo el papel creador no corresponde a Dios sino a Eva, que hizo a Adán de sangre y arcilla; esto es, la Madre Tierra dio vida al hombre. La versión que relata el nacimiento de Eva a partir de una costilla de Adán sólo sería una transgresión patriarcal del mito de la Diosa Tierra de la que nace el héroe, que vuelve a ella cíclicamente para renacer de nuevo (Dini, 1995). Este mito es anterior al cristianismo, que deriva de él.

Adán y Eva han nacido de la Madre Tierra, a la que regresarán. Según apunta Manuela Dunn Mascetti, en el texto bíblico que relata la expulsión del paraíso existen pruebas de que Yahveh Dios era sólo una manifestación del poder creador de la serpiente (Dunn Mascetti, 1998: 171), símbolo tomado de otras mitologías, en las que se convertía en esposo de la Madre Tierra y juntos engendraban a todos los mortales (Banc, 1945).

El cristianismo privó a Eva de su poder creador y la convirtió en un simple vientre para dar a luz a nuevos seres con dolor. El patriarcado la hizo portadora sólo de la muerte y concedió el poder de resucitar a un nuevo dios masculino. Así, el doble poder de la diosa terminó dividido: la Iglesia relacionó a Eva con la muerte y el pecado, por lo que todo el género femenino quedó maldito. Al Dios cristiano correspondió la parte buena, la de traer la salvación al mundo. Así se favoreció la actitud misógina o de desprecio hacia las mujeres en todos los ámbitos de la vida, por parte no sólo de los hombres, sino también de las propias afectadas.

Sin embargo, según las tradiciones judías, no fue Eva, sino Lilith –adaptación del demonio babilónico Lilit o Lilu-, la primera mujer creada por Dios (Bornay, 1996). Si Eva es la pecadora, Lilith –mezcla de mujer y serpiente- puede considerarse la perfecta encarnación del Diablo. La tradición judía cuenta cómo Dios la modeló exactamente igual que a Adán, sólo que, en lugar de polvo, había utilizado suciedad y heces. Lilith pronto se rebeló, e incluso se atrevió a demandar la igualdad entre sexos, al negarse a colocarse debajo de Adán durante el coito. No se dejó forzar y desapareció, libre, en el aire. “Su historia parece encarnar los más profundos temores masculinos sobre la impotencia, la debilidad y muy especialmente sobre la ‘desenfrenada’ sexualidad femenina, su afirmación y su independencia” (Bosch, Ferrer y Gili, 1999: 14). Lilith escapó al castigo divino, convirtiéndose así en la pionera de una “estirpe de diablasas” que logró sobrevivir. De este modo, ramerías, diablasas y mujeres antinaturalmente rebeldes son la misma cosa, pues Lilith fue realmente el primer ejemplo de esa horrible criatura que más tarde se llamará mujer “*emancipada*” (Bornay, 1990).

Fue la primera, pero no fue la última en causar problemas a los hombres. Betsabé impactó con su belleza al rey David, que por ella cometió adulterio y mandó matar a su marido. Para liberar a su pueblo, cercado por los asirios, sedujo Judith a Holofernes y luego lo degolló. Dalila utilizó sus encantos para reducir a Sansón, al que cortó el cabello, origen de su fuerza. Otra mujer fascinante, Salomé, desplegó todo su erotismo mientras ejecutaba la danza de los siete velos y así convenció a Herodes para que matara a Juan el Bautista. También en el Nuevo Testamento, aparte de la Virgen María, destaca por su protagonismo la figura de María Magdalena, prostituta y prototipo de pecadora. Sin embargo, en los últimos años, este personaje ha sido objeto de una revisión, y hay quienes la designan como la compañera de Jesús y heredera de su legado (Grahm Brock, 2003; Gómez Acebo, 2007; Bernabé Urbieto, 1994).

Desde Lilith en adelante, la Iglesia no cesó de condenar a las mujeres diabólicas, que osaron disponer libremente de su sexualidad y alcanzar la independencia respecto a los varones. El Dios del *Antiguo Testamento* decretó: “A la hechicera no la dejarás con vida”. Sin embargo, los primeros cristianos no se lanzaron a la caza de brujas; es más, Carlomagno, en el 800, condenaba a muerte a quien matase a cualquier persona por brujería; en el siglo XII el papa Gregorio IX prohibía a la Inquisición perseguir a las hechiceras y durante la época medieval la Iglesia declaraba que quien afirmase haber visto brujas volando sufría alucinaciones. Fue a finales del siglo XIV cuando la Europa cristiana empezó a verse invadida por una auténtica plaga de brujas, que se convirtieron en objeto de persecución y tortura por parte de los inquisidores. En 1648 la Iglesia declaró la brujería *crimen exceptum*, por lo que se permitiría torturar a las acusadas antes del juicio. Pocos años más tarde, el papa Inocencio VIII mandó a la Santa Inquisición perseguir a las brujas, para lo que sería de gran utilidad la obra *Malleus Maleficarum* (El martillo de las brujas), escrita en 1487 por los monjes dominicos Jakob Sprenger y Heinrich Kramer, que tuvo una rápida difusión gracias a la imprenta y se convirtió en el manual de los inquisidores. “Vinculadas con la danza, la noche, la naturaleza, la luna, la sexualidad y la procreación, las brujas poseían todos los atributos que previamente se le reconocían a la diosa” (Shlain, 2000: 472-473). Las víctimas de la caza de brujas fueron en su inmensa mayoría mujeres, a las que se les atribuían vuelos nocturnos, la capacidad de convertir en animales a los humanos, etc. Solía tratarse de solteras o viudas de avanzada edad, no sometidas a hombre alguno, de escasos recursos económicos, y a veces excéntricas. Sus confesiones forzadas subrayan especialmente las relaciones sexuales de las brujas con el Demonio, las orgías obscenas, los bestialismos, aunque la realidad de esas mujeres distaba mucho de las narraciones de sus perseguidores. Se trataba por lo general de sanadoras o mujeres con influencia en sus comunidades, mujeres “incómodas” y con una vida y unas ideas propias (Ehrenreich, 1988).

El hecho de que fueran casi siempre féminas las acusadas de brujería se explica por su pretendida alianza con el Demonio, de quien se suponen intermediarias, por lo que constituyen una importante amenaza para los hombres, a los que se les recomienda evitar el contacto físico con ellas, que podía acarrearles consecuencias nefastas, como enfermedades venéreas, esterilidad, impotencia e incluso la castración (Grigulévich, 2001; Donovan, 1985). La supuesta inferioridad física y mental de las mujeres las hace más susceptibles de sufrir la influencia del Demonio. A ello hay que unir su escasa memoria y su falta de disciplina, que las lleva a dejar de lado el deber. Sin embargo, la maldad natural femenina brota sobre todo de su lujuria insaciable, de su carnalidad, de su imperfección, pues la mujer está hecha de la costilla de Adán. Es engañosa, malévola, peligrosa, como una trampa, diabólica, según se afirma en el *Malleus Maleficarum*.

Las que se consideraban a sí mismas brujas creían tener poderes mágicos, que empleaban fundamentalmente para realizar conjuros sobre temas amorosos. Sin embargo, a estas mujeres se les atribuía también la capacidad de realizar otro tipo de actos, inducidas por el Diabolo. Además, se condenó por brujería a curanderas, parteras, mujeres con conocimientos de medicina natural o incluso simplemente con una forma de vida no demasiado ortodoxa, lo que algunos autores atribuyen a un intento de la incipiente comunidad científica y de la Iglesia de terminar con la autoridad y la fe del pueblo en esas mujeres, para fortalecer su propia posición. Hoy en día los supuestos poderes atribuidos a las brujas pueden explicarse por el empleo de estupefacientes, que podrían estar en el origen de experiencias como la sensación de volar, o por ciertas patologías o trastornos histéricos, epilépticos o alucinatorios. Sin embargo, el temor y la escasa cultura de la población favorecieron la propagación de falsas ideas acerca de la brujería, lo que dio lugar a la persecución de esas mujeres por parte de la Inquisición, ante la convicción de que rendían culto al Diabolo. La Santa Inquisición, fundada por el Papa Inocencio III en 1199, hizo las veces de verdugo e instauró así un clima de terror en el que era obligatorio delatar a las culpables, so pena de correr la misma suerte que ellas.

En toda Europa se realizaron ejecuciones masivas de brujas. En Italia, entre otras muchas, destacan por su crueldad las de Brescia, donde en 1510 se dio muerte a 140 mujeres acusadas de brujería, y Como, donde murieron unas 300 en 1514. También hubo grandes juicios en ciudades como Berna, Toulouse y Heidelberg, donde ardió las hogueras, o en North Berwick y Aberdeen, ciudades en las que se prefirió el empleo de la horca. La caza continuó en los siglos sucesivos. En Ellwangen (Alemania) fueron quemadas casi 400 brujas entre 1611 y 1618. En Nüremberg se llegó al colmo de la crueldad, al permitirse también la tortura de mujeres embarazadas y niñas, por ser consideradas herederas potenciales de las artes brujeriles de sus madres. La última ejecución oficial de una bruja tuvo lugar en Polonia en 1782. En el clima de terror que se instauró durante la época de la caza de brujas, “[l]a ancestral sabiduría femenina –en la medicina y en otros campos- acumulada con gran esfuerzo durante siglos ardió junto con las brujas” (Shlain, 2000: 482).

A partir del XIX, como consecuencia de la Revolución Industrial y de las primeras reivindicaciones feministas, la misoginia alcanza cotas elevadas en todas las manifestaciones artísticas. El progreso, la modernización y la urbanización son causas de ansiedad para el sujeto moderno. En las últimas décadas del siglo, el acceso de las mujeres a la esfera pública, con el consiguiente alejamiento del modelo de feminidad ideal, representada por el ‘ángel del hogar’, supondrá una nueva amenaza para los varones, que ven así peligrar su posición de privilegio social. Se sigue aconsejando a los hombres estar alerta ante la tentación que suponen los atractivos del sexo. El dominio

masculino ya no se ejerce mediante la fuerza física, sino en el terreno económico. Por ello, el mayor peligro está personificado por la “mujer fatal” y sus variantes, que puede inducir al hombre a cubrirla de joyas y lujos, llevándolo así a la ruina.

Se recomienda al varón contrarrestar el contacto con las mujeres mediante el ejercicio de otras actividades que refuercen su masculinidad, como puede ser la caza. Mientras a la potencia masculina se le supone un límite, a la mujer se la imagina dotada de un apetito sexual insaciable, capaz de agotar al hombre. Surgen así una serie de tabúes destinados a aplacar ese instinto sexual femenino destructor, que amenaza con desestabilizar –mediante la astucia y la manipulación– los pactos establecidos entre los varones, al provocar el enfrentamiento de unos hombres con otros. Como señala Figes, es curioso que los hombres se quejen de que las mujeres intenten todo el tiempo llevarlos a la cama, “¿Y qué otras cosas se supone que puede[n] hacer la[s] pobre[s] para no morir de tedio?” (Figes, 1972: 51). La mujer fatal en literatura o en el arte, se representa una y otra vez “como fuerza ciega de la Naturaleza, realidad seductora pero indiferenciada, ninfa insaciable, virgen equívoca, prostituta que vampiriza a los hombres, belleza reptiliana, primitiva y fatal” (Puleo, 1997: 170). Bram Dijkstra (1994) atribuye esa proliferación de imágenes femeninas perversas en el arte de finales del XIX a la mezcla de excitación sexual y miedo que suscita esa nueva mujer (Romero de Solís, 1997: 165). En esa época, el sujeto masculino occidental se ve amenazado por las razas y clases consideradas inferiores, entre ellas las mujeres, que, por su vinculación con la naturaleza, suponen un peligro para la civilización. Así, el clasismo, el racismo y el sexismo atribuyen a los individuos oprimidos los mismos rasgos de bestialidad y sexualidad agresiva, en un intento de mantener su posición de dominio y superioridad.

La razón, escribe Giuseppe Scaraffia (1987), transforma la realidad en monstruos y, como consecuencia de las ansiedades y temores masculinos, debidos a la diferencia sexual, se llega a una excesiva mitificación del cuerpo femenino (Rivera Garretas, 1996). Además, en esa época están en boga las teorías de Freud, que ayudan a justificar el sentimiento de angustia ante la mujer, por el peligro de castración que ésta supone para el hombre. Con el fin de someterla y neutralizar así la amenaza, es necesario controlar la sexualidad femenina. Se impone, por tanto, un prototipo de mujer piadosa, pasiva y sumisa, de rasgos angelicales, confinada en la esfera del hogar y la maternidad. El modelo contrario, el de la mujer orgánica, activa y sensual, que disfruta de los placeres del sexo, se considera muy negativo. No hay que olvidar, sin embargo, que la doble moral de la época llevaba a los hombres a casarse con mujeres del primer tipo, por exigencias sociales, aunque luego acudían a las del segundo para satisfacer sus deseos más carnales. En el siglo XIX, los pintores prerrafaelistas se hicieron eco de esta dicotomía, mostrando una especial fascinación por la mujer fatal, a la que representaban

con una belleza turbia, perversa, sensual y orgánica, destructiva para el hombre; recuperaron historias mitológicas y bíblicas para representar, por ejemplo, a Eva. Se trataba de mujeres activas, vigorosas, fuertes y sexualizadas, que surgían en parte como respuesta a la amenaza que suponía el incipiente -y marginal- feminismo de la época. Otros pintores, como Toulouse Lautrec, Manet con su *Olympia*, Edward Münch con su mujer vampiro o Gustav Klimt, representaron a inolvidables prostitutas y mujeres sensualmente destructivas para el hombre (Doane, 1981). En la literatura del XVIII y primera mitad del XIX se encuentran ya, según señala Scaraffia, imágenes precursoras de la mujer fatal, como *Las diabólicas* (D'Aureville, 1873); *Manon Lescaut* (*Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier Des Grieux*, Abbé Prévost, 1885), cortesana de ojos negros; la Marquesa de Merteuil (*Las amistades peligrosas*, Choderlos de Laclos, 1782), que usa a su ex amante como ejecutor de sus maldades; Charpillon, capaz de jugar con el mismo Casanova (*Memorias*, 1790-1798); o la Cleopatra (*One of Cleopatra's Nights*) de Gautier, que ofrece a sus amantes una noche de amor para luego provocarles la muerte (Cfr. Ramírez Gómez, 2002). No se queda atrás la *Carmen* (1845) de Mérimée, perdición del soldado que por ella se hace contrabandista y termina asesinandola, despechado, por sus infidelidades. La historia de Salomé ha servido a Wilde (1893), Huysmans (*À Rebours*, 1884) y Flaubert (*Herodías*, 1877) como inspiración de sus novelas, aunque quizás una de las más perversas sea Lulú, la protagonista de *La caja de Pandora* (1902). El personaje creado por Wedekind destaca por su monstruosidad; sin conciencia ni remordimientos, seduce y siembra la muerte a su paso. El que la posee encuentra su perdición, y ella no se libra del merecidísimo y mortal castigo. Tras rodearse de lujo gracias a sus 'protectores', acaba prostituyéndose y muere asesinada. En 1928, una primera adaptación cinematográfica del clásico correría a cargo de G. W. Pabst, bajo el título de *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*). Su actriz protagonista, Louise Brooks, se caracteriza por su erotismo y su gran poder de fascinación. La película no está exenta de pinceladas lésbicas.

Las fatales decimonónicas normalmente se caracterizan por su rostro ambivalente, que les permite mostrarse como ángeles o demonios, según las ocasiones. Provocan sentimientos de amor y odio al mismo tiempo. Su seducción puede alcanzar tintes hipnóticos y privar a la víctima de toda razón. Su mirada es fascinante, seductora y asesina, como la de Medusa, hace sucumbir al hombre. Las hay con rasgos infantiles, como la *Eva* (1873) de Giovanni Verga. Emplean la seducción como un juego, en el que el hombre debe seguir las reglas que ellas marcan. El cabello suelto es un elemento transgresor y seductor; su belleza es imperfecta y a veces tiene algo de andrógino, como la pelusilla sobre el labio superior; esto aterroriza a los hombres, que fetichizan el cuerpo femenino en busca de algún tipo de alivio. Otros encantos de esta fémina son sus movimientos felinos y sus curvas sinuosas, envueltas en pieles, encajes y transparencias, maquilladas y perfumadas, artificiales y misteriosas.

Sin embargo, su estética no siempre resulta de buen gusto, pues más bien son una imitación vulgar de un modelo más refinado. Eso sí, muestran su cuerpo sin pudor, se ofrecen como mercancía, como bailarinas o prostitutas. A pesar de su disponibilidad, se entregan cada vez como si fuese la primera, envueltas en un halo de inocencia y castidad. No en vano la ambigüedad es uno de sus rasgos más característicos; la mujer fatal es generosa y pérfida, fácil y a la vez inalcanzable; sólo la posee el que se convierte en su esclavo. A pesar de su apariencia frígida, ofrece un placer infinito. Su posición es la de total dominadora; es ella la que elige y lleva las riendas de la relación. Cuando el enamorado se le declara, la fatal ya conocía sus sentimientos desde hace tiempo, por lo que se muestra indiferente. Una vez rota la relación, ella vuelve a atraer al amante, para seguir jugando con él. Los hombres se convierten así en "frágiles marionetas", en "víctimas", pusilánimes y sin carácter, figuras masculinas que abundan en la literatura de principios del siglo XX (Alonge, 2005).

Precisamente en ese fin de siglo, también como consecuencia del progreso industrial, surge un nuevo tipo de arte, el cine, que en sus comienzos bebió hasta la saciedad de las fuentes literarias y pictóricas. El arquetipo de la mujer fatal no tardó en ser absorbido por este nuevo medio, que se convirtió en un terreno más que propicio para su desarrollo y amplificación, y a ello contribuyó especialmente el culto al *star system* (Paolella, 1967). En sus primeros años de vida, cohibido por su moral puritana, Hollywood se resistió a introducir figuras de mujeres seductoras y perversas, y optó más bien por reivindicar el arquetipo contrario, el de la ingenua inocente y frágil, encarnada por actrices como Lilian Gish. Fue en el viejo continente donde en las primeras décadas del siglo XX empezaron a surgir imágenes de mujeres frías, escandalosas, devora-hombres, y fuertemente seductoras. Heredera de las destructivas féminas pintadas por Münch o Klimt, el cine danés introdujo la figura de la *vamp*, que "juega, no goza. Su seducción es perversa y su frialdad encandila y esclaviza al espectador". Se trata de una "mujer-objeto hecha para el placer [...] cuyas características primordiales son el impulso destructivo de sed de violencia y poder, además de provocar un desencadenamiento fatídico" (Díaz Mateos y Mojarro Zambrano, 1998: 146). Una de las primeras fue Asta Nielsen, la protagonista de *Hacia el abismo* (Urban Gad, 1910). El cine italiano, por su parte, presenta a la *vamp* latina, la gran prostituta mediterránea, adornada con joyas y plumas cual odalisca, lasciva y dominadora. En el país transalpino destacan las grandes divas como Lydia Borelli o Francesca Bertini, protagonista de *Serpé* (Roberto Roberti, 1919). Convertidas en figuras míticas, llevaron a la ruina o al suicidio a muchos de sus admiradores (Brunetta, 1979).

El cine norteamericano no tuvo más opción que rendirse ante la gran popularidad de estas vampiresas y acabó importando el estereotipo (Alsina Thevenet, 1993). Son mujeres de una sexualidad oscura y a veces ambigua que, aunque no chupan



literalmente la sangre a sus víctimas, sí que los explotan sexual y económicamente hasta convertirlos en una sombra de sí mismos. La primera *vamp* norteamericana fue Alice Hollister, en 1913. Theda Bara, una de las más admiradas en Hollywood, fue publicitada como “la mujer más perversa del mundo”. Su nombre artístico, anagrama de *Arab Death* (muerte árabe), fue escogido por la Fox, el estudio que la llevó a la fama y la convirtió en la primera estrella prefabricada por la industria, al teñirle el pelo de negro, restar unos cuantos años de su pasaporte e inventarle una biografía llena de misterio y exotismo: se suponía que había nacido en el Sahara, hija de un artista francés y su concubina egipcia, algo que se alejaba bastante de la prosaica realidad. En la gran pantalla dio vida a mujeres tan fatales como *Carmen* (Raoul Walsh, 1915), *Salomé* (J. Gordon Edwards, 1918) o *Cleopatra* (J. Gordon Edwards, 1917). Mae West representó a la *vamp* cómica y Jean Harlow, provocativa, desenvuelta y de busto exuberante, se convirtió en la primera heroína moderna. Del otro lado del Atlántico llegarían Greta Garbo y Marlene Dietrich. La primera representa a un tipo de mujer inaccesible, miserosa y sensual. La segunda, lanzada por Josef von Sternberg con *El ángel azul* (1930), pronto se convertiría en la personificación del deseo.

A partir de los años treinta, existen dos géneros dentro del cine clásico que privilegian la aparición de este tipo de féminas oscuras, tentadoras y destructivas para el hombre: el negro y el de terror (Silver y Ursini, 2004). La mujer fatal o vampiresa encaja perfectamente en el primero, que vivió su periodo más fructífero entre los años 30 y 50, y que nos ha dejado imágenes difíciles de borrar de nuestras retinas, como la de Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) quitándose su guante. El cine negro surge como reflejo de los conflictos del siglo XX, marcado por los vaivenes de la economía, la violencia y la lucha por el poder. Este género tiene su germen en el periodo de entreguerras, en una época de crisis social y económica, corrupción, injusticia, frustración, caos y misoginia (Guerif, 1988). La ley seca impuesta en los años 20 favoreció el enriquecimiento de la mafia, a la vez admirada y temida. Con el crack del 29, lejos de hundirse, ésta se hizo aún más fuerte y amplió su campo de acción al mundo de las drogas. El ciudadano medio se sentía indefenso y amenazado por ese incremento del crimen organizado y por la corrupción de los políticos; ante este panorama, la violación de la ley se presentaba a veces como la mejor alternativa. El cine negro, con su estética de luces y sombras, con su atmósfera opresiva y sus decorados claustrofóbicos, encarna perfectamente el espíritu de esa época en que el individuo, ante la falta de puntos de referencia moral a los que aferrarse, angustiado, ve surgir el lado más oscuro de la naturaleza humana.

En cuanto a la situación de la mujer estadounidense, la discriminación es la nota dominante en los años 30. A pesar de su tímido acercamiento a la esfera política, en el mundo laboral seguía estando limitada; sólo podía ejercer ciertos trabajos y su sueldo

era menor que el de los hombres. A la altísima tasa de desempleo había que sumar la actitud del Gobierno, que promovía medidas a favor del empleo masculino y en detrimento del femenino. Crecía además la xenofobia ante la oleada de inmigrantes, sobre todo italianas, que querían imitar en todo lo posible a las norteamericanas. En este clima de crisis, floreció la prostitución encubierta en burdeles y cabarets. La Segunda Guerra Mundial trajo a los Estados Unidos una época de prosperidad económica, junto a la afirmación del país como primera potencia mundial. La URSS pasó a ser la principal amenaza durante la Guerra Fría. Las vacantes dejadas por los soldados americanos durante la contienda fueron cubiertas por las mujeres, que se incorporaron al trabajo en todas las áreas. Sin embargo, tras la vuelta a la normalidad se las forzó a retomar su papel como madres y esposas, entendido éste como la única forma posible de alcanzar la felicidad. A pesar de la ola de antifeminismo que invadió el mundo laboral, las mujeres ganaron un poco de independencia aunque fuera en el vestuario, que empezó a ser más cómodo y funcional, con una tendencia masculinizadora.

El cine negro de esa década se vio marcado por el Código Hays que, en su intento por defender la moral, propició la ambigüedad; se incrementaron la fatalidad y la criminalidad femeninas, así como sus ansias de venganza, vicio y erotismo (Fernández Heredero, 1996). Muchas actrices lograron el éxito internacional gracias a este tipo de papeles, como Joan Crawford, por *Rain* (Lewis Milestone, 1932), o Heddy Lamarr por *Éxtasis* (Gustav Machatý, 1933). Según Roberto Campari (1990), la guerra propició la aparición de mujeres más diabólicas, que se presentaban a los hombres como un mal sueño de los soldados que volvían del frente. Durante la Segunda Guerra Mundial las vidas de muchos americanos sufrieron un vuelco tremendo, que debilitó su masculinidad, mientras las mujeres comenzaron a cuestionar las barreras tradicionalmente impuestas por los muros del hogar y empezaron a perseguir el bien material, intensificando aún más la amenaza que representaban para los hombres. Se introdujo además la psicología como elemento importante en los filmes, que se poblaron de psicópatas, cleptómanas, fobias, manías persecutorias y fatales chifladas o enfermas mentales. En los 50, una vez superadas las heridas de la guerra, los Estados Unidos lideraban el mundo, con la seguridad que les proporcionaban el crecimiento económico y el desarrollo tecnológico. De nuevo hay mujeres que buscan un trabajo fuera de casa, para satisfacer su ansia consumista, aunque el mensaje oficial sigue presionando para mantenerlas en el hogar, donde -aseguran- hallarán su felicidad. En el plano sexual hay una mayor tolerancia y apertura -aumentan las relaciones extra-conyugales-, y un intento por incluir los valores femeninos en la cultura patriarcal. Aparecen, sin embargo, nuevas figuras femeninas consideradas negativas o amenazadoras, como la universitaria y la mujer sola. En esa época de ruptura de la familia y los valores tradicionales, la cultura patriarcal deja a la mujer al margen, la oprime para suavizar la amenaza que ésta plantea al dominio masculino del mundo.

Toda muestra de independencia femenina se considera peligrosa; para dar fe de ello, el cine negro presenta a mujeres depravadas, mentirosas, asesinas, sexualmente activas, que deben ser eliminadas para evitar así la destrucción del hombre (Santamarina, 1999).

El género negro es la expresión de las fantasías masculinas, que tienen a la mujer como protagonista y objeto; se trata de una narrativa elaborada por y dirigida al hombre. El lenguaje del cine dominante está construido desde una óptica patriarcal que concibe a la mujer como objeto de deseo, y como tal la presenta en pantalla, para ser observada y proporcionar al hombre un placer escopofílico o voyeurista. El negro es uno de los géneros en los que la diferencia sexual aparece más marcada, y el cuerpo de la mujer se exhibe claramente como espectáculo. Laura Mulvey (1975; 2001) se refiere a la distinción que hace el cine dominante entre espectáculo, representado por la mujer, que detiene la acción del filme, y narración, desarrollada por el hombre como sujeto activo. Normalmente en el cine negro ese papel corresponde al detective o investigador, que lleva el peso de la acción y es el encargado de descifrar el enigma planteado por la mujer fatal.

A pesar de su condición de objeto sexual, el personaje femenino en el cine negro desarrolla un papel importantísimo: gobierna su propio destino, se muestra como dominadora en detrimento del papel sumiso que tradicionalmente le corresponde; usa su sexualidad para lograr sus objetivos, que normalmente tienen que ver con el poder y el dinero. Incluso decide sobre su cuerpo, como en *Que el cielo la juzgue* (John M. Stahl, 1945), donde la protagonista opta por abortar. La mujer fatal, por tanto, es un elemento central de la intriga, y se aleja de los típicos roles femeninos. Si algo la caracteriza -no en vano le da su nombre- es la fatalidad, la desdicha y la desventura que transmite al varón. Se presenta ante él con un aspecto cautivador. A veces, como ya sucedía en la literatura decimonónica, su apariencia angelical esconde un interior perverso que ella se encargará de mantener oculto, hasta que estime oportuno descubrirse, como ocurre en el filme *Cara de ángel* (1953), de Otto Preminger. En otras ocasiones, su rostro pétreo e impenetrable, la mirada penetrante que sale de sus ojos entornados, su larga melena, sus curvas sinuosas y sus andares felinos la presentan como un volcán de sexualidad y erotismo que arrasa por donde pisa, como Barbara Stanwyck en *Perdición* (Billy Wilder, 1944). Además, ellas son conscientes de ese poder y se enfundan en largos trajes de satén y lentejuelas, como muñecas de lujo, objetos de culto y de deseo, dispuestas a atrapar en sus redes a todo aquél que ose alcanzarlas con su mirada. Mary Ann Doane (1991) ve ese exceso de feminidad que caracteriza a la mujer fatal como una máscara con la que se opone al rol que tradicionalmente le ha asignado la sociedad patriarcal. Para reprimir la amenaza de castración que esta mujer supone para el hombre, el cine negro recurre al sadismo, al placer que el hombre halla en investigar para descubrir el

misterio femenino y, de paso, darle su merecido castigo. Otra técnica es la de negar la castración mediante el uso de objetos fetiches o la fetichización del cuerpo femenino en su totalidad, y a ello contribuye en buena medida el culto a la *star*, tan extendido en la época dorada de Hollywood.

Por el carácter trasgresor del género, en el cine negro la sexualidad alcanza cotas elevadas. Flota en el ambiente, de un modo velado, sobre todo en la época del código Hays. Cualquier objeto puede ser símbolo sexual, como una pulsera en el tobillo o el bordado de un pañuelo. Sin embargo, a partir de 1946 la moral se relaja y la fatal se destapa, se desinhibe, y hace gala de su voluptuosidad. Posee una sensualidad oscura e inmoral, y está cargada de símbolos fálicos, como las pistolas o sus largas piernas. Al ser un tipo de cine eminentemente 'masculino', los hombres proyectan en él sus fantasías más profundas, sus deseos ocultos; la fatal es la mujer que, en el fondo, a todo hombre le gustaría poseer, aunque el prototipo femenino más aceptado socialmente sea otro bien distinto. Esta mujer sexual representa, además, una gran amenaza para el género masculino, pues al incorporarse masivamente al trabajo para cubrir el vacío dejado por los hombres que luchan en el frente, su emancipación comienza a verse cada vez más cercana; la mujer ocupa también durante esa época el puesto del cabeza de familia, y empieza a luchar, aunque sea de forma tímida, por sus derechos. Tenemos ejemplos de mujeres liberadas, trabajadoras, que deciden librarse de sus maridos, en *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1948, protagonizada por Rita Hayworth) o *Callejón sin salida* (John Cromwell, 1947, con Lisabeth Scott).

La protagonista femenina del cine negro se presenta, por tanto, como deseable pero a la vez fuerte y peligrosa, salvaje como una pantera; el hombre tiene que controlarla y someterla para evitar ser destruido por ella. No olvidemos que la mujer salvaje está íntimamente ligada a la maga, a la hechicera, a la mujer con poderes sobrenaturales. En el cine negro el amor es importante pero no imprescindible; cuando existe suele ser por parte del hombre y está marcado por el machismo. La familia tradicional no tiene cabida en este género, en el que las mujeres contraen matrimonio para ascender socialmente y ven el amor como un juego para manejar a los hombres. El amor implica sufrimiento y no está exento de mentiras y crueldad; a veces incluso es algo patológico, posesivo y turbulento. Según Nuria Bou, "Casarse es, para la femme fatale, una manera de despistar -de alejarse, en este caso, de un insidioso cuestionario-, de construir una nueva máscara: el hogar, para la vampiresa, es una estructura de poder, un recinto para mejor urdir nuevas estrategias y proteger sus armas" (Bou).

El sexo se trivializa y se emplea para saciar las ansias de riqueza y poder que mueven a la mujer fatal. A ésta no le importa tanto el amor como estar rodeada de lujo y joyas; la fatal goza con el dinero tanto o más que con el sexo, pues la ambición económica es para ella lo que para el hombre es la potencia sexual.

Para lograr el ascenso social esta mujer está dispuesta a entrar en el mundo del crimen y los bajos fondos. No duda en eliminar a quien pueda ser un obstáculo para sus ambiciones. Las hay que matan al marido para quedarse con su dinero, por ejemplo en *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), o mejor aún, convencen al amante para que realice el trabajo sucio. En *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), el amante de Cora (Lana Turner) mata al marido de ésta y, además, el crimen queda impune. Otras asesinan o roban por dinero o para servir al amante mafioso, pero llegado el momento lo delatan sin piedad. Chantajejan, engañan, traicionan incluso a su propia familia; maltratan a la madre, le roban el amante, matan incluso al marido de la hermana. Llegan a pactar con el enemigo de su hombre, pues el amor, como ya se ha dicho, tiene un valor muy relativo en comparación con elementos más materiales. Su maldad no tiene límites; encarnan el pecado (son lujuriosas, vengativas, iracundas, avaras, soberbias...) y la depravación más absoluta. Son frías, insensibles, despiadadas, crueles, desleales. Se rebelan contra la sociedad que les impone dedicarse al cuidado de los hijos y la familia. Destruyen a los hombres pero también a cualquier mujer que ose hacerles sombra. Según María Dolores Romero Guillén, estas mujeres se caracterizan “por su poder seductor para transformar en caos el orden aparentemente existente” (Romero Guillén, 2000). Encarnan lo peor de la feminidad y poseen además cualidades masculinas (la ambición, el materialismo, el gusto por el riesgo, la libertad, los vicios, la egolatría...) que, aplicadas a la mujer, aumentan el temor que ésta suscita en el hombre, entendido como “la posibilidad masculina de perder prestigio, la libertad o la vida tras el calvario por la devoción hacia una mujer cuya fatalidad le abrirá la plenitud de los sentidos” (Belluscio, 1996: 145).

Nuria Bou destaca la importancia del imaginario marino y acuático en la configuración de la fatal cinematográfica. No son pocas las que seducen a sus víctimas junto al mar, como Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946) o Jane Greer en *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947). Otras despliegan sus cabelleras sinuosas y onduladas como un mar de aguas turbulentas, como es el caso de Coral Chandler en *Callejón sin salida* (John Cromwell, 1947) o Barbara Stanwyck en *Perdición* (Billy Wilder, 1944). Además de en las cabelleras, las ondulaciones están presentes en los cuerpos, envueltos en satenes ajustados que realzan sus curvas y sus movimientos sinuosos. La autora señala a la Marilyn Monroe de *Niágara* (Henry Hathaway, 1952) como la primera en dejar atrás el negro para enfundar en un vestido fucsia sus carnes onduladas. La mujer perversa del cine negro presenta distintas variantes. Por un lado está la ‘chica del gánster’, su mantenida, que no es más que un simple trofeo, un objeto de disputa entre los hombres, como Glenda Farrell en *Hampa dorada* (Mervyn LeRoy, 1931). Está sometida pero no goza con su opresor y por ello tiene que buscar el placer en otros hombres. La ‘aventurera’, en cambio, es más activa, y mantiene con el varón una relación de tú a tú, no se somete a él. Es su cómplice; lo defiende y también lo

humilla. No tiene miedo al riesgo y desafía las normas socialmente aceptadas, como Ava Gardner en *Forajidos* (Robert Siodmak, 1946). Sólo la muerte puede redimirla. La ‘lady dark’ es sensual y muy inteligente. Sabe bien lo que quiere, y juega con el sexo y el amor para conseguirlo, como Mary Astor en *El halcón Maltés* (John Huston, 1941). También es consciente del castigo que merece: la muerte. La ‘bad-good girl’ o ‘chica buena metida en líos’ tiene un aspecto dulce e infantil y buen corazón, pero la fatalidad se apodera de ella cuando se alía con el delincuente, como le sucede a Marilyn Monroe en *La jungla de asfalto* (John Huston, 1950). La ‘fatal’ con mayúsculas es la que encarna todas las maldades, además de la seducción, el riesgo, la actividad, la inmoralidad y la destrucción. Marta Belluscio distingue, dentro de esta categoría, entre la ‘adúltera asesina’, la ‘mala calculadora’ y la ‘ruin inefable’.

En estos filmes aparece también, aunque en mucha menor medida, la variante contraria, el ‘ángel’, la mujer buena, pasiva, sumisa y silenciosa, encerrada tras los muros del hogar, que ofrece al bandido la posibilidad de redimirse y volver al buen camino. Esta mujer es incluso capaz de dar su vida por la salvación del hombre. Hay además esposas-víctimas asesinadas por el marido para quedarse con su fortuna, hermanas incestuosas y depravadas, y madres pasivas, responsables de los delitos de sus hijos. Junto a estas mujeres desfila por las pantallas del negro toda una galería de maridos sufridores y damnificados, detectives incorruptos que sucumben ante este amor fatal, gánsteres y criminales de todo tipo, misóginos y violentos, masoquistas que roban, matan y van a la cárcel por una mujer, antihéroes de moral dudosa que se convierten en un juguete en manos de ella, víctimas todos de esa mujer araña que los atrapa en su tela, los esclaviza y los destruye. Este elenco de personajes se mueve en ambientes turbulentos, asfixiantes, como la atmósfera típica del género; frecuentan garitos, burdeles, hoteles baratos, locales de juego clandestinos, prostíbulos, comisarías y clubes nocturnos en los que la fatal desarrolla su espectáculo. Como chicas de alterne, prostitutas, busconas, coristas... acompañan su voz grave con gestos seductores y emiten cantos de sirena que atraen y a la vez siembran el caos. En una escena inolvidable, a Ava Gardner (*Forajidos*, Robert Siodmak, 1946) le basta con entonar una canción al piano para hipnotizar cual sirena a un Burt Lancaster que cae rendido a sus pies. Si la canción se enmarca en un espacio típicamente femenino, el de la seducción y el lamento, la danza es la “transposición del acto sexual”. De hecho, hace ya siglos que permitió a Salomé ver realizados sus deseos. Cantando lo expresa todo, pero la fatal es parca en palabras; sus diálogos son rápidos e irónicos; prevalece el misterio de su naturaleza turbia y sospechosa, de su belleza inquietante y ambigua; no necesita realmente hablar mucho, pues emplea, con ostentación, su cuerpo como señuelo y ejerce una atracción fatal con cada detalle: con su voz grave, su mirada pérfida, sus escotes sugerentes, su boca entreabierta fumándose un pitillo, sus movimientos insinuantes. Hay que aludir de nuevo a Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, 1946), que sólo

se quitó un guante pero encabeza la lista de los *streptheases* más famosos de la historia del cine. El lenguaje fílmico juega también un papel decisivo en la construcción de esa aura que envuelve a la fatal, al filmarlas desde abajo, de modo que ellas aparecen en una posición de superioridad respecto a los hombres, filmados desde arriba. La mujer se muestra, además, centrada o en primer plano.

Según E. Ann Kaplan (1983), el patriarcado destruye a la mujer independiente, que lucha por tener un discurso y una subjetividad propia. La mujer fatal, como hemos comentado, destaca por ser no sólo objeto sino sujeto; por ello, irremediamente, debe ser castigada para restaurar así el orden patriarcal. La mujer fatal se convierte en víctima de la violencia masculina y en la mayoría de los casos paga con su vida los pecados cometidos. Muere de todas las maneras posibles, la traición y el adulterio jamás quedan impunes. Así el hombre elimina el caos originado por la maldad femenina y restaura el orden. A las espectadoras les ha quedado claro, sin duda, el tipo de papel que deben desempeñar en la sociedad y el castigo que les espera a las que osen transgredir las leyes patriarcales. El mito de la mujer fatal en el cine vivió su época dorada entre los años 30 y 50, aunque todavía hoy sigue vivo y no ha sufrido, a pesar de los cambios experimentados por la sociedad, grandes variaciones. Desde finales de los 50 y, sobre todo, en los 70, las relaciones entre hombres y mujeres empiezan a mostrarse de un modo más directamente sexual, y la generalización del color ha terminado con esas atmósferas turbias propias del género negro en décadas anteriores. En los años 80 y 90 se introducen nuevos elementos temáticos relacionados con el mundo del crimen y la delincuencia, que actualizan las antiguas tramas de gánsteres y corrupción. Sin embargo, sigue existiendo, como afirma Marta Belluscio, “la mirada misógina hacia una hembra esculpida a la medida del deseo, el odio y la fantasía de los hombres” (Belluscio, 1996: 36). Filmes como el remake de *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981), con Jessica Lange, *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981), o *Instinto básico* (Paul Verhoeven, 1992) son mucho más explícitos en el plano sexual. El principal protagonista de *Fuego en el cuerpo*, aparte de los personajes que constituyen el triángulo amoroso, es el miedo masculino ante la mujer liberada, desinhibida e independiente que amenaza con invertir la situación de dominación de los hombres sobre las mujeres, el temor que todavía suscita la sexualidad femenina. La protagonista de *Instinto básico* es la perfecta reencarnación de una mantis religiosa que devora al policía y hace que éste culpe a otra mujer de los delitos cometidos por ella misma.

En los años noventa surgen, además, películas que retoman la temática del cine negro, pero en tono de parodia, como *La chica del gánster* (John McNaughton, 1993) o *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), ambas protagonizadas por Uma Thurman, en una versión renovada de la chica del gánster. La primera cuenta la historia de un mafioso que, tras ser salvado por un policía, le presta a su

chica durante una semana como recompensa y ambos terminan peleándose por ella. En la segunda, la actriz da vida a una cocainómana a la que su protector envía con un amigo -interpretado por John Travolta- para que la entretenga. Ya en los albores del siglo XXI, la película *Moulin Rouge* (Baz Luhrman, 2001) nos presenta a una mujer que se ajusta perfectamente al prototipo de fatal, según la describen Díaz Mateos y Mojarro Zambrano: “con una cabellera larga, abundante y rizada, muchas veces pelirroja, con la tez muy blanca, y un aspecto muy seductor y voluptuoso” (Díaz Mateos y Mojarro Zambrano, 1998: 145). Con un aspecto físico muy similar al que describen estos autores, embutida en un conjunto de lencería negra de encaje y cubierta por una bata transparente que deja entrever sus curvas sinuosas, se presenta Satine –encarnada por Nicole Kidman- ante el supuesto Duque, con la intención de seducirlo y acceder a sus riquezas. Estamos ante una digna heredera de la clásica mujer fatal –aunque, en este caso, de buen corazón- que maneja a los hombres a su antojo y lleva al amante, como hiciera Eurídice con Orfeo, al mundo dionisiaco del vicio y los bajos fondos de la sociedad. Si bien es cierto que demuestra ser más sensible de lo habitual y que termina enamorándose y renunciando por amor a la riqueza a la que aspiraba, esto tampoco le da derecho a salvarse. No hay reinserción posible, la única solución es la muerte.

Otro género cinematográfico que se caracteriza por contar con inquietantes presencias femeninas es el de terror, que a partir de los años treinta desarrolla una estética de la fealdad y se puebla de seres monstruosos. Éstos suelen ser, casi siempre, de origen animal o, al menos, de género masculino. De hecho, la mayoría de los autores abordan las figuras femeninas en los filmes de terror en cuanto víctimas. Sin embargo, también aparece todo un elenco de mujeres monstruosas, maléficas, con una sexualidad agresiva, que a la vez seduce y aterroriza. Son figuras activas, lo que no implica que se trate de representaciones feministas. Estas imágenes de la feminidad, lo mismo que las fatales, surgen como consecuencia del temor masculino ante los nuevos modelos de mujer que brotan a raíz de los cambios sociales que se dan en esa época. Barbara Creed (1993) hace un recorrido por las distintas formas que adopta el monstruo femenino: éste aparece como bruja (*Carrie*, Brian de Palma, 1976), mujer poseída (*El exorcista*, William Friedkin, 1973), vampira (*The Hunger*, Tony Scott, 1983), madre ancestral (*Alien*, Ridley Scott, 1979), psicópata (*¿Qué fue de Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962), belleza asesina (*Instinto básico*, Paul Verhoeven, 1992), animal (*La mujer pantera*, Jacques Tourneur, 1942), castradora (*I spit on your grave*, Meir Zarchi, 1978), etc. La autora, siguiendo a Julia Kristeva (1980), argumenta que en la mayoría de los casos la representación de la mujer como monstruo tiene que ver con su aspecto maternal y reproductivo. Además, la concepción freudiana de la mujer como castrada ha dado lugar a la representación de féminas castradoras.

Según Kristeva, la figuración del monstruo en los filmes de terror hunde sus raíces en el concepto religioso de lo abyecto (“despreciable, vil en extremo” según el D.R.A.E.), entendido como “inmoralidad sexual y perversión; alteración corpórea, descomposición y muerte; sacrificio humano; asesinato; el cadáver; residuos corporales; el cuerpo femenino y el incesto” (Creed, 1993:9). El abyecto se sitúa en un territorio fronterizo: entre lo humano y lo animal, entre el bien y el mal, entre lo natural y lo sobrenatural; en el límite que separa los roles genéricos y el deseo sexual que se consideran normales para cada sujeto. Ya en los años del mudo podemos encontrar las primeras representaciones de mujeres monstruosas en el cine de terror. En 1922 Maren Pedersen da vida a la protagonista de *Häxan*, un documental sobre la historia de la brujería realizado en Dinamarca por Benjamin Christensen. Se trata de un filme repleto de brujas, monstruos y ritos satánicos, del que ha bebido toda la imaginería sobre brujas posterior. En Alemania, en 1927, Henrik Galeen dirigió *Mandragora*, protagonizada por Brigitte Helm. En esta película, un médico insemina a una prostituta con el semen de un delincuente para engendrar a una niña que será la encarnación del mal. En 1931, *Vampyr*, realizada por Carl Theodor Dreyer, se sitúa en la frontera entre el cine mudo y el sonoro para hacer una adaptación de varios relatos de Sheridan Le Fanu y cuenta la historia de una bruja vampiro, que se convierte así en la primera de toda una serie de vampiras cinematográficas.

El mito del vampiro tiene su origen en la leyenda de la condesa húngara Erzsébet Báthory (1560-1614), acusada de ejercer la brujería y de asesinar a cientos de muchachas para bañarse en su sangre y alcanzar así la eterna juventud. Bram Dijkstra (1994) apunta a una creencia de la época según la cual las mujeres se convertían en vampiros para recuperar la sangre perdida durante la menstruación. Otros autores identifican la mordedura del vampiro a una muchacha con la pérdida de su primera sangre menstrual, tras lo cual la víctima se transforma y se llena de vigor y energía.

La mordedura en el cuello es un acto íntimo y lleno de erotismo. Cuando el vampiro es masculino, no suele ir ligada a connotación homosexual alguna, pero en el caso de las vampiras, las tendencias lésbicas suelen estar casi siempre presentes, al principio de manera más velada y, a partir de los años setenta, abiertamente, coincidiendo precisamente con el movimiento de liberación de la mujer, que hizo aumentar el miedo de los hombres ante una sexualidad femenina cada vez más agresiva. Según Creed, “[l]a de ‘lesbiana’ y ‘vampiro’ es una feliz combinación puesto que ambas figuras son representadas en la cultura popular como mujeres sexualmente agresivas” (Creed, 1993: 25).

Tras *Vampyr* (1931) de Dreyer, una de las primeras representaciones de la vampira la encontramos en *La hija de Drácula* (Lambert Hillyer, 1936), filme en que Gloria Holden da vida a la Condesa Marya Zaleska, gran aficionada a la brujería y a todo lo esotérico.

En 1960 el británico Terence Fisher dirigió *Las novias de Drácula*, obra mucho más explícita que las anteriores en lo sexual.

Dentro del género fantástico y de terror encontramos también otro tipo de féminas monstruosas. En 1935, James Whale da a la famosa criatura de Mary Shelley una compañera, en *La novia de Frankenstein*, protagonizada por Elsa Lanchester. Es creada del mismo modo que él, a partir de un cadáver, por lo que su belleza se sale de los cánones clásicos, con un cabello encrespado y electrizado y canas prematuras. En ocasiones la mujer se convierte en una fiera, como en *La mujer pantera* (1942), de Jacques Tourneur, en la que la belleza felina de Simone Simon sirve a esta actriz para interpretar a la perfección a una diseñadora de origen serbio que cree transformarse en pantera ante cualquier hecho que pueda encender su sexualidad. El tema fue retomado en dos secuelas, *The curse of the cat people* (Gunther von Fritsch y Robert Wise, 1944) y *El beso de la pantera* (Paul Schrader, 1981). También en los años cuarenta, destaca la trilogía protagonizada por la bella mujer-gorila Paula Dupree, creada por un científico tras transplantar a un simio glándulas femeninas. Acquanette le dio vida en las dos primeras entregas, *Captive wild woman* (Edward Dmytryk, 1943) y *Jungle Woman* (Reginald le Borg, 1944), y Vicky Lane en la tercera, *Jungle Captive* (Harold Young, 1945).

En los años cincuenta surge un nuevo sub-género denominado por Barbara Creed ‘cinema of lost women’, protagonizado por mujeres que, quizás como una recuperación de las antiguas Amazonas, desean vivir apartadas de los hombres. En *Queen of Outer Space* (Edward Bernds, 1955), protagonizada por Zsa Zsa Gabor, tres astronautas llegan a Venus y encuentran un planeta poblado sólo por mujeres vestidas con minifalda y tacones, y gobernadas por una reina que odia a los hombres y desea destruir la Tierra. En *The She-Creature* (Edward L. Cahn, 1956), Marla English da vida a la ayudante de un hipnotizador que desciende de un ancestral monstruo marino. Cuando su jefe la hipnotiza, se convierte en un ser destructivo y asesino. Por último, en *Voodoo Woman* (Edward L. Cahn, 1957), un científico loco quiere crear a una mujer que ejecute por él sus planes asesinos, pero la idea se le va de las manos y da vida a un monstruo al que es incapaz de controlar.

Además de éstas, siguen surgiendo otras muchas mujeres diabólicas. En 1955 Henri-Georges Clouzot dirigió *Les Diaboliques*, filme protagonizado por Simone Signoret en el que dos mujeres se unen para librarse de un hombre que es a la vez el marido de una y el amante de la otra, mientras que esta última se alía con él para asesinar a la primera. Dentro del cine de terror gótico italiano destaca Mario Bava, con filmes como *La máscara del demonio* (1960), que cuenta la leyenda de la bruja Asa, muerta en la hoguera. Su protagonista es Barbara Steele, una de las mayores estrellas del género, que destaca por expresar una perfecta conjunción entre el sexo y la muerte. La actriz, a diferencia

de las rubias elegidas por Hitchcock como protagonistas de sus filmes, aporta una imagen inusual hasta entonces en el género: su rostro geométrico, de grandes ojos negros, y su cabello moreno le valieron para interpretar a mujeres malvadas y, a la vez, tristes y sensibles. Las protagonistas de *¿Qué fue de Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962) no destacan por su belleza y sensualidad, sino más bien por su fuerza, su locura y su perversidad. El filme se centra en la rivalidad entre dos hermanas: Baby Jane (Bette Davis) se consagró como estrella infantil mientras Blanche (Joan Crawford) permanecía en la sombra, pero los papeles se invirtieron. Sin embargo, esta última, tras ser misteriosamente atropellada, quedó postrada en una silla de ruedas y ambas permanecen recluidas en la misma casa, donde sus odios y rencores las someten a un enfrentamiento constante, a pesar de su mutua dependencia.

La figura materna se perfila también como monstruo en potencia. *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) presenta a la que Creed denomina 'madre castradora', una madre posesiva y dominante en exceso que anula a su hijo, quien se convierte, como consecuencia de ello, en un psicópata asesino. En el caso de *Carrie* (Brian de Palma, 1976), es el fanatismo religioso lo que lleva a la madre a destruir a su hija. En un filme más reciente, *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987), el deseo edípico de tener un hijo y un marido conduce a su protagonista a la psicosis más extrema. Todas estas imágenes de monstruosidad femenina, lo mismo que las fatales, no son sino la expresión del miedo de los hombres ante la mujer, sobre todo en épocas en que ésta empieza a desmarcarse del rol que la sociedad patriarcal le tiene destinado. La construcción de esa feminidad monstruosa es fundamental para el mantenimiento del orden social masculino. Por tanto, la creación de un nuevo imaginario se perfila como crucial para destruir dicho orden y crear uno nuevo, en el que sí tengan cabida las necesidades y los deseos de las mujeres reales.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso del Real, C., *Realidad y leyenda de las Amazonas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- Alonge, R., *Donne terrifiche e fragili maschi*, Laterza, Bari, 2005.
- Alsina Thevenet, H., *Historia del cine americano*, Barcelona, Laertes, 1993.
- Banc, A. C., *Il sacro presso i primitivi*, Roma, Astrolabio, 1945.
- Belluscio, M., *Las fatales ¡Bang ! ¡Bang !*, Valencia, La Máscara, 1996.
- Bernabé Urbieta, C., *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Estella, Verbo Divino, 1994.
- Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- , "Eva y Lilith: dos mitos femeninos de la religión", en *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

- Bosch, E., Ferrer, V. A. y Gili, M., *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999.
- Bou, N., "Retrato nocturno de la *femme fatale*", *Formats* 3.
- Brunetta, G., *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- Campari, R., *Il discorso amoroso (Melodrama e commedia nella Hollywood degli anni d'oro)*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Casanova, A., *La famiglia di Pandora. Analisi filologica dei miti di Pandora e Prometeo nella tradizione esiodea*, Firenze, CLUSF, 1979.
- Ciplijauskaitė, B., *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- Comte, F., *Las grandes figuras mitológicas*, Madrid, 1992.
- Creed, B., *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, London, Routledge, 1993.
- Dakari, M., *Dioniso y la diosa tierra*, Madrid, Abada editores, 2005.
- Díaz Mateos, A., Díaz Mateos, V. y Mojarro Zambrano, M., "'Bésame tonto': la mujer fatal en el cine", en *Cien años de cine: la fábrica de los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1998.
- Dijkstra, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.
- Dini, V., *Il potere delle antiche madri, fertilità della terra, fecondità della donna e culto delle acque nella devozione magica religiosa*, Florencia, 1995.
- Doane, M. A., "The woman's film: possession and address", en *Re-visions: Feminist Essays in Film Analysis* (P. Mellencamp, L. Williams y M. A. Doane, eds.), Los Angeles, American Film Institute, 1981.
- , *Femmes fatales. Feminism, film theory*, London & New York, Routledge, Chapman and Hall, 1991.
- Donovan, F., *Historia de la brujería*, Madrid, Alianza, 1985.
- Dunn Mascetti, M., *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1998.
- Ehrenreich, B., *Brujas, comadronas y enfermeras. Historia de las sanadoras*, Barcelona, Lasal, 1988.
- Fernández Gómez, J. D., "La dualidad de géneros en el mito griego: el caso del Dios femenino", en *Mujer, cultura y comunicación: Realidades e imaginarios*, Sevilla, Alfar, 2001.
- Figes, E., *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Gómez Acebo, I. (ed.), *María Magdalena*, Bilbao, Desclée, 2007.

- González Arias, L. M., *Cuerpo, mito y teoría feminista: re/visiones de Eva en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1998.
- González Ovies, A., "Mito: masculino singular", en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.
- Grahm Brock, A., *Mary Magdalene the First Apostle. The Struggle for Authority*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- Grigulévich, I., *Brujas – herejes – inquisidores. Historia de la Inquisición en Europa y Latinoamérica*, Ahriman International, cop. 2001.
- Guerif, F., *El cine negro americano*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.
- Kaplan, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*, London / New York, Routledge, 1983.
- Kristeva, J., "Motherhood according to Bellini", en *Desire in language: a semiotic approach to literature and art* (Leon S. Roudiez, ed.), Nueva York, Columbia University Press, 1980.
- Mulvey, L. (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., "Placer visual y cine narrativo", en *Arte después de la modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.
- Núñez Puente, S., *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en La Regenta y la novela europea de la segunda mitad del XIX*, Alicante, Universidad de Alicante, D. L., 2001.
- Paoella, R., *Historia del cine mudo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.
- Pedraza, P., *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- Puleo, A., "Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea", *Daimon* (Murcia), nº 14, enero-junio 1997, pp. 167-172.
- Ramírez Gómez, C., "Mujeres del mal en la literatura francesa", en *Las mujeres y el mal* (Palma Ceballos y Parra Membriles, eds.), Sevilla, Padilla, 2002.
- Rivera Garretas, M. M., *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y horas, 1996.
- Romero de Solis, D., "El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)", *Daimon. Revista de Filosofía de la Universidad de Murcia*, nº 14, enero-julio 1997.
- Romero Guillén, M. D., *Las mujeres en el cine americano de Fritz Lang*, Zaragoza, Mira Editores, 2000.
- Santamarina, A., *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza, 1999.
- Scaraffia, G., *La donna fatale*, Palermo, Sellerio, 1987.
- Shlain, L., *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*, Madrid, Debate, 2000.
- Silver, A. & Ursini, J., *Cine negro* (P. Duncan, ed.), Madrid, Taschen, 2004.
- Volpatti, L., *Sul braccio dei colei. Breve viaggio letterario nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994.

## FIGURAS SUBVERSIVAS EN LOS TEXTOS DE LA ANTIGÜEDAD

SUBVERSIVE FIGURES IN TEXT IN THE ANTIQUITY

Mabel Haro Peralta

Universidad de Aguas Calientes, México

### RESUMEN:

La Edad Antigua abarca el período histórico desde la invención de la escritura hasta la caída del Imperio Romano. Este artículo nos ofrece un estudio profundo sobre los roles de la mujer en la Edad Antigüedad a través de textos clásicos de la épica griega. Desde una perspectiva de género, nos centraremos en aquellas mujeres que no actuaron de acuerdo al orden sociocultural ni los estereotipos sociales de la época.

### PALABRAS CLAVES:

Edad Antigua, mujer, figuras femeninas.

### ABSTRACT:

Ancient Age covers the historical period from the origin of the writing to the fall of Roman Empire. This article offers us a Deep study on the female roles in the Ancient Age throughout the classical texts of Greek epic. From a gender perspective, we will focus on those women who did not act according the socio-cultural system and the social stereotypes of that time.

### KEY WORD:

Ancient Age, woman, female figures.





La presencia de la mujer en la Edad Antigua<sup>1</sup> es cada vez más extendida en los ámbitos de investigación. Abundantes y documentados estudios han analizado su significación, función y desarrollo en las sociedades, puestas en relieve a través de la literatura. Al acercarnos a éste periodo, encontramos un cúmulo informativo conformado por textos mitológicos, épicos o sagrados, separados por imperceptibles líneas que les describen a unos y otros. (GUAL, 12:1987) La mayoría están escritos por hombres toda vez que la “autoridad” sobre la escritura recaía sobre ellos. De modo que, resulta obvio pensar en las figuras femeninas contenidas en los escritos antiguos, únicamente como idealizaciones o simbolizaciones de las mujeres elaborada desde una subjetividad masculina.

Nuestro análisis se acerca en un primer momento a la perspectiva de género, revisando la vida de las mujeres en la Edad Antigua. De manera sociológica nos conduciremos por las diversas circunstancias sociales, económicas, políticas y religiosas que condujeron a los antiguos sistemas sociales al sometimiento del género femenino. En un segundo momento, a diferencia de la descripción de corte sociológica anteriormente elaborada, mencionaremos taxonómica y simbólicamente a aquellas figuras femeninas que subvirtieron el orden social para una mujer en la Edad Antigua y que están contenidas en las narraciones de *La Iliada* y *La Odisea* (siglo VIII u VII a. C.) de Homero y *La Teogonía* (siglo VII u VIII a. C.) de Hesiodo.

#### LAS MUJERES EN EL PERÍODO ANTIGUO

El periodo histórico denominado como Edad Antigua abarca desde la invención de la escritura (“comienzo de la historia”) hasta la caída del Imperio Romano de occidente en el 459 d. C. La mayoría de las mujeres en la Edad Antigua, trabajaban la tierra, ellas recibían una paga menor a la de los hombres, aunque realizaran los mismos trabajos. En las ciudades, vendían alimentos, ropas, ofrecían alojamiento y comida, dirigían

burdeles o eran prostitutas, algunas cortesanas<sup>2</sup>, también hechiceras y parteras. Las mujeres de la clase alta, aliviadas económicamente a través de la dote que les concedía su familia, buscaban el bienestar de su esposo y servían de enlace político y dinástico entre familias. Así lo hicieron las familias macedónicas, ptolemaicas y seleúcidas en el siglo IV al I a.C (ZINSER P.J. y ANDERSON, 85:2000). La mujer entonces se utilizó como objeto de intercambio, alianzas, disputas, conquistas y premios en los juegos de competitivos; se convirtió en botín de guerra, en productoras de bienestar y adquirió un valor de uso, considerada objeto de producción e intercambio.

La existencia jurídica de las mujeres era prácticamente nula y debían estar bajo dependencia masculina permaneciendo siempre en el interior de la casa. En Esparta y Creta podían poseer tierras bajo la condición que estar casadas y que la administración de sus bienes corriera a cargo de su marido o algún familiar masculino en el caso de que fuera soltera (PONCIÑA, 45:1990). En todo el territorio mediterráneo se excluía a las mujeres de las actividades fuera de la familia, con lo que los ámbitos asignados a los hombres: la guerra, el gobierno, la filosofía, la ciencia y la religión les estaban prohibidos. Excluida de los poderes públicos, la mujer se definía siempre en relación con su actividad sexual con el hombre. En este sentido, la virginidad y castidad estaban problemáticamente relacionadas con la obediencia y su cuerpo soportaba el peso del honor de toda una familia. La mujer ideal debía por lo tanto, ser sexualmente fiel a su esposo, ser fértil y criar hijos sanos, preferiblemente varones, dirigir la familia y cumplir con el papel de esposa, destinado a satisfacer las necesidades de los otros (ALFARO G. C., y NOGUERA B. A, 27:1998).

A las mujeres hebreas de la Edad Antigua, se les concebía dentro de un destino similar, imposibilitadas de rendir el culto hebreo, de leer la *Torá* y de practicarla dentro de las sinagogas<sup>3</sup>. La meta ansiada de toda mujer libre era el matrimonio y lo hacían casi siempre con hombres mayores que ellas. Las esposas judías llamaban a sus esposos “mi amo” y los hombres llamaban a sus esposas “mi hermana”. Dentro del matrimonio, el hombre guiaba y cuidaba de la esposa, mientras ésta únicamente le daría hijos. Influenciados por la teología griega, la civilización romana comparte la misma situación

1 Los primeros estudios sobre las mujeres en la Edad Antigua datan de 1800, la realizan autores como J.J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Brasilia, 1861, Madrid, 1992.; J.F. McLennan, *Primitive Marriage*, Edinburg, 1865. Llama la atención el estudio sobre la sexualidad durante la Edad Antigua, realizado tempranamente por J.Rosembau hacia 1839 y Cantarella F., *Según Natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*. Para estudios más recientes ver : ALFARO G. C., y NOGUERA B. A. (Eds.) *Actas del Primer Seminario de Estudios sobre La Mujer en la Antigüedad*. Universidad de Valencia, SEMA Ed., 1998. LOPEZ, A., MARTÍNEZ C., POCIÑA A. (eds) *La mujer en el mundo Mediterráneo Antiguo*. Universidad de Granada, Granada, 1990; DALTON, P. M., *Mujeres Diosas y Musas. Tejedoras de la Memoria*. El colegio de México, México, 1996.; DEL OLMO, L.G., *La mujer en la Antigüedad*. Barcelona, 1985. ZINSER P.J. y ANDERSON S. B., *Historia de las Mujeres. Una historia Propia*. Vol. I, Crítica Ed. Barcelona, 2000; DUBY, G. y PERROT M., *Historia de las Mujeres en Occidente*. La Antigüedad., Santillana, Madrid., 2000. POMEROY, S. *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid, 1987.

2 Mientras que las prostitutas eran despreciadas y diferenciadas del resto de las mujeres, una mujer atrevida y rebelde podía acceder a la función superior de cortesana. Famosas no sólo por sus servicios sexuales, sino también por sus habilidades sociales como acompañantes y consortes, las cortesanas se movían en los círculos más elevados. En la Atenas clásica, las cortesanas eran las únicas mujeres a las que se les permitía participar en las cenas y las reuniones que organizaba la élite masculina de la vida social griega. Platón alabó la inteligencia de Aspasia, la querida de Pericles, que fue considerada la mujer más famosa de la Atenas del siglo V a. C. CANTARELLA, Eva. *La calamidad antigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*. Traducción Pociña, Andrés. Ediciones Clásicas Madrid, 1996.

3 Hacia el siglo I, los hombres judíos agradecían a Dios “que no me has hecho mujer”. En la *Mi?ná* una colección de comentarios jurídicos, se señalaba que la menstruación hacía a la mujeres seres impuros dando una razón de su exclusión del templo. Graves R., y Patai R., *Los Mitos Hebreos*, Madrid, Alianza, 1986, p., 59.

social para las mujeres (BOTINAS, 78: 1998). La innovación de los romanos sería la sistematización y la enseñanza del derecho con La creación de la “Ley de las Doce Tablas” o “Doce Tablas de la Antigua Roma” (*Lex Duodecim Tabularum*) redactada entre los años 451 y 450 a.C.<sup>4</sup> El derecho, supuso la primera recopilación de las normas para las que deben regirse las relaciones de los ciudadanos reformulando las relaciones entre los sexos en todos los aspectos fundamentales: privados y públicos, familiares, laborales, etc., en ellos se incluye la primera codificación de la figura masculina y su comportamiento hacia las mujeres: concedía al padre poder para matar a su hija si lo consideraba apropiado, concedía únicamente el divorcio al hombre y beneficiaba básicamente a los varones de las familias que deseaban establecer nuevas alianzas políticas desposando a mujeres de sus aliados. (D’AMBRA 81:2007)

Que ésta subordinación y orden social, donde lo masculino rige lo femenino, fuera asumida por la totalidad de las mujeres no es una afirmación acertada y ante esto encontramos numerosos nombres de mujeres que se abrieron paso dentro de los templos, parlamentos políticos, imperios y revueltas armadas, destacando por su erudición, su capacidad para realizar alianzas o apoyar determinadas inversiones sociopolíticas<sup>5</sup>. Alrededor del siglo I, algunas mujeres desempeñaron el cargo de sacerdotisas-jueces, combinando el poder religioso y secular.<sup>6</sup> No obstante, tanto las sacerdotisas como el resto de mujeres del pueblo, poseían como modelo de conducta los comportamientos y atributos de las diosas: la belleza, la virginidad, la obediencia, su gran capacidad fecundadora y maternal, confinadas siempre a un espacio privado.

#### LOS TEXTOS DE LA ANTIGUA GRECIA

Comencemos por analizar las fuentes que tenemos, centrándonos en localizar dentro de ellos a las figuras y personajes femeninos. De las fuentes literarias que se consideran las más antiguas, son quizás la *Iliada*, la *Odisea* y la *Teogonía* las obras que poseen los relatos más completos de los mitos griegos, narrando la creación del

4 A partir de Augusto la ciencia del derecho tuvo una gran importancia y hubo notables juristas, como Gayo, Ulpiano y Papiniano. Sus autores fueron 10 magistrados denominados decenviros, y se inscribió sobre tablas de bronce o madera que fueron colocadas en el principal foro romano. Llegó a tener una vigencia de cerca de 1000 años. DUBY George y Perrot Michelle. Historia de las Mujeres en Occidente Tomo 1, La Antigüedad, Santilla, 1993, p. 34.

5 La mayoría de estas mujeres pertenecían a familias dinásticas que a favor de su familia, intentaron manipular el sistema de alianzas dinásticas. Las que lo hacían entraban en situaciones peligrosas y prohibidas, expuestas a los castigos y críticas más severas. Un ejemplo es Olimpia, madre de Alejandro Magno, Agripina II (15 -59 a.C.) emperatriz de Roma, La Historia de las Reinas Francas del siglo VI, Brunilda y Frenegunda, acusadas de embaucadoras de hombres, asesinas e incitadoras de guerras. CICOTTI, E., Donne e politica negli ultimi anni delle Repubblica Romana, Napoli Jovene, 1985.

6 La pitia de Delfos actuaba como oráculo del dios Apolo, las vírgenes vestales de Roma, Casandra, quien rechazó el amor de Apolo y fue condenada a relatar auténticas profecías que nadie escuchaba. MONTERO, Santiago, Diosas y Adivinas. Mujer y adivinación en la Roma Antigua. Trotta, Madrid, 1994, p. 27.

mundo y los orígenes de los dioses en una especie de génesis del orden del discurso del mundo antiguo<sup>7</sup>. Hesíodo, ofrece en su *Teogonía* el relato más completo de los primeros mitos griegos, tratando el origen de los dioses, los Titanes y los Gigantes, incluyendo elaboradas genealogías, relatos populares y mitos etiológicos. El poeta da consejo sobre la mejor forma de triunfar en un mundo peligroso vuelto aún más peligroso por sus dioses.

En lo que respecta a la épica de Homero, la mitología se centra en una estructura básica en donde un héroe se ve inmerso en numerosas empresas peligrosas o problemáticas para obtener el objeto deseado, que puede ser la búsqueda de una compañera, la mujer amada, la conquista de un reino o la búsqueda de la inmortalidad. En su camino, es ayudado por elementos simbólicos que le permitirán vencer las vicisitudes, dominando sobre todo al miedo. El héroe se ve condicionado por una forma específica de la modalidad de la voluntad, donde el deseo lo lleva a poner en riesgo su propia vida. Así el adquirir un objeto de deseo se coloca en una lógica de la voluntad, investido de predicados modales “pasionales” que oscilan entre el deseo y el desasosiego. (PELLIZER, 48:1985)

Lo “femenino” en la narrativa de ambos autores aparece normalmente presente desde el momento “primordial”, emparejado con el elemento “masculino”, indispensable como éste para poner en marcha el proceso procreador. En éste sentido, su función simbólica corresponde a la de la Gran Diosa Madre (de los dioses). La función primordial de esta diosa-madre (de los dioses) es el de la génesis del cosmos, con una figura procreadora, protectora, circunscrita al ámbito del hogar, el del padre o del esposo o del hermano-esposo.<sup>8</sup> Las diosas cuando viajan lo hacen casi siempre en compañía masculina, se relaciona con los pueblos a través de sus huéspedes y puede ser codiciada por otros dioses. Sus pecados son caseros, incluso cuando comete asesinato lo hace contra alguna divinidad, familiar o huésped. Rescatan de la muerte a sus esposos o hermanas, descienden a los infiernos para servir de sustitutos a sus amantes y dar continuidad al ciclo de la vida, son las grandes tentaciones a vencer por los profetas, Dharmas, hombres y personajes mitológicos.

La figura de la diosa, aun siendo un ser supremo, no abandona el espacio de lo privado incluso, ella misma conforma el espacio privado: Gea, en la *Teogonía* es nombrada como “la casa siempre sólida de todos los inmortales”<sup>9</sup>. Las mujeres

7 La antigüedad de su aparición no impide nombrar otros textos de corte religioso que les influyeron en gran medida: el Pentateuco de los hebreos (escrito entre c.1150 y c. 250 a.C., conocidos como los cinco primeros libros del Antiguo Testamento de la Biblia); los Vedas Hindúes, en los tiempos de Buda (VI a.C.); Epopeya de Gilgamesh, una narración de origen sumerio, considerada como la narración escrita más antigua de la historia; la literatura Egipcia del Imperio Antiguo, (tercer milenio a. C.) y la mitología persa (650 a.C.). Comte F., Los libros sagrados. Alianza, 1995, Pp. 20 – 169.

8 En la Mitología Griega, las diosas Gea, Artemisa, Deméter, Afrodita, Hestia, Hera representan a la fertilidad y exaltan la virginidad; la admirada Penélope de Homero, es valorada por el autor por su fidelidad a Ulises y la sumisión que demuestra a su hijo.

9 WEST, M. L., Hesiod Theogony, Oxford, 1996, p. 23.

o diosas contenidas en ambos textos y en general, en la totalidad de la producción literaria de la Edad Antigua, son irrelevantes, en tanto que sirven para expresar la esencia de la eticidad, una sustancia ética fijada por un destino irremediable a un signo mujer que, como dice Celia Amorós “carece de identidad en la medida en que no es representación del “Género”. Como todo signo e imagen de mujer, las diosas y personajes femeninos de los autores parecen encarnar al género; o mejor dicho, el sentido fijado a esta imagen arquetípica, el cual no es independiente del género que representa. De poco sirve a la o el lector o lectora feminista esta segregación de sujetos y signos de mujer si se continúa con la adhesión a los valores simbólicos de los mundos representados y a los sentidos sexistas fijados. En palabras de Lola Luna “atención al mero análisis descriptivo de la imagen de la mujer sin una perspectiva crítica feminista, porque podemos perpetuar unas relaciones entre géneros que han sustentado históricamente en un sistema de subordinación de la mujer”. Centraremos pues la lectura y el análisis desde la perspectiva de género, sobre aquéllos personajes “femeninos” contenidos en la *Iliada*, la *Odisea* y la *Teogonía*, que subvierten el estereotipo destinado para una mujer dentro del orden del discurso patriarcal en el mundo antiguo, en el cual evidentemente, desarrollaban su vida ambos autores.

#### LA NOCHE COMO ORIGEN DE LA SUBVERSIÓN

En *Teogonía*, Hesíodo expone el origen del mundo a través de sus genealogías, así en el comienzo de los tiempos, *Caos* da origen a *Gea* y a la Negra *Nix* (Noche). Sabemos que la noche es una figura femenina toda vez que da a luz a *Éter* y *Día*<sup>10</sup>. La residencia de Noche, se sitúa al otro lado del Océano, donde se aguardan las temibles *Górgonas*, las *Herpérides*, y *Medusa*. *Nix* concibe dos tipos de retoños: los que concibe sola y los que pare con *Erebo*:

“La Noche concibe, sin unirse a ningún Dios a una serie de “muchedumbre” de los sueños Tánatos, Hipnos, Moiras, Keres, Clotos, Lacesis y Atropos” (*Teogonía*, 125-128)

Es madre de seres terribles como *Némesis*, *Apate*, *Eris* cuyo hijo es *Algos* (por quien se llora, y señor de las batallas) e *Ismína* (exterminio de los guerreros, palabras engañosas o menosprecio de las leyes). Polémicas son sus hijas *Moiras* y las *Keres* que conceden el bien y el mal a los hombres, así como *Momo* (lamento o sarcasmo), *Eris* y su estirpe:

La funesta noche... engendró a la astuta *Eris*... quien parió a la dolorosa *Fatiga*, al *Olvido*, al *Hambre* y los *Dolores* que causan *llanto*, a los *Combates*, *Guerras*, *Matanzas*, *Masacres*, *Odios*, *Mentiras*... al *Desorden* y a la *Destrucción*, compañeros

10 Contrariamente con la estirpe de Zeus en el periodo olímpico, las diosas *Atenea*, *Afrodita*, *Artemisa*, *Hestia* son representadas como la sabiduría, el valor, la belleza, la virginidad y la fertilidad. BERNARDO, G. DI, *La insurrección de Lilith Arcibel*, 2009, Pp., 52-62.

inseparables y al Juramento el que más dolores proporciona a los hombres. (*Teogonía*, 224-233.)

También Noche es madre del contacto amoroso porque se practica durante la noche; que la noche y el día estén sexuados adquiere preponderancia para la figura femenina, toda vez que Noche es sexuada como femenina, representándola como la oscuridad, lo desconocido, lo invisible, el mundo de la inseguridad y la muerte (POMEROY, 49:1987). Las hijas de la Madre Noche, hijas de una madre que subvierte el orden patriarcal del cosmos, sintetizan en su actuación el lado oscuro de lo impredecible, la maldad, el destino siniestro al que se debe temer y son consideradas por Hesíodo actitudes o comportamientos femeninos, (DALTON, 170:1996) creadoras de desgracias para los seres humanos. En la diosa *Nix* preolímpica existe un poder que se pierde bajo el reino de Zeus, porque con él hay una reagrupación de los poderes. Para Guthrie, Hesíodo y Homero son los que otorgan una relevancia a Zeus como dios esencial que anteriormente no poseía toda vez que era un dios menor en el tiempo de la guerra de Troya<sup>11</sup>.

Las hijas subversoras, se constituyen como sistema simbólico del mal o del miedo en el imaginario de la Antigua Grecia. Ricoeur<sup>12</sup> sostiene que hay un lenguaje originario y elemental que es el que subyace en la mítica y que es ahí donde reside la simbólica del mal, es decir las nociones primarias de maldad, culpabilidad, pecado, que conforman la experiencia vivida del mal. Siguiendo al autor, estas nociones son símbolos a través de los cuales es posible reproducir la experiencia que expresan y a su vez, esta experiencia es la que funciona en el relato mítico y en la especulación. La experiencia del mal representada en la subversión o mejor dicho lo femenino como insurrecto, no se limitó a significar, si no que, activó la maldad misma en la experiencia cotidiana.

Las figuras femeninas subversivas en la mitología Hesiódica y Homérica aparecen en menor frecuencia que el resto, son evocadas en la historia como capaces de hacer fallar al héroe en su persecución del objeto deseado, infundiéndole temor, duda o desesperanza y parece haber una clara tendencia en los autores en sistematizar a las figuras femeninas insurrectas en el ámbito de una sola familia: una raza de figuras deformes, híbridas, que infunden temor y angustia. La mayoría asumen denominaciones simbólicas con rasgos bestiales o sufren metamorfosis con animales, produciendo una serie de híbridos femeninos monstruosos y caóticos (PELLIZER,

11 Ya en la etapa olímpica de Zeus, las deidades se integran al discurso simbólico de un orden “masculino”, donde el padre domina y controla el cosmos. Esto podríamos compararlo a la aparición en Egipto de las culturas monoteísta y la desaparición de las divinidades femeninas. Guthrie, W.K.C., *Orpheus and Greek Religion* Graphic Society, New York, 1963 p. 61.

12 Esta interpretación de los símbolos primarios no debe hacernos olvidar su simultaneidad de sentido en la totalidad que constituye toda la Simbólica. Lo originario no es nunca punto de partida, sino el punto de llegada de la reflexión. La noción del texto requiere, ser ampliada más allá de los límites del mero discurso escrito. SAN JOSÉ, A. J. E., *El mal en la filosofía de la voluntad* de Paul Ricoeur, Pamplona EUNSA, 2008.

56:1985). Padre toda esta estirpe terrorífica es Hesíodo, quien señala que de la unión de *Porkhos* y *Cetó*, surgen una serie de criaturas monstruosas y feroces entre ellas las tres *Gorgonas* -cuya líder es Medusa- *Scilla*, *Hidra*, *Esfinge*, *Sirenas*, *Hécate*, *Harpías* y toda una serie de enteleguias que sistemáticamente conforman el universo del “miedo” y que habitan en la morada de su madre la Noche, al otro lado del Océano (*Teogonía*, 245-267). Estas representaciones figurativas perversas, no tienen una forma precisa, una morfología interpretable, son figuras inestables o difícilmente imaginables: *Esfinge*, una criatura con busto de mujer, cuerpo de leona y alas; las sirenas, cuerpo de pez y busto humano; *Medusa*, con serpientes por cabellos, la misma *Hécate* imaginada con tres cuerpos o cabezas que son a la vez viejas y jóvenes, las *Górgonas*, mujeres con alas y serpientes por cabellos. Son manifestaciones aparentemente ambiguas y contradictorias que confirman una oposición entre *deseo/angustia* y aparecen en la narrativa épica como figuras que obstaculizan la consecución del objeto del deseo en la estructura básica del relato (GARCÍA, 140:1987).

Notaremos que aquéllas diosas, divinidades o hechiceras que aparecen dentro de la historia y protagonizan un enfrentamiento con el héroe o rupturas con el orden establecido dentro de la narración<sup>13</sup>, son nombradas y representadas como seres perversos, malévolos y peligrosos que nacen en el lado oscuro del mundo, específicamente en el vasto árbol genealógico de las y los hijos de la Noche. Lo mismo ocurría con aquéllas mujeres de la edad antigua que subvirtieron el orden social de su época, encontrando destinos funestos para ellas y sus familias. Dichas mujeres pasaron a la historia erróneamente nombradas, simbólicamente representadas con valores peyorativos, mismos que han sido retomados y sustentados por la mayoría de los textos sagrados o fundacionales de las culturas alrededor del mundo. Realizar una crítica feminista en la interpretación de dichos textos es adentrarse en el cuestionamiento de buena parte de lo que existe en el mundo como lo “verdadero” y lo establecido. Es una manera de subvertir las lecturas y modos de lecturas que nos han configurado como lectores y que nos han transmitido simultáneamente modelos de identidad sexual mediante roles o estereotipos sociales, arquetipos y mitos. Para el caso de nosotras las y los lectores feministas, en el momento en que diferimos del sentido fijado en los textos y tenemos otra visión, estamos siendo rebeldes, subversivos. Estamos sin duda, desmitificando aquéllas figuras olvidadas por la historia y que lamentablemente tiene rostro de mujer. La crítica feminista aquí presentada desea ser parte de ése nuevo lenguaje que se resiste a los estereotipos con los que se construye el sistema de definiciones de lo

13 En la Odisea, Circe atrae a los hombres de Odiseo para hacerlos prisioneros y retiene así al Héroe en el retorno a Ítaca. Calipso retiene a Ulises en la Iliada, Helena, es la causa de la guerra entre Troya. Pandora dotada de voz, abre su caja con la que desata todos los males de la humanidad, Medusa enamoraría a Neptuno, quien posteriormente tendría que sacrificarla enviando a Perseo. GARCÍA, Sánchez M., *Las mujeres de Homero*, SEMA, 1999, Universitat de Valencia, Pp., 23-80.

femenino como “inferior” esperando que su visión sea retomada por otras y otros lectores que deseen contribuir a la creación de un mundo igualitario.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfaro G. C., y Noguera B. A. (Eds.), *Actas del Primer Seminario de Estudios sobre La Mujer en la Antigüedad*, SEMA Ed., Universidad de Valencia, 1998.
- Anderson S. B. y Zinser, P. J., *Historia de las Mujeres: Una historia propia Vol. I.*, Crítica, Barcelona, 2000.
- Bernardo, F. G., *La insurrección de Lilith*, Arcibel Editores, Sevilla, 2009.
- Bermejo, J. C., *Los orígenes de la Mitología Griega*. Akal Editores, 1996.
- Botinas Montero, E., “Sobre un simbólico divino femenino” en *De los Símbolos al orden simbólico femenino (Siglos IV-XVIII)* Al-Mudayana, 1998.
- Butler, J., *El Género en Disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- Cantarella, E., *La calamidad antigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1996.
- Cicotti, E., *Donne e politica negli ultimi anni delle Repubblica Romana*, Napoli Jovene, 1985.
- Comte, F., *Los Libros Sagrados*, Alianza Editorial, 1995.
- Dalton Palomo, M., *Mujeres Diosas y Musas. Tejedoras de la Memoria*. El Colegio de México, México, 1996.
- D’Ambra, E., *Roman Women*, Cambridge, University Press, 2007.
- Duby G. y Perrot M., *Historia de las Mujeres en Occidente. Tomo 1, La Antigüedad*, Santilla, 1993.
- García Gual, C., *La mitología. Interpretaciones del pensamiento Crítico*, Montesinos, 1987.
- García Sánchez M., *Las mujeres de Homero*, Universitat de Valencia, SEMA, 1999.
- Graves, R. y Patai, R., *Los Mitos Hebreos*, Alianza, Madrid, 1986.
- Guthrie, W.K.C., *Orpheus and Greek Religion*, Graphic Society, New York, 1963.
- Homero, *Odisea* Versión y Prólogo de Carlos García Gual, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- Hesíodo, *Teogonía* Traducción de Luis Segala y Estalella, Teorema, Barcelona, 1986.
- J.F.M. N., *Diccionario de Mitología Universal Tomo I y II*, Edicomunicación, España, 2003.
- Lerner, G., *La creación del patriarcado*, Crítica, Barcelona, 1990.
- Lete Del Olmo, G., *La donna nell’antichità*, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. Seminari: *Deesses i Hiroines en les Mitologies e antigues*, Editorial AUSA, Barcelona, 1985.

- López, A., Martínez C., Pociña, A. (eds), *La mujer en el mundo Mediterráneo Antiguo*, Universidad de Granada, Granada, 1990.
- Martín Sánchez, A. y M, Á,, *Hesíodo, Teogonía y Los Trabajos y los días*, Alianza, Madrid,1986.
- Martínez Nieto, R. B., *La aurora en el pensamiento griego: las cosmogonías prefilosóficas de Hesiodo, Alcman, Ferecidas, Epiménidas, Museo y la Teogonía órfica antigua*. Trotta, Madrid, 2000.
- Merssini, F., *El Harén político. El profeta y las mujeres*, Ediciones de Oriente y del Mediterráneo, Madrid, 2002.
- Montero, S., *Diosas y Adivinas. Mujer y adivinación en la Roma Antigua*, Trotta, Madrid, 1994.
- Muraro, L., *El orden simbólico de la madre*, Horas y horas, Madrid ,1995.
- Pomeroy, S., *Diosas, ramera, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid, 1987.
- Rivera Garretas, M., *La historia de las Mujeres, ¿es, hoy, la historia? en La Historia de las mujeres en el nuevo paradigma de la Historia*. Ed. Cristina Segura, Al-Mudayana, Madrid,1997.
- Saenz Alonso, M., *"Hécate, Muerte, Noche, Mujer"* en Congreso de San Sebastián Brujología.
- San José Albertos, Jesús, *El mal en la filosofía de la voluntad de Paul Ricoeur* EUNSA, Pamplona, 2008.
- Strathern, M., *Women in between: female roles in a male world, Mount Hagen, New Guinea*, London Seminar Press, 1972 .
- Tremosa, L. y Calvet i Puig, D., *"Las olvidadas de la historia"*, en *Mujer y ciudadanía*. Bellaterra, Barcelona, 2001.
- West, M. L., *Hesiod, Theogony* Oxford, 1996.

## EL GÉNERO “POSIBILISTA” EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL: LA FILOSOFÍA DE OLIVA SABUCO

“POSSIBILIST” GENDER IN SPANISH RENAISSANCE: THE PHILOSOPHY OF  
OLIVA SABUCO

Rosalía Romero  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

Oliva Sabuco fue una filósofa española del siglo XVI. Su obra *Nueva Filosofía* (1587), de carácter científico-filosófico y en la que transmite sus propios pensamientos, hace de Oliva una mujer adelantada a su época. Para conocer a esta autora es importante analizar el contexto sociocultural, así como las condiciones y dificultades que tenían las mujeres en su época.

### PALABRAS CLAVES:

Oliva Sabuco, Renacimiento, filosofía, mujer, Juan Huarte.

### ABSTRACT:

Oliva Sabuco was a Spanish philosopher in the 16th century. *Nueva Filosofía*, her scientific-philosophic work in which she transmits her own thoughts, make her a woman ahead of her time. In order to know this writer it is important to analyze the socio-cultural context, as well as the conditions and difficulties of women in that time.

### KEY WORD:

Oliva Sabuco, Renaissance, philosophy, woman, Juan Huarte.



## ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL PENSAMIENTO RENACENTISTA

El Renacimiento es una etapa de la historia de Occidente sumamente importante: alberga un movimiento, considerablemente amplio, de ideas sobre asuntos humanos y sobre el mundo natural. La amplitud explica el éxito del paso de una visión teocéntrica del mundo, de la sociedad y de la naturaleza, a la construcción de una imagen antropocéntrica y secularizada. En el Renacimiento comienza la ruptura con las visiones científicas anteriores, sobre todo medievales. Dicho de otro modo, se revisa el pasado desde una postura nueva: un antropocentrismo que, si bien recuperaba gran parte del pensamiento pre-cristiano, hay que verlo desde la óptica de un momento histórico que distaba, en muchos siglos, del mundo griego, tanto del período clásico como del helenístico. Entre los autores del Renacimiento, que pertenecen a lo que se conoce como "El siglo de Oro Español" (1543-1681)<sup>1</sup>, se generan nuevas ideas y pensamientos, que posibilitan delinear aquellos aspectos definitorios de la etapa en que se insertan. Entre éstos destacaremos la defensa del uso del castellano, el empirismo y la concepción cefalocéntrica del ser humano.

La defensa del uso del castellano se encuentra en Pedro Simón Abril, en Juan Huarte y en Oliva Sabuco. Los tres escribieron sus obras en castellano: se alegaba que el latín era una lengua que sólo llegaba a las élites cultas, y la lengua romance, accesible para el gran público, había de ser utilizada también en la escritura. Ello permitiría que el vulgo pudiera leer, y de esta forma, la finalidad pedagógica y socializadora de los humanistas, tendría mayores posibilidades de éxito. El empirismo, o la importancia concedida al mundo de la experiencia, es una característica encontrada y adjudicada como mérito destacable en la obra de Juan Huarte y en la *Nueva Filosofía*. El hecho de que la escuela de medicina, de Andrea Vesalio y de Falopio, se conociera internacionalmente como *empírica*, muestra hasta qué punto se valoraba, en la época, la investigación de los hechos encontrados en el mundo de la experiencia.

La visión cefalocéntrica del ser humano, a diferencia de lo que se ha escrito en otras partes, no es una característica exclusiva de Oliva Sabuco, sino que se encuentra también en Juan Huarte. Ello obliga a interpretarla dentro de lo que son las pautas de la época, aunque no sea tratada por igual en otros pensadores o pensadoras del momento. Algunos intérpretes han defendido que Sabuco se anticipó a Descartes, en la defensa de que el alma racional reside en el cerebro. Esta es una observación inexacta. La autora de la *Nueva Filosofía* insiste en que en el cerebro se encuentran también la irascible y la concupiscible, para mostrar que lo que Platón ubicaba en otras partes del cuerpo humano, en realidad, pasaba antes por la cabeza. De este modo, la práctica de virtudes, como la fortaleza y la templanza, depende del buen

<sup>1</sup> La explicación sobre la delimitación de "Siglo de Oro" puede encontrarse en M<sup>o</sup> Ángeles Durán, Si Aristóteles levantara la cabeza, Madrid, ed. Cátedra, col. "Feminismos", 2000, pp. 177 y ss.

funcionamiento de nuestro sistema fisiológico, el cual depende de su raíz, que es el cerebro. Del mismo modo, también expresaba que la sensitiva y la vegetativa se situaban en el que consideró órgano motor: esto significa que la sensación o la emoción, que el sujeto humano localiza en cualquier parte de su cuerpo, ha pasado antes por el cerebro. Además de las razones puramente científicas, centrar al ser humano en su cerebro no es de extrañar en un momento de la historia que se autoafirma frente a un largo período teocéntrico; el ser humano o el hombre pasan a ocupar el núcleo, lo que requiere definir su especificidad; ésta no va a estar supeditada a Dios o a la Naturaleza, si bien ninguna de las dos realidades son negadas en su magnitud. Lo nuevo es que el determinismo a que se vio abocado el hombre, y mucho más la mujer, se atenúa a favor de comprensiones en las que la autonomía y la libertad comienzan a considerarse valores. El cambio de perspectiva que se opera en el sujeto del conocimiento, de la re-naciente civilización antropocéntrica, conlleva inevitablemente una redefinición de las competencias de cada disciplina o sub-disciplina del saber. De este modo se genera el desplazamiento de la teología y de la metafísica, si bien quedan reemplazadas, en muchos casos, por la filosofía natural. Ello tiene un doble significado: por un lado se amplía el campo de acción de las causas naturales, a favor de la secularización del pensamiento científico y filosófico; por otra parte, la autoridad otorgada a la filosofía natural, si bien cobra sentido en un amplio y versátil proceso de desteologización, no se desmarca de un cierto determinismo explicativo entroncado en una lógica estamental. De este modo, el naturalista médico de Baeza, Huarte de San Juan, realizó afirmaciones categóricas tales como "la gente de campo y las mujeres son personas de corta inteligencia". Si partimos de la base de que la autonomía del individuo y la libertad se constituyen en valores humanos, hemos de preguntarnos por las competencias que han de ser pensadas en el campo de la ética y de la política.

En la obra de Oliva Sabuco se encuentra consumada la ampliación del campo de ambas áreas del pensamiento filosófico. Por ello, temáticas que en ciertas comprensiones del Renacimiento son ubicadas en la filosofía natural, en la *Nueva Filosofía* son abordadas en los tratados sobre temas ético-políticos. Parece que Oliva Sabuco vio lo que en siglos posteriores explicitó la filosofía de la sospecha: la existencia de una relación entre poder y conocimiento. Es significativo que abordara el tema de la comprensión de la reproducción biológica humana en el tratado político de la obra, en una crítica semivelada a la negación de la igual aportación de la mujer y del hombre en la generación del nuevo ser, hecha por Aristóteles. Es decir, a través de un posicionamiento ético-político se apartó de lo que se defendía en el campo de la filosofía natural: la exigua capacidad intelectual del sexo femenino y la casi nula aportación biológica de la mujer en la perpetuación de la especie; o la nula aportación en la generación de varones inteligentes<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Esta temática está desarrollada en Rosalía ROMERO, Oliva Sabuco (1562-1629). Filósofa del Renacimiento español, prólogo de Alicia Puleo, Castilla-La Mancha, eds. Almad, 2008, cap. IV.

Ahora bien, en el desarrollo de los discursos, en la cuestión de la capacidad racional, como condición *sine qua non* para el ejercicio de la autonomía, el pensamiento renacentista español se bifurca entre la inclusión y la exclusión: la variable sexo determina el grado de Renacimiento de los discursos, entendiéndose Renacimiento como la puerta de la Modernidad, que se despidió de la lógica estamental y del determinismo socio-natural inscrito en el nacimiento. Fray Luis de León y Juan Huarte serán los representantes de la exclusión del sexo femenino de la definición de seres humanos con capacidad racional; por el contrario, en Oliva Sabuco se presenta de manera indistinta a los individuos humanos, explícitamente nombrados hombre o mujer, como seres con capacidad o no del ejercicio de las distintas capacidades específicamente humanas. Una última cuestión, que dividirá al pensamiento renacentista español, es el posicionamiento frente a las concepciones médicas de los clásicos. Si por un lado se pretenden perpetuar, y no cuestionar, las tradiciones médicas clásicas de Hipócrates y de Galeno, por otra parte se encuentra un cuestionamiento de las tesis mantenidas por la medicina tradicional.

La obra de Oliva Sabuco constituye una crítica sistemática a la medicina hegemónica en la historia, a la medicina escrita. Pero, además, puso de manifiesto que el valor de la autonomía del individuo está estrechamente ligado al cuidado de su salud, lo que ayuda a explicar que las distintas posiciones, que hubo ante la medicina, no pueden ser vistas solamente desde un enfoque científico, sino atendiendo a la sociedad del momento, y a lo que se gestionaba desde el poder político. Los seguidores de la tradición que representaban Aristóteles y, sobre todo, Hipócrates y Galeno, son Pedro Simón Abril y Juan Huarte. La *Nueva Filosofía* es una expresión de *resistencia* frente a la medicalización de la sociedad, proyecto político que favorecía el creciente poder de los *expertos*: el concedido a la emergente clase médica.

#### PARADIGMA DE AUTONOMÍA: ANTROPOCENTRISMO Y ANDROCENTRISMO

Los conceptos antropocentrismo y androcentrismo provienen de las voces griegas "anthropós" y "andros" que, respectivamente, significan ser humano y varón. En una parte importante de la historia en general, y en el Renacimiento en particular, se produce un solapamiento entre el antropocentrismo y el androcentrismo, es decir, que ser lo primero equivale también a ser lo segundo. Pero la relación entre una escritura antropocéntrica y otra androcéntrica no es de implicación lógica, sino de negación de una parte de lo humano, el sujeto femenino, que también es un sujeto activo en la construcción de la cultura. Además de la negación del sujeto mujer, como participe en la construcción de la sociedad humana, el androcentrismo se caracteriza por lo que

Amelia Valcárcel ha denominado *heterodesignación*<sup>3</sup> de lo mujer: qué sea una mujer X puede deducirse de lo que sea cualquier mujer, con la consiguiente negación de la individualidad de todo sujeto humano de sexo femenino.

La recuperación y difusión del pensamiento de Oliva Sabuco significa acercarnos al pensamiento renacentista que inicia el divorcio entre antropocentrismo y androcentrismo. En su obra escrita en castellano, las mujeres son atendidas de una manera desconocida en los literatos, científicos y pensadores, en general, de la España del siglo XVI. Y de ningún modo se les niega la capacidad racional, como era usual entre sus contemporáneos. Su autoridad tiene una peculiar relevancia, en un período histórico en que los autores más sobresalientes vertían en sus influyentes obras sus prejuicios misóginos<sup>4</sup>. Lope de Vega escribió elogiosamente sobre la Décima Musa, como llamaba el autor de Fuenteovejuna a la escritora de Alcaraz.

Veamos, a continuación, los aspectos en que Oliva Sabuco no se extralimita de las pautas renacentistas españolas, y las nuevas posiciones que adopta, por otro lado, frente al pensamiento mayoritario. Como podremos observar, el divorcio sabuquiano entre antropocentrismo y androcentrismo tiene diferentes medidas, según los aspectos tratados. Las mujeres son presentadas como genérico, y no como individualidades, pero su paradigma de autonomía presupone el uso del entendimiento, y no es excluyente, sino que plantea la sociedad humana como Una.

#### LA MUJER COMO GENÉRICO

En la primera mitad del siglo XVI el pedagogo Luis Vives escribió *Instrucción de la mujer cristiana*, donde defiende que no se han de formar mujeres letradas –formadas en letras–, sino honestas. Vives sostiene que la principal virtud de la mujer es "la castidad", de tal modo que una mujer soltera ha de defender su castidad y morir antes de perder su virginidad. Las mujeres han de estar siempre ocupadas y alejadas del pensamiento, puesto que el pensamiento femenino es peligroso. Quevedo, Cervantes o Lope de Vega se burlaban sin miramientos de "las mujeres bachilleres". María Zambrano ha observado que en "Don Quijote" no se encuentra ninguna mujer real de gran talla. En el universo de Cervantes no se encuentra ninguna heroína, ninguna dama, ningún personaje femenino de importancia: "la mujer conserva todavía un puesto genérico, sin individualidad"<sup>5</sup>. María Zambrano valora que esto resulta sumamente grave, y

3 Valcárcel, A., *Sexo y Filosofía. Sobre "Mujer" y "Poder"*. Barcelona, ed. Anthropos, 1991, pp. 115-120.

4 Cfr. Margarita, Ortega López, "La defensa de las mujeres en la sociedad del Antiguo Régimen. Las aportaciones del pensamiento ilustrado" en Pilar Folguera (comp.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, ed. Pablo Iglesias, 1988, pp. 3-28.

5 Zambrano, M., *La España de Galdós*, Biblioteca de Autores Andaluces, 2004, p. 174.



delator, de lo que ha sido la mujer en la vida española: su existencia es presentada en tipos y en géneros; y las excepciones son siempre reina o madre.

En el tratamiento de algunas de las virtudes, los rasgos de Renacimiento del pensamiento sabuquiano tienen un lugar que no escapa de lo español, y de la realidad política y socio-cultural que le rodea. En la Carta Dedicatoria al Rey, la autora se autoafirma como sujeto de la escritura, pero no encontramos en su obra mujeres destacadas por su individualidad; por el contrario, sí que aparecen presentadas en tipos y en géneros, como en el capítulo en que trata del amor. Y cuando son presentadas en lugares excepcionales aparecen como madres, como es el caso del capítulo en que habla de la prudencia. Esto es muy significativo, pues en su época la tradición española contaba con la obra de la religiosa franciscana del siglo XV, Teresa de Cartagena, alumna de la Universidad de Salamanca. Más significativo resulta aún, habiendo escrito esta autora una obra cuyo título era *Arboleda de los enfermos*, temática del interés de la que es considerada como una reformadora de la medicina; y, además, Teresa de Cartagena en su obra realizó una apología de las mujeres escritoras<sup>6</sup>. Con más de un siglo de diferencia, Oliva Sabuco vivió el mismo problema que Teresa de Cartagena. En la realidad española, el sexo femenino no era socialmente identificado ni, a *fortiori*, identificable con la dedicación a la escritura.

En el Renacimiento italiano, en los mismos años en que Oliva Sabuco escribía, existía una autora que también escribió en diálogos y trató el tema del amor: nos referimos a Moderata Fonte (1555-1592). Su obra *El mérito de las mujeres*, publicada póstumamente en 1600, es un diálogo en prosa entre tres mujeres. Corina, una de las interlocutoras, recita un soneto que dice así: "Libre corazón en mi pecho mora, no sirvo a ninguno, ni de otros soy sino mía"<sup>7</sup>. Y en las mismas fechas, la veneciana Lucrecia Marinelli dedicaba sendas e importantes páginas de su obra a recordar las mujeres protagonistas, de la historia de la literatura y del pensamiento<sup>8</sup>.

Oliva Sabuco tenía los conocimientos de historia como para haber hecho lo mismo que sus homólogas italianas, como demuestran los diversos ejemplos a los que recurre cuando habla del amor y del deseo. Pero su realidad, en España, es distinta. No existe un movimiento de mujeres intelectuales, no se da una "Querrela de mujeres"; y su conciencia abstrae datos de una sociedad en la que las mujeres son afectadas por problemáticas específicas del contexto socio-histórico, como veremos. Oliva Sabuco aborda, desde una filosofía epicúrea, el afecto de amor y deseo, y tenemos la

6 Cartagena, Teresa de, *Arboleda de los enfermos y Admiración operum Dey*, ed. de Lewis Joseph Hutton, Madrid, ed. Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1967.

7 Citado en Martino, Giulio de y Marina Bruzzese, *Las filósofas. Las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento*, trad. cast. de Mónica Poole, Madrid, ed. Cátedra, col. "Feminismos", 1996, p. 173.

8 Idem., pp. 173-176.

oportunidad de constatar las diferencias entre los referentes empíricos de Moderata Fonte y los de Oliva Sabuco. Deyanira, mujer de Hércules; Alcestis, mujer de Admito, rey de Tesalia; Evadne, Porcia, hija de Catón y mujer de Bruto; Orestila, mujer de Marco Plaucio, son traídas a colación para explicar cómo el afecto del amor y deseo, donde prima la sensitiva y no se rige por razón, las llevó a todas al suicidio o a la muerte por desesperación, después de haber perdido a sus maridos. Efectivamente, como María Zambrano observó en Cervantes, en el Renacimiento español a las mujeres se les presenta en tipos y en genéricos. Observamos, por otro lado, que Oliva Sabuco había leído a Plutarco, a quien recurrieron muchas pensadoras que se implicaron en la "Querelle des femmes": en esta querrela encontramos a numerosas italianas que, como sabemos, pudieron disfrutar de la "revolución educativa" antes que Castilla, y asistieron y protagonizaron lo que se conoce como "el fenómeno de la mujer erudita" en la Europa del Humanismo y del Renacimiento<sup>9</sup>. Esto explica, por ejemplo, que mientras las autoras de la "Querelle" se remitían a Plutarco, autor de *Mulierum Virtutes*, para ensalzar las virtudes femeninas, como las capacidades racionales e intelectuales de las damas, Oliva Sabuco se ocupa de otras temáticas. Pero el hecho de que en el Renacimiento español no se generara una querrela similar, no se debe a cuestiones de tradición cultural: la reinterpretación del mito de Eva fue objeto de profundas controversias.

En el pensamiento español, del mismo modo que en el italiano, se encuentra también la recurrencia a Eva; este mito fue utilizado, fundamentalmente, para argumentar la identificación de mujeres y mal. Y también para ejemplificar la menor capacidad intelectual de las mujeres respecto de los hombres. En el pensamiento español este último recurso se encuentra en la obra de Juan Huarte. Damaris Otero-Torres ha señalado<sup>10</sup> que, en la carta introductoria al Rey, la autora habla desde su identidad sexuada, a diferencia del resto de la obra, donde la palabra de Oliva Sabuco se esconde detrás del pastor: en "la carta" introductoria, bajo el disfraz de una aparente humildad, la autora "desarma la lógica cultural responsable de la marginalidad social de la mujer"<sup>11</sup>. La exagerada humildad, y la atribución, en la misma carta, de la virtud de la magnanimidad al varón, según Otero-Torres, es una estrategia utilizada para predisponer favorablemente al auditorio. Otero-Torres explica este aspecto por analogía con los recursos adoptados por Teresa de Ávila. Alison P. Weber<sup>12</sup>, en su estudio sobre la mística española del siglo XVI, explica que la espontaneidad de Teresa

9 Cfr. De Maio, R., *Mujer y Renacimiento*, trad. cast. de Margarita Vivanco Gefaell, Madrid, ed. Mondadori, 1988.

10 Otero-Torres, D., "'Una humilde sierva osa hablar' o la ley del padre: dislocaciones entre texto femenino y autoría masculina en 'la carta introductoria al Rey nuestro señor' de Oliva Sabuco de Nantes", *Taller de Letras*, nº 26 (*Revista de Literatura del Instituto de Letras*), 1998, pp. 9-16.

11 Idem., p. 13.

12 Weber, A. P., *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femitina*, Princenton, Princenton UP, 1996.

de Ávila es una construcción fingida, de carácter indispensable, para acrecentar la atención de su audiencia.

#### LA EDUCACIÓN DE LAS MUJERES

La "Querelle des femmes" (Querrela de las Mujeres), nacida y desarrollada en el siglo XV, a partir de la obra de la filósofa italiana afincada en Francia, Christine de Pizan, surtirá sus efectos. El vituperio contra las mujeres al que se enfrentaron C. de Pizan y otras pensadoras, entre las que destacaremos a Issota Nogarola (2ª mitad del s. XV) y a Lucrecia Marinelli, deviene con otra coloración más atenuada en el siglo XVI. Si bien los argumentos vertidos contra Eva, la primera mujer, para justificar la misoginia, el sexismo y la explicación de la inferioridad natural de las mujeres, continuaban teniendo sus fervientes adeptos, no se encuentran ya en los moralistas más conocidos del Humanismo cristiano europeo. La historiadora Mariló Vigil afirma que, a partir del siglo XVI, los moralistas no van a continuar la línea de hostilidad hacia las mujeres, que había dominado en la época de gestación, o primera época, de la Querelle des femmes; por el contrario, comenzaron a construirse los modelos de mujer permitidos. Éstos no se proponen a partir de la negación de lo que se puede ser, sino de la afirmación de las virtudes que acompañan a una perfecta mujer casada, o viuda, o doncella, o monja<sup>13</sup>. Todas ellas quedaban perfectamente ubicadas en mundos intradomésticos y cerrados, con funciones claramente definidas. En la elaboración de tales modelos de mujer, se advirtió la importancia de conseguirlos mediante una adecuada educación; por lo cual humanistas como Erasmo, Vives y Guevara se manifestaron a favor de la instrucción femenina.

La situación social de las mujeres españolas, en las últimas décadas del siglo XVI, está fuertemente condicionada por un hecho: la caída demográfica. Y entre las causas de despoblación se registra la emigración a ultramar, la cual fue una emigración masculina en un 90%, y formada por elementos muy activos<sup>14</sup>. Este hecho induce a pensar que muchas mujeres se encontraron ante una nueva situación, y tuvieron que alimentar y educar solas a sus hijos e hijas, y sacar adelante otras cargas familiares. Ello explica que las mujeres no se mostraran muy interesadas en recibir una educación en lectura o escritura. Los estudios de M. Vigil informan que en los testimonios de los moralistas, y en la literatura de la época, se aprecian una fuerte lucha de las mujeres por romper la clausura doméstica; sin embargo, no se detecta una pugna paralela de las españolas por elevar su nivel cultural. Es más, especialistas en el siglo XVI español piensan que

13 Vigil, M., La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII, Madrid, ed. Siglo XXI, 1986, p. 17.

14 Vilar, P., Historia de España, trad. cast. de Manuel Tuñón de Lara, ed. Librairie Espagnole, París, 1963, p. 92.

el avance que se dio, en cuanto a la libertad de movimientos, no fue paralelo a un progreso en el nivel educativo<sup>15</sup>.

En la época en que se escribió la *Nueva Filosofía* salieron a la luz las obras de Fray Luis de León y de Juan Huarte; tanto el catedrático de la Universidad de Salamanca como el médico de Baeza escribieron en contra de la instrucción femenina, y para ello utilizaron argumentos que afirmaban la "natural" inferioridad intelectual de las mujeres. Fray Luis de León y Juan Huarte escribieron y publicaron sus obras unos años antes que Oliva Sabuco publicara la suya, y son dos representantes del Renacimiento español hegemónico. Precisamente, por ello, por ser pensadores del Renacimiento, que ostentaron la hegemonía y el protagonismo en la historia del pensamiento, la socióloga M<sup>a</sup> Ángeles Durán sostiene que, para las mujeres, "el Renacimiento empieza ahora". Basándose en un análisis de los contenidos de la obra de Fray Luis de León, *La perfecta casada*, publicada en 1583, pone de manifiesto cómo a la mujer no se le reconoce la capacidad racional. El autor renacentista desconfía, reiteradamente, de que la mujer pueda obtener "autonomía" en sus juicios personales y de que pueda ser autónoma en cuanto al ejercicio de su razón<sup>16</sup>. Este motivo lleva a Durán a cuestionar que hubiera un verdadero Renacimiento, y propone revisar las periodizaciones de la historia, es decir, que los rasgos fundamentales, que definen cada etapa histórica, tendrían que volver a definirse bajo nuevos puntos de vista.

Huarte recomienda a los padres que quieran tener hijos sabios y hábiles para las letras, que procuren que nazcan varones. Las hembras, por su condición de ser frías y húmedas, cualidades que recoge de la teoría de los humores aristotélica, no pueden alcanzar ingenio profundo. En materia de letras, las mujeres pueden llegar a aprender un poco de latín, pero esto porque es obra de la memoria. Huarte se remite a Salomón, quien afirmaba la escasez de *humanos prudentes*, que si de mil varones halló uno que lo fuera, no le había ocurrido, sin embargo, encontrar a alguna mujer que tuviera capacidad del ejercicio de la prudencia<sup>17</sup>.

La prudencia, tanto en Huarte como en Fray Luis de León, es una virtud ligada, indisociablemente, a una capacidad natural negada a todas las mujeres; ello significa que las cuestiones morales y ontológicas están inextricablemente unidas. Este hecho explica que el pensamiento del médico de Baeza esté anquilosado, todavía en una medida considerable, en una lógica estamental, como veremos también en otros aspectos, distintos a su comprensión sobre las diferencias naturales entre los sexos: las afirmaciones que escribe sobre los hombres de campo.

15 Vigil, M., La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII, op. cit., p. 52.

16 Durán, M<sup>a</sup> Á., Si Aristóteles levantara la cabeza, op. cit., pp. 209 y ss.

17 Huarte de San Juan, J., Examen de Ingenios en Obras escogidas de filósofos, t. 65, discurso preliminar de Adolfo de Castro, Madrid, ed. Atlas, col. Biblioteca de Autores Españoles, 1953, p. 497.

## LA FILOSOFÍA DE LA POSIBILIDAD

En Oliva Sabuco no se encuentra un memorial de agravios que llevara a los teóricos de la exclusión al ridículo, negando sus afirmaciones con datos empíricos. Ni tampoco irracionaliza los discursos que niegan la capacidad racional y, por tanto, de autonomía, a la mitad de la especie humana, las mujeres. Denominamos su pensamiento como filosofía de la posibilidad porque, no solamente no excluye, sino que introduce nuevas posibilidades de existencia u opciones vitales, con el objetivo último de ampliar el radio de la autonomía humana, y dar cobertura teórica, mediante el reconocimiento, a las gestiones autónomas que las mujeres ejercían solas; por ejemplo, la educación de los hijos.

Las virtudes prudencia y templanza no están planteadas en función de los estamentos o clases sociales o sexuales. Curiosamente Sabuco también se remite a Salomón al hablar de la prudencia. Sin embargo, la autora de la *Nueva Filosofía* se fija en lo mismo que Huarte de San Juan. Los rasgos de la percepción selectiva de la filósofa distan considerablemente de los del médico de Baeza: ambos leen en Salomón la escasez de esta importante virtud. Pero mientras Huarte se remite a Salomón para negar que alguna mujer, en el mundo, tenga la capacidad de ser prudente, Oliva Sabuco cita a Salomón para ensalzar un valor moral. La prudencia, en la lectura sabuquiana de Salomón, se presenta con un valor superior al poder político, y al valor económico: "Túbelo en más que los reinos. Y el oro, y plata, en su comparación, dijo que eran un poco de arena", escribe Oliva Sabuco citando a Salomón<sup>18</sup>.

La prudencia sabuquiana es madre de las virtudes, y su presencia va unida al buen juicio y entendimiento. Se halla junto al alto ingenio y a la magnanimidad. Su origen es divino: "es un atributo de Dios, que de allí se pegó al hombre"<sup>19</sup>. Y añade nuestra autora que si en Dios hubiera pesares, le pesaría que el hombre, entendiéndose ser humano, no la reciba, siendo dada y ofrecida de balde por el creador. Como podemos observar, Sabuco adjudica la responsabilidad del no uso de la prudencia al propio ser humano; o al menos no niega a nadie la posibilidad de su ejercicio, consideración que puede permitirnos hablar, también en este contexto, del "posibilismo sabuquiano". De igual modo, podemos decir del énfasis, que la filósofa pone, en la importancia de la autonomía de los seres humanos, así como en su carácter aprendido. De este modo, si en su comprensión moral define la prudencia como gran ornato y madre de las virtudes, en la parte de la obra en que aborda aquello que podría mejorar las repúblicas, reconoce el ejercicio de la prudencia y del buen juicio en las mujeres.

En el epígrafe titulado "Mejorías en las leyes y pleitos", Sabuco se manifiesta partidaria de la educación en la autonomía y en la autogestión, y no de la multiplicación de expertos en leyes que, hacinados todavía como estudiantes en las aulas de la universidad –con clases de entre quinientos y seiscientos alumnos–, contribuirán a la multiplicación de pleitos y, en consecuencia, de mayores pesares para la población.

18 Sabuco, O., *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ed. de Atilano Martínez Tomé, Madrid, Talleres gráficos Altamirano, Imprenta de M. Aguilar, 1935, p. 189.

19 Ibidem.

En el texto se encuentra ejemplificada la importancia de la enseñanza-aprendizaje en la autonomía de la persona. De este modo, se remite a la mujer que enseña al hijo, que es "persona de tan buen juicio como ella"<sup>20</sup>, a no depender toda la vida de su madre; de lo contrario sería *prudencia necia*, de igual modo que lo sería la de un rey que mandase a cincuenta sabios a escribir numerosos volúmenes, que dijese lo que tenían que hacer hijo, nieto, bisnieto... Observemos que la dignificación de las mujeres queda realzada también por la contigüidad de los ejemplos elegidos en el propio texto: no sólo la prudencia y el buen juicio no son negados, sino que en el texto encontramos superposición entre sabios, reyes y mujeres, aunque presentadas bajo un genérico, no como individualidad; en este caso el genérico "madre".

En Oliva Sabuco la virtud necesaria para tener una buena vida está al alcance de todos los seres humanos. Una buena vida consiste en una correcta autogestión de la propia salud; y la autogestión requiere un grado mínimo de autonomía. El canon del paradigma de autonomía, en Oliva Sabuco, se ubica en el ejercicio de la templanza. Su ejercicio está indisociablemente ligado a la capacidad racional: "consiste en la voluntad deliberada primero, por el entendimiento, que es el ánima divina celestial"<sup>21</sup>. El ser humano es el mayor enemigo de sí mismo, por no saber usar esta virtud, lo que significa que tiene en sus manos evitar todo género de males, tanto para su cuerpo como para su alma. Esta capacidad de "autosuficiencia" declarada por Oliva Sabuco, necesaria para tener una buena vida, está al alcance de todos y todas, pues la templanza, maestra, señora y gobernadora de la salud del cuerpo, y de la salud del alma, "puso su silla en lugar bajo, para que todos la pudiesen alcanzar"<sup>22</sup>.

20 Idem., p. 278.

21 Idem., p. 132.

22 Idem., p. 131.

## EL MUNDO CLÁSICO EN LA LITERATURA FEMENINA DE VANGUARDIA

CLASSICAL WORLD IN AVANT-GARDE FEMALE LITERATURE

Victoria Sendón de León  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

Hoy en día, la tradición grecorromana está totalmente establecida en la cultura occidental. El mundo clásico ha invadido la literatura de Vanguardia; personajes, acciones y acontecimientos llenan las hojas de obras, tanto poéticas como narrativas, recreando y representando así el mito clásico de una manera completamente distinta a través de las propias autoras.

### PALABRAS CLAVES:

Safo, poema, mujer, escritora.

### ABSTRACT:

Currently, the Greco-Roman tradition is completely established in West culture. The classical world has invaded Avant-Garde literature; characters, actions and events fill the pages of these works, as well poetry as narrative, recreating and representing the classical myth in a different way throughout female writers.

### KEY WORD:

Sappho, poem, woman, female writer.

“El mundo es mi representación” (SCHOPENHAUER, A.)

Si el pensamiento intenta descifrar la clave última del mundo, la poesía busca desesperadamente las palabras que expresen la experiencia de esa búsqueda. Sin embargo, el mundo no deja de ser más que mi propia representación del mundo, como diría Schopenhauer, -como dirían también los Vedas y como hoy lo confirma la física cuántica y la neurología-, porque lo que vemos no responde tanto a la manifestación de la realidad, como a su encubrimiento. Ése encubrimiento es lo que ha dado origen tanto al arte como a la filosofía. Es el secreto (*Sekretirem*) lo que nos desvela lo importante y significativo, siguiendo con Schopenhauer. Y ese secreto no puede ser otra cosa que el fundamento último del conocimiento a través de la percepción.

Se ha discutido hasta el infinito si existe o no una escritura propiamente femenina, lo que no se ha hecho, por cierto, respecto a la masculina, porque se supone que la representación colectiva y cultural del mundo es masculina: es “la” representación. De muchas culturas y de muchas épocas no sabemos nada del arte ni del pensamiento femenino porque no han trascendido al ámbito del reconocimiento y, por tanto, de la historia. Simplemente han sido ignorados, cuando no negados o destruidos. Consideración aparte sería que a las mujeres se les haya negado el acceso a la alta cultura. En otras épocas había que ser monja para poder escribir, porque sólo una mujer apartada de la institución de la familia patriarcal y de la responsabilidad de alumbrar y de criar unos hijos podía expresar su talento a través de la escritura, vedada en muchos casos a las damas de la corte, dedicadas a su oficio de tales, y más a la clase plebeya, que no tenía acceso en absoluto a dicho refinamiento.

Sin embargo, han existido momentos cumbre en los que esa obra de las mujeres sí ha trascendido. Y, sin duda, contiene matices que le son propios. ¿Por qué? Porque el cómo realmente conocemos el mundo no es desde nuestros sentidos, sino desde la experiencia misma del cuerpo socializado. Y ni la experiencia de un cuerpo de mujer ni su socialización son las mismas que las experiencias del cuerpo socializado del hombre. La experiencia del propio cuerpo socializado es como un gran ojo que observa la realidad. La diferencia del punto de partida es evidente. La *episteme* que nos socializa sería, en todas esas épocas, la ideología androcéntrica y patriarcal, lo que trato de mostrar en este somero trabajo. Voy a comparar, pues, la poesía masculina y femenina de la lírica griega y de principios del siglo XX, lo cual no demuestra nada, sólo muestra representaciones diferentes del mundo, diferencias que, pienso, no son sólo personales, sino de género.

SAFO Y ALCEO

En primer lugar compararé a dos poetas que vivieron en la misma época y que pertenecen a la misma cultura. Los dos en el siglo VI a.C., y ambos de Mitilene, capital de la isla de Lesbos: Safo y Alceo. Bajo el epígrafe de la "lírica", se encuentran diferentes métricas y temáticas en la poesía griega: el yambo, la elegía, los poemas monódicos, los corales, las odas y los epigramas. El adjetivo *lyriká* sólo indica que tales poemas podían cantarse al son de la *lyra*. La lírica monódica de la época arcaica está representada por Safo, Alceo y Anacreonte. Entre los dos primeros contrasta el carácter ardiente y belicoso de Alceo con el de Safo, más melancólico y sensible. En el llamado amor sáfico o lesbico se conjugan la pasión y el sentimiento femenino con un cierto aspecto ritual, dentro de unos círculos de mujeres que no han sido bien precisados, y que constituyen el ambiente que reflejan los poemas de Safo. Una poesía de sutiles matices, de colores brillantes, referencias a la naturaleza, a las fiestas lunares.

*"Las cretenses entonces de este modo armonioso  
con pies gráciles danzaban en torno al bello altar  
hollandando las tierras y suaves flores del prado."  
{Safo, 15 (94 D)}*

La referencia a Creta no es una cuestión aleatoria, sino fundamental. Desde que el arqueólogo Arthur Evans nos desveló, a principios del siglo XX, aquella enigmática cultura, y Marija Gimbutas interpretó la antigua religión matriarcal de Europa a partir de sus excavaciones, no podemos obviar aquel acervo de nuestra Europa originaria, que Safo recoge en sus poemas como heredera de aquella tradición.

*"Aquí ven, a este templo sacrosanto de Creta,  
donde hay un gracioso bosquecillo sagrado  
de manzanos, y en él altares perfumados  
con olor de incienso.*

*Aquí el agua fresca murmura por las ramas  
de manzano, y todo el recinto está sombreado  
por rosales, y en su follaje que la brisa orea  
se destila sopor.*

*Aquí el prado donde pacen los caballos ya está  
florido con flores de primavera, y soplan  
suavemente las brisas...*

*Acude, pues, tú, Cipris, coronada de guirnaldas,  
para verter grácilmente en nuestras copas de oro  
el néctar que ya está aderezado y escáncialo  
en nuestros festejos."  
{Safo, 4 (5-6 D)}*

La referencia a los cultos en honor de la Diosa Madre, que en Creta no es si no la diosa de las serpientes, es una constante en Safo, aunque siempre invocando a Cipris -Afrodita- la diosa del amor. Es frecuente que Safo contraponga el amor a la guerra, es decir, un mundo más propiamente femenino al belicoso masculino, que se enardece con tropas y armamento, con barcos y carros de combate y en contraste con los poemas de sus coetáneos, que recuerdan vagamente aquel espíritu que sobrevivirá por siglos en el patriarcado, como

cuando Filippo Tomaso Marinetti proclamaba: *"Es más bello un coche de carreras que la Victoria de Samotracia"*.

*"Dicen unos que un ecuestre tropel, la infantería  
otros, y éstos, que una flota de barcos resulta  
lo más bello en la oscura tierra, pero yo digo  
que es lo que uno ama.*

*Y es muy fácil hacerlo comprensible a cualquiera.  
pues aquella que mucho en belleza aventajaba  
a todos los humanos, Helena, a su esposo,  
un príncipe ilustre,  
lo abandonó y marchóse navegando hacia Troya,  
sin acordarse ni de su hija ni de sus padres  
en absoluto, sino que la sedujo Cipris.*

*También a mí ahora a mi Anactoria ausente  
me has recordado.*

*Cómo preferiría yo el amable paso de ella  
y el claro resplandor de su rostro ver ahora  
a los carros de guerra de los lidios en armas  
marchando al combate."*

{Safo, 6 (17 D)}

En cambio, la lírica de Alceo es un tanto bronca: amenazas de tormenta, de traición, de violencia y de muerte se entrelazan con imágenes más vitalistas, como el vino y la fiesta compartidos por verdaderos camaradas.

*"De nuevo esta ola, como la de antes, avanza  
contra nosotros, y nos dará mucho trabajo  
resistirla cuando aborde nuestra nave.  
...Aprestemos la defensa lo antes posible  
y corramos al amparo de un puerto seguro.  
Que a ninguno de nosotros la duda cobarde  
le acose. Claro está que es enorme el empeño.  
Recordad las fatigas que antaño soportamos.  
Y que ahora todo hombre demuestre su valía.  
Con que no avergoncemos por falta de coraje  
a nuestros nobles padres que yacen bajo tierra."  
{Alceo, 1 (119 D)}*

La camaradería, el amor entre amigos, es una constante en la realidad y en la mitología griega. No existe un solo héroe que no tenga un *partener* masculino: Heracles y Yolao, Teseo y Pirítoo, Aquiles y Patroclo, Orestes y Píladés... También sabemos que cuando fueron aniquilados los griegos tebanos por los macedonios en la batalla de Queronea, aquellos yacían en el campo de batalla entrelazados de dos en dos como parejas de amantes que eran. Este telón de fondo constituye el ambiente propio que refleja Alceo en alguno de sus poemas:

*"Bebe y emborráchate, Melanipo, conmigo. ¿Qué piensas?  
¿Qué vas a vadear de nuevo el vorticoso Aqueronte,  
una vez ya cruzado, y de nuevo del sol la luz clara  
vas a ver? Vamos, no te empeñes en tamañas porfias.  
En efecto, también Sísifo, rey de los eolios, que a todos  
superaba en ingenio, se jactó de escapar a la muerte.*

Y, desde luego, el muy artero, burlando su sino mortal,  
 dos veces cruzó el vorticoso Aqueronte. Terrible  
 y abrumador castigo le impuso el Crónida más tarde  
 bajo la negra tierra. Con que, vamos, no te ilusiones.  
 Mientras jóvenes seamos, más que nunca, ahora importa  
 gozar de todo aquello que un dios pueda ofrecernos.”  
 {Alceo, 3 (73 D)}

Esta introducción me sirve para constatar que determinadas constantes se repiten a lo largo de los siglos.

#### POESÍA SÁFICA DEL SIGLO XX

A principios del siglo XX, durante la Primera Guerra, en el período de entreguerras, la Segunda Guerra y la postguerra conviven en Europa diversas vanguardias literarias y artísticas que configuran un mosaico sorprendente de creación revolucionaria en estos campos. Se trata de un período intenso en el que confluyen grandes avances tecnológicos (la electricidad, la radio, el cine, la aviación o el teléfono) con una euforia creativa y rompedora con los cánones anteriores del realismo literario y del simbolismo, así como con el impresionismo pictórico como pocas veces ha sucedido en la Historia.

Una fecha representativa es la de 1907, en que Picasso pinta *Les demoiselles d'Avignon* en su estudio del Bateau Lavoisier en Montmartre (París) con el que se inicia el cubismo pictórico, al que le sigue el literario con Apollinaire. El futurismo ya había sido iniciado por Marinetti, y posteriormente irrumpe el dadaísmo, proclamado en Zúrich en 1916 por Tristan Tzara en el café Voltaire. Luego le seguirá el surrealismo, que nace de las cenizas de dadá, y cuyo santón será André Breton. En Berlín se impone el expresionismo, del que derivará “la nueva objetividad” y la Bauhaus. Después de la Segunda Guerra, también en París, se pone de moda el existencialismo de Sartre y Simone de Beauvoir. Si *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust supone el adiós a todo lo anterior, el *Ulises* de James Joyce representa la ruptura por excelencia con aquel mundo perdido.

Es un mundo convulso en el que París y otras ciudades europeas se llenan de artistas expatriados, como Ezra Pound o Hemingway, que tan bien refleja el ambiente de la época en su obra *París era una fiesta*. Muchas mujeres artistas también se unirán a esos movimientos, como Gertrude Stein al cubismo literario o pintoras como Leonora Carrington o Remedios Varo alcanzarán cimas sorprendentes en la expresión surrealista de sus propios fantasmas. Otras muchas colaboran como editoras o librerías con los movimientos nacientes, Adrienne Monnier o Sylvia Beach. Janet Flanner escribe su crónica semanal en *Carta desde París* para el *New York Times*. Hilda Doolittle inicia el “imaginismo” junto a Pound en Londres; Colette -suplantada durante años por su marido Wily-, obtendrá un éxito popular sin precedentes. Pero otras muchas, apiñadas

y dispersas en la *Rive Gauche* parisina, rompen moldes en su calidad de escritoras. Tal vez la más señera sea Djuna Barnes, que sorprende y escandaliza con *Nightwood*. Natalie Clifford Barney se convierte en la gran anfitriona de las vanguardias en su casa de la rue Jacob con su *Templo de la amistad*. A estos círculos pertenece Renée Vivien, de la que vamos a comentar algunos rasgos de su obra.

A Pauline Mary Tarn se la ha llegado a llamar “Safo 1900”, una autora que conocemos como Renée Vivien, un nombre ambiguo por su pronunciación, y fruto de un acto de rebeldía de esta joven nacida en Londres en 1877, que cambió su nombre y su lengua como protesta contra la Inglaterra victoriana y contra el yugo ejercido por su egótica madre. Su padre murió cuando ella tenía nueve años, pero su herencia permitió que la madre enviara a Pauline a educarse en distintos internados entre Inglaterra y Francia. Precisamente ahí, en un pensionado de Fontainebleau, arraigó su amistad con Violette Shillito, una verdadera niña prodigio de carácter independiente y de inteligencia curiosa y despierta, que transmitió a Pauline su pasión por la literatura francesa, de modo que a los dieciséis años comienza a hacer sus primeros pinitos en la escritura de poemas en francés. Nada más obtener la mayoría de edad, a los veintiún años, se instala en París. Y será su amiga Violette la que le presente, en 1899, a la que será el gran amor de su vida: Natalie Clifford Barney, la Amazona. Muy pronto inician una apasionada y tormentosa relación, ya que sus caracteres son tan dispares que se hace muy difícil establecer una armonía entre ellas. Pauline, lánguida, melancólica, extremadamente sensible, solitaria... Y Natalie, fuerte, vital, extravertida, sociable, seductora impenitente... Sin embargo, en esos seis años de amargas rupturas y apoteósicos reencuentros, escribirá Pauline su mejor poesía. En 1901 publica *Estudios y Preludios*, ya desde entonces con el nombre de Renée Vivien. El triste contrapunto será la muerte de su amiga Violette, lo que le produce una honda desesperación, que contribuye a que busque refugio en la poesía, comenzando un período de febril creatividad, a lo que contribuye también las numerosas aventuras de Barney, y que desemboca en su ruptura en 1906. Ahí es cuando comienza su decadencia física y mental, a pesar del apoyo emocional de la baronesa Hélène de Zuylen o de la admiración epistolar de la princesa turca Kérimé Turkhan-Pachá. Renée Vivien vivía sola en su apartamento de la Avenue du Bois rodeada de dioses paganos y objetos exóticos, aromas de incienso y a la luz de las velas, ya que los postigos de sus ventanas estaban siempre cerrados. Escribía también en un cementerio abandonado, imagen de su propio abandono al alcoholismo y a la anorexia, lo que acabó con su vida a los treinta y dos años en 1909. Si su poesía figura en la literatura de vanguardia, su espíritu respondía a un decimonónico romanticismo.

Las raíces literarias de Renée Vivien, aparte de en su propio imaginario femenino, habría que buscarlas en Baudelaire y en Safo, sobre todo por su necesidad de cimentar un ideal lésbico con cierto aire mediterráneo.

El “poeta maldito” de *Las flores del mal* constituye un claro precedente de los temaslésbicos, censurados mil veces por la Iglesia y escándalo insuperable para la burguesía timorata de finales del XIX. Su vida disipada y bohemia provoca reacciones de repulsa entre su familia, *comme il faut*, que reniega de él. Pero Charles Baudelaire es un rebelde, como luego lo será Renée Vivien, pero en un estilo más masculino. Su malditismo no proviene únicamente de su producción literaria, sino también de su vida bohemia, envuelta en drogas y prostitución.

## LESBOS

*“Madre de los juegos latinos y voluptuosidades griegas,  
Lesbos, en la que los besos, lánguidos y gozosos,  
Cálidos como soles, frescos como sandías,  
Constituyen el ornato de noches y días gloriosos;  
Madre de los juegos latinos y de las voluptuosidades griegas,  
Lesbos, donde los besos son como cascadas  
Que se vuelcan sin temor en los abismos insondables...”*  
(Poema nº 2 de Los despojos en *Las flores del mal*)

Renée Vivien retoma esta temática, cuya fuente de inspiración la constituye su propia relación con la Amazona, -es decir, con Natalie Barney- apelativo con resonancias poderosas de la propia Artemisa, otra diosa rebelde e indómita que amadrinará para siempre a las aguerridas amazonas en su lucha contra las imposiciones patriarcales: Pentesilea, Mirinda, Hipólita, Etíope... En el poema *Amazona*, Renée Vivien refleja en cierta medida su visión de la amante que la domina, la somete y, sin embargo, la seduce de tal modo que la hace víctima de sus antojos, de su modo de amar:

## AMAZONA

*“La amazona contempla a sus pies las ruinas,  
en tanto el sol, cansado del combate, se duerme;  
Aromas de masacre excitan sus sentidos  
Y del monstruoso amor de la Muerte se embriaga.  
Sólo halla dulce el beso de unos labios que expiran.  
Y que en su ardiente boca dejan regusto a sangre;  
Paladeando el perfume del campo de batalla,  
Su arrogante deseo se aviva y palidece.  
Fiera amante de quienes le procuran el goce  
De su atroz agonía y de su acerba muerte,  
Menosprecia la miel de la caricia insulsa,  
Sólo aplaca su sed el cáliz del horror.  
El estertor la arrastra a un delirio salvaje,  
Su corazón se inflama al fragor de la lucha  
Y, leona de ojos de oro ebria de destrucción,  
El lívido sudor de las frentes la excita.  
Ríe de placer ante el pálido vencido,  
Y en su capa teñida de púrpura, al ocaso,  
Se arroba contemplando el espasmo supremo,  
Más terrible y hermoso que el espasmo de amor.”*  
[ 2006: 117]

Para Renée Vivien, el amor se convierte en una lenta muerte que tiene algo de ofrenda a una diosa oscura, más de *thánatos* que de *eros*, la otra cara de las divinidades

femeninas que la mitología ha consagrado como inseparables. Es el caso de Istar y Erskigal, hermanas gemelas que representan la vida y la muerte en la cultura sumeria, pero que quedan subsumidas en la original Innana; al igual que Atenea y Medusa, una de las Gorgonas, cuya cabeza segada por Perseo petrificaría a todo hombre que osara mirarla.

## TO THE SUNSET GODDES

*“La ojarasca de otoño evocan tus cabellos,  
oh, Diosa del ocaso, de la noche y las ruinas,  
la sangre del crepúsculo es tu roja corona  
Y en aguas cenagosas te complace mirarte.  
Olor a ramas pútridas y azucenas marchitas  
desprenden los festones de tu manto; tus ojos  
persiguen blandamente ensueños desvaídos  
y tu voz aguarda un eco de lágrimas de adiós.  
Musa de todo cuanto languidece y declina,  
Pasiva e indiferente al dolor implacable  
que acendrará en tu cuerpo esa divina pose,  
pareces deslizarte en un aura irreal.  
¡Ah, la pasión quebrada, ah, la sabia agonía  
de tu ser que en el goce expira! ¡Ah, postreros  
espasmos! En el fondo del placer infinito,  
paladeo el sabor violento de la muerte.”*  
[2006: 57]

Si comparamos la poesía de Renée Vivien con la de otro poeta y amigo, que trata el temalésbico desde una perspectiva más ajena, Pierre Louÿs en *Las Canciones de Bilitis*, podemos comprobar que su visión de *otusider* no alcanza a expresarse con la misma hondura ni con el sentimiento desgarrado de Vivien. Este autor era un poeta belga amigo de André Gide, quien le introdujo en los círculos literarios de París. Él mismo inventó el personaje de Bilitis y se hacía pasar por traductor de sus poemas. Supuestamente se trataba de una poeta de padre griego y madre fenicia, cuya tumba fue descubierta por un inexistente arqueólogo alemán también inventado. Según esta leyenda había sido alumna de Safo en la misma ciudad de Mitilene, quién le enseñó el arte del amor y del canto. Cuando allá perdió su amor, se trasladó a la isla de Chipre, lugar originario de Afrodita, donde terminó siendo sacerdotisa de la diosa. Estos poemas tienen mucho más de sensualidad que de desgarramiento, más de paisaje heleno que de tragedia personal.

*“¡Ay! Si pienso en ella, mi garganta se reseca, mi cabeza cae, mis senos se endurecen y me duelen, tiemblo y lloro caminando.  
Si la veo, mi corazón se para, mis manos tiemblan, mis pies se hielan, un rubor de fuego sube a mis mejillas, mis sienes baten dolorosamente.  
Si la toco, me vuelvo loca, mis brazos se ponen rígidos, mis rodillas flaquean. Caigo delante de ella y me acuesto como una mujer que va a morir.  
De todo lo que me dice, me siento herida. Su amor es una tortura y los que pasan por la calle oyen mis quejas... ¡Ay! ¿Cómo la puedo llamar la Bien Amada?”*  
[*Las canciones de Bilitis*, 2006: 91]

La alusión a las diosas es frecuente, con esa familiaridad entre lo divino y lo humano tan propia del espíritu de una paganidad naturalista y deshinibida, que contrasta con la gravedad y la distancia de los hombres con los dioses monoteístas. Astarté es la diosa del amor fenicia, equivalente a la Afrodita griega, aquella diosa a la que Salomón levantó un altar después de su ardorosa relación con Bilkis, la legendaria reina de Saba.

#### LAS SACERDOTISAS DE ASTARTÉ

"Las sacerdotisas de Astarté hacen el amor cuando se alza la luna. Luego ellas se levantan y se bañan en una

gran alberca con brocales de plata.

Con sus curvados dedos peinan sus cabelleras y sus manos, tintadas de púrpura, enredadas en sus bucles

negros, parecen ramas de coral en un mar sombrío y flotante.

No se depilan nunca, para que el triángulo de la diosa marque su vientre como un templo.

Pero se tinton al

pincel y se perfuman profundamente.

Las sacerdotisas de Astarté hacen el amor cuando se oculta la luna, luego, en una sala tapizada donde arde, en

el techo, una lámpara de oro, se acuestan al azar."

[O.C. 2003: 121]

#### LA ILIADA Y LA ODISEA COMO FUENTES DE INSPIRACIÓN

Es curioso que a comienzos del siglo XX las vanguardias retomen los libros más arcaicos de nuestra civilización occidental como fuentes de inspiración: La Iliada y la Odisea. También me llama la atención que sean dos escritores, James Joyce y Ezra Pound, los que elijan la *Odisea* como arquetipo literario de libro de aventuras y de creación poética, y que sea una mujer, Hilda Doolittle, la que se inspire en un poema mucho más bélico como la *Iliada*. En este caso voy a comparar a Ezra Pound con Hilda Doolittle: porque los dos son americanos, porque los dos se trasladan a vivir en Europa, porque fueron amantes cuando Hilda era aún muy joven, y porque el primer libro de Pound fue *Hilda's Book*. Después romperían su compromiso porque Hilda comenzó una relación con una joven estudiante, Frances Gregg, con la que viajaría a Europa. En Londres, se encontraron de nuevo Hilda y Ezra, que acudía a las reuniones de poetas organizadas por él mismo. Allí conocería al que sería su marido, Richard Aldington, presentado por su reciente amante, Brigit Patmore.

Después de un tiempo de estar en Inglaterra, Doolittle enseñó sus poemas a Pound, que por entonces se estaba inspirando en las formas poemáticas china y japonesa de *tanka* y *haiku*, y quedó sorprendido al comprobar cómo Doolittle iba por el mismo camino, inventando para ella el término de "poeta imaginista". El imaginismo se caracteriza por el verso libre y la concisión, utilizado también como un revulsivo contra los poetas simbolistas, considerados decadentes. Pero, aunque los modelos de la poesía imaginista se basaran en la poesía japonesa, el modo de escribir de H.D. se acercaba más a la lírica

grecolatina, especialmente a los poemas de Safo. La verdad es que Pound nunca dominó el chino, aunque lo traducía, pero Doolittle sí dominaba el griego clásico y de hecho tradujo *Ifigenia en Áulide*, *Hypólito* y *El Ión* de Eurípides. La poesía de sus comienzos fue juzgada por el crítico Harold Monro como "poesía insignificante", aunque más tarde sería la primera mujer galardonada con la medalla de la Academia Americana de las Artes y las Letras. Un crítico muy perspicaz y visionario, por cierto, el tal Monro. Para 1915 Pound ya había escrito la primera parte de su obra *Cantos*, considerada obra emblemática del imaginismo, mientras Doolittle se introducía en temas bélicos pero desde un punto de vista feminista, posiblemente por la traumática experiencia de que su marido, Richard Aldington, tuvo que ir a la guerra y a la vuelta era otro hombre. Mientras tanto, Hilda tiene amantes hombres y mujeres hasta que conoce a la escritora británica Bryher, Annie Winifred Elleman, que sería su compañera durante el resto de sus días, lo cual no le impidió tener relaciones varias al mismo tiempo, por ejemplo con el propio esposo de su amiga, McAlmon. Ésta tuvo luego un nuevo marido, Kenneth Macpherson, con quien vivirían las dos un *ménage à trois* también intelectual, ya que montaron la revista *Close Up* y formaron el grupo de cine *POOL* para escribir y producir películas. La única completa fue *Borderline*, en la que actuaba la propia Hilda. En 1933 H.D. viaja a Viena para psicoanalizarse con Freud, así como Bryher, paranoica ante el inminente estallido de una nueva guerra conducida por Hitler. De este análisis H.D. escribiría una trilogía con el título de *Tribute to Freud*.

Mientras, Ezra Pound había tomado otros derroteros. Tras una estancia en París en los efervescentes años veinte, en los que se relacionó con las vanguardias más rompedoras, como dadaístas y surrealista, en 1924 se trasladó a Italia donde terminaría siendo un ferviente admirador y propagandista de Mussolini hasta el punto de que fue hecho prisionero por los partisanos y entregado a los americanos, que lo encarcelaron en un centro de adiestramiento en Pissa, donde esbozó sus *Cantos pisanos*. Tras una vuelta a los EE.UU., regresó a Italia, instalándose en Venecia hasta su muerte. Fue muy criticado por sus ideas políticas, pero influyó enormemente en Allen Ginsberg y en toda la *Beat Generation*, especialmente en Jack Kerouac. También en el grupo español de "los novísimos". H.D. seguía escribiendo y buscando. Su obra *Helena en Egipto* ha sido considerada como una respuesta a los *Cantos* de Pound. Ella vivió en Zúrich donde murió en 1961 a los 75 años. Sus cenizas fueron trasladadas a su ciudad de Pennsylvania, enterradas en el panteón familiar con el siguiente epitafio:

"Puedes decir, Flor griega;  
El éxtasis griego reclama para siempre  
A aquellos que murieron  
Siguiendo la medida perdida  
De intrincadas canciones."

H.D. siempre se consideró como formando parte de una banda herética de artistas y trabajadores de la cultura, "portadores de la sabiduría secreta". En *Helena en*



Egipto retoma dos personajes centrales de la *Iliada*, la propia Helena y Aquiles en Egipto, siguiendo la *Palinodia* de Estesícoro (un breve fragmento que se conserva en el *Fedro* de Platón) y, sobre todo, siguiendo la *Helena* de Eurípides, que transforma el drama de la guerra de Troya en una novelita medio rosa medio fantástica, ya que supone a la verdadera Helena en Egipto, donde ha sido transportada por el dios Hermes, y entregada a la custodia del rey Proteo, mientras que en Troya sólo habita la imagen fantasmal de una falsa Helena, por la que combaten los aqueos y resisten los troyanos. Sin embargo, en la *Helena* de H.D. las diferencias con el personaje de Eurípides son sustanciales. En éste, el único objetivo y sentido de Helena es la espera de su marido Menelao mientras permenece absolutamente fiel a su memoria: "Sabe que he conservado para ti mi lecho intacto", [1985: 795] hasta que el rey de Esparta arriba a las costas egipcias como superviviente de un terrible naufragio. A través de un mensajero se descubren el uno al otro, así como el engaño, la ilusión sufrida tras las huellas de un fantasma: "¡Y creí yo que fuiste a la ciudad del Ida y a las inútiles murallas de Ilión! Por los dioses, ¿cómo te arrebataron de mi morada?" [2007: 660]. Por el contrario, en *Helena en Egipto* ni siquiera aparece Menelao, sino Aquiles. Aquiles y Helena son dos protagonistas y antagonistas a la vez con un destino que cumplir en solitario: "ambos están ocupados con el pensamiento de la reconstrucción, él en retomar la costa donde se encuentra la isla de Faros, ella en establecer o restablecer los antiguos Misterios".

"... ¿cómo es que Helena en Egipto  
y Helena en las murallas  
están juntas y sin embargo separadas?  
¿cómo se han cruzado los caminos?  
¿cómo se han cruzado los círculos?  
¿cómo expresar o cómo encuadrar el problema?  
Yo, también, me lo pregunto y me lo planteo  
aunque no estoy embelesado  
como tú en éste templo de Amón  
y raramente estoy aquí,  
mientras trabajo para retomar la costa  
donde se encuentra la isla de Faros,  
pide al oráculo que revele,  
Helena, cómo fue el sueño,  
cómo era el velo de Citerea.  
[2007: 95]<sup>1</sup>

Para H.D., Aquiles, más que un personaje arcaico, supone un laboratorio en el que diseccionar la psicología profunda del poder patriarcal. Helena, por el contrario, es la mujer protagonista que rescata al amante poeta de la figura del soldado. La transformación de Aquiles en el Nuevo Mortal comienza en la cima de su poder militar.

"...qué congoja, que insaciable  
dolor, ardiendo en sus tendones,

<sup>1</sup> Citerea, además de ser una isla jónica, se refiere también a la diosa Afrodita, como en este caso.

cuando recuerda la flecha  
que robó la Inmortalidad  
y le hizo Mortal (...)  
¿era inevitable la Guerra?"  
[o.c. : 61]

La búsqueda última para H. D. sería cómo reconciliar griegos y troyanos, cómo desterrar para siempre la guerra de la vida de los hombres. La presencia, la evocación de la madre ¿sería suficiente para una nueva búsqueda? La mirada que el héroe intercambia con Helena evoca borrosos recuerdos de Tetis, la diosa oceánica, su Madre.

"... dices que este sueño al despertar  
fue suficiente, hasta que su madre vino  
Tetis u otra – era su madre  
quien te convocó aquí;  
¿es su isla, Leuké,  
o es la de Afrodita? no importa,  
querida Niña, estamos juntos,  
lejos de la Guerra,  
sólo importa la Búsqueda.  
[o.c. : 202]

En *Helena en Egipto*, H.D. querría deshacer la historia, que Troya nunca hubiera existido, que esa guerra por nada no hubiera tenido lugar, que el guerrero y la mujer sólo hubieran estado ligados por el amor, y, desde ahí, iniciar una nueva búsqueda. Es curioso cómo H.D. tomara como inspiración un libro de guerra para transformarlo en un canto al amor. Por el contrario, Ezra Pound se inspira en la *Odisea*, lejos ya del fragor guerrero, un libro de aventuras, que utiliza para narrar una guerra real que está a punto de ocurrir en Europa. Su tono es más autobiográfico y de crónica de un mundo que desaparece y se transforma. Todo su *Canto* está salpicado de acontecimientos y de citas literales del libro de Homero. En su *Cantar I*, toma el material de los cantos X y XI de la *Odisea*: Odiseo, por consejo de Circe, la reina-hechicera, se hace a la mar en busca de los Infiernos, el reino de Hades, para consultar al adivino ciego, Tiresias, el camino seguro para regresar a Itaca. En él se aprecian ciertas analogías con la *Divina Comedia*. Algunos críticos consideran que este cantar tiene algo de profético, en cuanto que Pound también perdería a todos sus compañeros años más tarde, tras su implicación con el fascismo en la Segunda Guerra Mundial.

"Y bajamos a la nave,  
Enfilamos quilla a los cachones, nos deslizamos en el mar  
Divino, e  
Izamos mástil y vela sobre aquella nave oscura (...)  
Llegamos entonces al confín del mar más hondo,  
A las cimerias tierras, y ciudades pobladas  
Cubiertas por la niebla de tejido espeso, jamás penetrado (...)  
Y en el reflujo del océano, llegamos después al sitio  
Predicho por Circe.  
Aquí los ritos de Perimedes y Euríloco,  
Y de mi cadera retirando la espada

Cavé la fosa midiendo un ana en cuadro.  
 E hicimos libaciones sobre cada muerto (...)  
 Para el sacrificio, levantando una pira con efectos,  
 Una oveja para Tiresias sólo, negra y con cencerro,  
 Sangre negra se derramó en la fosa (...)  
 Muchos hombres, desgarrados por las bronceas puntas de las lanzas,  
 Despojos de batalla, con armas manchadas de sandre todavía.  
 Esta muchedumbre me cercaba; gritando,  
 Palideciendo, requerí más bestias de mis hombres:  
 Degollamos los rebaños, ovejas muertas por el bronce(...)  
 Mas el primero en llegar fue Elpénor, Elpénor nuestro amigo,  
 Insepulto, lanzado sobre la tierra vasta,  
 Extremidades que abandonamos donde Circe,  
 Sin derramar lágrimas por él, sin amortajar su cuerpo,  
 Porque cosas urgentes nos llamaban(...)

El tono es tan sangriento y lúgubre, que llama la atención cómo Pound eligió este episodio de “bajada a los infiernos” para comenzar un libro que hubiera podido tener un sesgo de aventura vital y retorno a la patria, más que de muertos insepultos y sacrificios cruentos. Es justo la actitud opuesta a la de Antígona para quien no había asunto más urgente que el de enterrar a su hermano Polinices. El contraste con los poemas de Hilda Doolittle es tan evidente que sería redundante comentarlo. Y en cuanto a poesía imaginista se refiere, sin duda que los poemas de H.D. son claramente más representativos que los de Pound. Por fin aparece Tiresias, el adivino ciego:

“Sal de la fosa, déjame la bebida sangrienta  
 Para mis vaticinios.  
 Y dio un paso atrás,  
 Y él, fortalecido con la sangre, dijo entonces:  
 ‘Odiseo regresará a través del rencoroso Neptuno, por oscuros mares,  
 Perdiendo a todos sus hombres’  
 [Cantos, 19885: 2 y ss.]

Con esta exposición comparativa entre autores y autoras, de la misma época y de semejante cultura, no he querido demostrar nada, porque intuyo que la simple acción de “mostrar” pone en evidencia la clara diferenciación de los imaginarios respectivos marcados por el género. Una vez terminado este estudio, intuyo que la sensibilidad lesbica podría ser aún más “femenina” que la expresada en la literatura de mujeres heterosexuales, pero es sólo una impresión, una hipótesis que negaría el carácter más varonil de aquellas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benstock, S., *Mujeres de la Rive Gauche*, Lumen, Barcelona, 1992.  
 Doolittle, H., *Helena en Egipto*, Igitur, Montblanc, 2007.  
 Eurípides, *Helena*, en Tragedias, Gredos, Madrid, 1985.

García-Gual, C., *Antología poesía lírica griega*, Alianza, Madrid, 1989.

Louys, P., *Las canciones de Bilitis*, Ediciones 29, Barcelona 2003.

---, *Las canciones de Bilitis*, Ediciones 29, Barcelona 2003.

Pound, E., *Cantos*, Cátedra, Madrid, 1985.

Vivien, R., *Cenizas y polvo* (Antología) Visor, Madrid, 2006.

## SAFO EN LAS POETAS ROMÁNTICAS ESPAÑOLAS

### SAPPHO IN THE ROMANTIC SPANISH POETESSES

M<sup>a</sup> Jesús Soler Arteaga  
Universidad de Sevilla

#### RESUMEN:

Safo fue una poetisa griega que posteriormente ha servido de inspiración para multitud de obras. En este artículo nos centramos en analizar la importancia de la figura de Safo en las obras poéticas de las autoras románticas españolas, como Josefa Ugarte. Para ellas Safo supuso un espejo en el que reflejarse como mujer poeta en una sociedad patriarcal.

#### PALABRAS CLAVES:

Safo, mujer, poema, Carolina Coronado.

#### ABSTRACT:

Sappho was a Greek poetess who has been an inspiration for many works afterwards. In this article we will focus on the analysis of the importance of the figure of Sappho in the poetical works of female Romantic Spanish writers, such as Josefa Ugarte. For them, Sappho was considered as a mirror in which they could be reflected as poetess in a patriarchal society.

#### KEY WORD:

Sappho, woman, poem, Carolina Coronado.

#### INTRODUCCIÓN

La historia de Safo está envuelta en la oscuridad, y confundida con la de otra Safo, griega también y poetisa célebre. Algunos autores, y entre ellos los que con más seguridad afirman que hubo dos Safos, Suda y Eliano. Dicen que la primera floreció en los tiempos de Alceo; pero no señalan la época de la segunda ni expresan con claridad cuál de las dos fue más célebre. A una de estas atribuyen por tradición costumbres deshonestas, y todo nos induce a creer que no es a la Safo autora de la Oda a Faón; porque está afirmado con el testimonio de escritores notables y por la inscripción que se lee distintamente sobre el mármol en la crónica de Paros... (Coronado, 1850, 178).

El personaje de Safo ha inspirado numerosos textos a lo largo de la historia. Sin embargo, el romanticismo es una de las etapas en las que este hecho se hace más evidente. La poeta griega cuya biografía está envuelta en el misterio despertó el interés de los escritores y sobre todo de las escritoras. En esta introducción nos detendremos en las causas que podemos aducir y seguidamente pasaremos a analizar diversos poemas de escritoras románticas españolas, que sintieron un gran interés por la autora de Lesbos. La cita con la que comenzamos pertenece al texto de Carolina Coronado "Los genios gemelos. Primer paralelo: Safo y Santa Teresa de Jesús", publicado en 1850 en el *Semanario pintoresco español*. En ella se hace referencia a un hecho documentado aunque no probado; la existencia de dos mujeres llamadas Safo, la primera la escritora, la segunda una cortesana y prostituta de la época. La escritora extremeña acude a dos fuentes históricas que recoge Aurora Luque en su edición de los poemas de Safo, se trata de Suda y Eliano, que constatan la existencia de las dos mujeres. Los escasos datos sobre su vida y la desigual suerte que sufrió su fama y su obra hizo que haya testimonios en los que se alaba a la escritora y otros, por ejemplo en los pertenecientes a los autores latinos, en los que se ridiculiza su figura. En cuanto a la homosexualidad de la escritora no es arriesgado decir, como sugieren distintos autores, que los poemas en los que se trata el erotismo homosexual, así como sus relaciones con sus amigas o sus discípulas, no son infundios. Ana Morilla Palacios en su análisis sobre la influencia de Safo en la autora cubana Mercedes Matamoros lo explica con gran claridad:

En la antigua Grecia el matrimonio estaba relacionado con la estirpe y la descendencia, mientras que el amor pasional pertenece a la esfera privada y no tenía como objetivo la procreación; dentro de este contexto hay que entender el papel de la bisexualidad como una condición natural a hombres y mujeres en un mundo que no podemos juzgar con parámetros actuales. La crítica hasta el siglo XX ha evitado o falsado la condición sexual de Safo. Actualmente nadie niega su bisexualidad: las destinatarias de su pasión son sus amigas, compañeras o alumnas, las cuales mantenían relaciones sexuales entre sí y con la poeta (Morilla, 2007: 285).

Para las autoras románticas la explicación que ofrecía Carolina Coronado, apoyándose en los autores de la época, y la alabanza que hacía de ella como una mujer virtuosa, incluso citando frases atribuidas a la propia Safo, era la más aceptable en sus circunstancias: “Yo he recibido el amor de los placeres y el de la virtud en partes iguales. Sin ella nada es tan peligroso como la riqueza; y la felicidad consiste en la reunión de ambas” (Coronado, 1850, 178). La dedicación a la escritura no era vista con buenos ojos por parte de la sociedad. La misma Carolina Coronado expresó en numerosas ocasiones la frustración que suponía el ejercicio de las letras. Las autoras románticas en cualquiera de los géneros debían subvertir la imagen que de ellas como mujeres se había codificado, debían recurrir a la autoridad de su propia subjetividad y crear sus propias formas de representación, teniendo en cuenta que estas formas debían contenerlas a ellas mismas, es decir, tenían que crear tipos con los que ellas se identificaran y que a la vez erosionaran los existentes eligiendo entre atentar o no contra ellas mismas como sujetos sociales reales. En muchos casos las autoras se enfrentaron a la sociedad, a sus familias, que en algunos casos no deseaban que se dedicaran a la escritura, e incluso a ellas mismas, puesto que se autocensuraron por temor a las consecuencias que la publicación de ciertos textos podría acarrearles. Este es el caso de Carolina Coronado o de Amparo López del Baño, que censuraron poemas de contenido amoroso.

Un problema añadido era la falta de modelos. Como decíamos antes, estas autoras debían recurrir a su propia subjetividad, debido a la falta de autoras que pudieran sustentar el principio de autoridad. Safo encarnaría este papel a la perfección al ser poeta reconocida por sus contemporáneos, por el halo de misterio que despierta su figura y porque la existencia de dos personajes con el mismo nombre hace que la Safo poeta se desligue de todos los comportamientos censurables y se convierta en modelo de virtud en la poesía y también en su vida, por lo tanto imitarla daba licencia a estas autoras para escribir poemas de amistad,<sup>1</sup> de amor e incluso de pasión desgarrada, si es

<sup>1</sup> Marina Mayoral es autora de un artículo titulado “Las escritoras románticas: confusión de fórmulas y sentimientos” que se encuentra en el volumen *Escritoras románticas españolas*, coordinado por ella misma. En este texto estudiaba la amistad entre las autoras de este periodo a través de los poemas que se dedicaron en los que se canta a un sentimiento denominado amor, que bien puede identificarse con un amor espiritual y que ella explica de este modo:

La impresión equívoca que producen hoy muchos de estos poemas procede en gran parte del uso de un lenguaje y unas fórmulas expresivas tomadas de la poesía erótica masculina y que por su reiteración hay que considerar tópicos. Así nos encontramos con que se llaman unas a otras “vida mía”, “ángel mío”, “alma mía”, “hermosa mía”, “mi bien”, y utilizan expresiones como “abrazarse con pasión”, o el adjetivo “ardiente” para calificar sus manifestaciones de cariño. A eso hay que añadir cierta ambigüedad en la índole misma de los sentimientos expresados. Las mujeres escritoras parecen encontrar en el trato con otras mujeres una complacencia y una afinidad espiritual que no se da en su relación con los hombres y provoca en ocasiones un entusiasmo sentimental que si no es enamoramiento lo parece... (Mayoral, 1989: 44).

para cantar la pasión de la autora griega, cuyo suicidio también deja de ser reprochable. Así lo explica Carolina Coronado en su texto “Los genios gemelos”:

Safo fue a Leucades a buscar remedio contra su pasión desgraciada. Tres oráculos había consultado y estaban conformes. La adivina Manto se lo había predicho. Un sacrificio que se consagra a un dios y que era aprobado por los oráculos y bendecido por los sacerdotes, no era en Grecia un crimen sino una virtud heroica. Safo no fue, no pudo ser criminal sino con relación a nuestras doctrinas, según la religión que desgraciadamente profesaba, por no conocer la luz del catolicismo, Safo descendió a los mares para subir al Olimpo (Coronado, 1850, 178).

En el siglo XIX la obra de Safo era bien conocida, como explica Marta González González en su artículo “Versiones decimonónicas en castellano de la Oda a Afrodita (Frg. 1 Voigt) y de la Oda a una mujer amada (Frg. 31 Voigt) de Safo”. En este artículo menciona algunas traducciones que fueron de gran importancia para que la obra de la autora de Lesbos se difundiera. Del siglo XVIII nombra la traducción de los hermanos José y Bernabé Canga Argüelles que publicaron en 1797 una colección titulada *Obras de Sapho, Erinna, Alcman, Stesicoro, Alceo, Ibico, Simonides, Bachilides, Archiloco, Alpheo, Pratino, Menalipides. Traducidas del griego en verso por D. Joseph y D. Bernabé Canga Argüelles* y en ese mismo año también apareció *Poesías de Saffo, Meleagro y Museo, traducidas del griego por D. Joseph Antonio Conde*. En el siglo XIX el primer texto es de 1832 Anacreonte, *Safo y Tirteo, traducido del griego en prosa y verso por don José del Castillo y Ayensa*,<sup>2</sup> el siguiente es el de 1838 publicado en *El Museo de las familias* por A. Bergnes de las Casas, en 1878 Marcelino Menéndez Pelayo traduce algunos poemas de Safo en su obra *Estudios poéticos*, en ese mismo año Víctor Balaguer publicó la tragedia titulada *Safo* y de 1884 es *Antiguos poetas griegos. La musa helénica. Traducido en verso por D. Ángel Lasso de la Vega*. Finalmente Marta González cita dos textos de gran interés, el “Soneto imitando a una oda de Safo” de Gertrudis Gómez de Avellaneda, al que nos referiremos más adelante, y “Los genios gemelos” de Carolina Coronado, del que ya hemos extraído algunas citas. Para la investigadora, ambos textos demuestran el conocimiento que ambas autoras tenían de la traducción francesa de Boileau y en el caso de Gertrudis Gómez seguramente también era conocido el libreto de ópera de Emphis y Cournol, *Sapho, tragédie lyrique en trois actes* (París, 1818).

La aparición de estos poemas, como justifica Mayoral, se debe a la afinidad que las escritoras de este periodo encontraron entre sus iguales, puesto que las experiencias que compartían eran las mismas y entre ellas se dio en muchos casos un apoyo y aliento que no recibían de los hombres. Si las autoras tuvieron noticia de la relación de Safo y sus discípulas debió ser, al igual que el resto de su biografía, acorde a la moral romántica y un motivo más para que las escritoras románticas escribieran estos poemas con toda normalidad.

<sup>2</sup> Marta González aclara que el autor demuestra conocer las traducciones de los autores franceses como las de Tanneguy Le Fèvre, la de Anne Le Fèvre Dacier y la de Boileau.

También debemos reseñar las aportaciones de Óscar Barrero en su artículo “Imágenes de Safo en la literatura española (II). El Romanticismo”,<sup>3</sup> en el que recoge los datos aportados por Marta González y añade nuevos testimonios que nos ayudan a comprender cómo era el conocimiento que se tenía en el siglo XIX de Safo. Entre esas nuevas referencias están el estreno *Saffo*, (ópera seria en tres actos, con letra de Cammanaro y música de Paccini) el 9 de agosto de 1842, que a partir de junio del año siguiente siguió representándose y sirvió de inspiración y modelo para otras óperas, entre las que destacan las de Charles Gounod y Jules Massenet. Otra referencia importante es la publicación en el *Semanario pintoresco español* de una semblanza de Safo. Este artículo, que hemos mencionado anteriormente, pertenece a un proyecto muy amplio en el que se buscaba ver la trascendencia de la obra de la poeta griega en la literatura española durante los siglos XVIII y XIX, en cuanto a los autores que menciona se refiere a los citados por Marta González y añade estos nombres:

Por entonces Safo era, pese al escepticismo de Feijoo, más pasto de la leyenda que de la Historia. La citan, por ejemplo, Montengón, Leandro Fernández de Moratín y Quintana, aunque fueron Cienfuegos, María Gertrudis de Hore y María Rosa Gálvez quienes más espacio le dedicaron en sus obras. El repaso histórico termina con un texto de Arriaza y la conclusión de que Safo no era una figura desconocida en la España del siglo XVIII, pero no tanto por su obra y su personalidad histórica como por la leyenda creada en torno a ella (Barrero: 2005:pág. 1).

De hecho en María Gertrudis de Hore ha señalado la crítica un romanticismo incipiente más por su biografía que por su poesía, en la que destacan las anacreónticas de estilo rococó con su agitado ritmo musical, su lenguaje vitalista, sus recursos formales característicos (adjetivación, diminutivo, ornamentación mitológica; verso breve). Entre su producción destacan los poemas amorosos en ocasiones cargados de sensualidad y erotismo. Nosotros nos detendremos en uno de los poemas que recogen una referencia a Safo, en el que como se puede apreciar M.<sup>a</sup> Gertrudis de Hore se acerca a las poetisas románticas:

Sabré desesperada  
borrar como conviene,  
cual la de Mitilene  
poetisa desgraciada,  
la culpa de vivir enamorada.

#### EL SIGLO XIX

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

<sup>3</sup> En el segundo apartado menciona la obra teatral de Balaguer y los textos de Pascual de Sanjuán, de Menéndez Pelayo y de Fernández Merino.

que el romanticismo es un movimiento de límites imprecisos. Las fechas de iniciación y de conclusión del periodo romántico han planteado numerosas dificultades. Así, Guillermo Díaz-Plaja (1980) reunía en su estudio del romanticismo español las fechas propuestas por el Marqués de Valmar, que situaba el “límite moral” del siglo XVIII en la invasión napoleónica de 1808, también la de Menéndez Pelayo, que consideraba que el siglo XIX no había comenzado para la literatura y la ciencia española antes de 1834, así como la opinión del padre Blanco García, que encontraba ambas fechas demasiado retrasadas. Marina Mayoral, en cambio, (1990) considera que las fechas aproximadas que comprenden el periodo romántico son 1830-1870. Gracias a determinados factores, entre los que debemos mencionar el desarrollo de la prensa periódica, durante el siglo XIX se produjo la aparición de numerosas escritoras en el panorama literario, autoras que según los estudios bibliográficos que emplea Marina Mayoral en la introducción a la obra *Escritoras Románticas españolas*, que ella misma coordinó, se puede afirmar que sobrepasan el millar. Sin embargo, son escasísimos los datos que tenemos tanto sobre ellas como sobre sus obras. Por otra parte, Susan Kirkpatrick comenzaba su estudio sobre las autoras románticas españolas entre 1835-1850 con la afirmación de Rosa Chacel: “En España no hubo romanticismo”. La autora americana la tomaba como punto de partida para inmediatamente aclarar que sus conclusiones eran “contrarias a la convicción de Chacel de que la expresión femenina de la sensibilidad romántica no apareció en España antes del siglo XX” (Kirkpatrick, 1991: 11). No obstante, hemos reservado para finalizar las conclusiones de Díaz-Plaja por parecernos las más acertadas:

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

La autora americana empleaba también unos límites lo bastante amplios como para establecer tres generaciones de autoras románticas. A la primera generación le correspondió la tarea de acomodar el lenguaje poético a las nuevas necesidades, se trataba de autoras nacidas entre 1811 y 1821 y que comenzaron su andadura en 1840: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Josefa Massanés y Carolina Coronado. La segunda generación está dominada por el triunfo del estereotipo femenino del ángel del hogar; a ella pertenecen las autoras que comenzaron a publicar entre 1850 y 1868: Pilar Sinués, Robustiana Armiño y Josefa Estévez. La tercera generación, a la que pertenecen las

autoras nacidas después de 1850, tenían una educación más cuidada, que les permitía no solo cultivar la poesía o la prosa, sino dedicarse a otros campos como el ensayo. La oleada romántica estaba terminando, sin embargo las autoras pertenecientes a esta generación continuarán la tradición que ya habían modificado Rosalía de Castro o Gustavo Adolfo Bécquer en los que la crítica ve un adelanto de corrientes venideras.

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

Esta diferenciación sexual era real en la práctica y circunscribía a la mujer burguesa en un círculo cerrado y pequeño en el que la dominación política masculina era un hecho, además esto tuvo consecuencias contradictorias en el discurso de la subjetividad. El movimiento romántico tenía un carácter introspectivo, dado el compromiso de los románticos con el sujeto individual y con su intención de convertirlo en un punto de vista y consecuencia de esto fue que descubrieron y describieron el mundo y la intimidad con su reescritura. La literatura romántica prestó atención a los procesos psicológicos, a los estados del yo y a sus impulsos, incluidos los libidinosos, y consiguió sacar a la luz las complejidades de la intimidad con la convicción de que éstas eran un reflejo de las complejidades del universo. El yo que representaban los románticos era un sujeto en el proceso de construirse a sí mismo, en constante búsqueda, independiente y ordenador que relaciona arte y experiencia y se identifica con tres arquetipos fundamentales: el transgresor prometeico, el individuo superior y alienado y la conciencia autodividida. Cada uno de ellos da lugar a visiones distintas: la irónica, la sublimación de la frustración del deseo, la separación radical entre subjetividad íntima y mundo exterior, la identificación de un sujeto alienado con la naturaleza, etc. Todas estas reacciones implicaban un escapismo hacia el interior para buscar un punto de partida desde el que comprender y dominar la realidad.

Las formas de representación románticas suponían un conflicto para las mujeres escritoras que no podían asumir la oportunidad que les ofrecían para desvelar la

experiencia personal y el lenguaje cotidiano, por tanto no podían identificarse con el sujeto creador masculino y tampoco con el objeto femenino que éstos reproducían. Las soluciones que las autoras aportaron pasaban por el cuestionamiento del yo romántico paradigmático y por la rebeldía hacia el modelo del ángel doméstico. La tradición romántica identifica a la mujer con la otridad, con la naturaleza vista alternativamente de forma positiva o negativa, es decir, como la fuente de la vida o el fin de la misma. La subjetividad femenina podía identificarse con la naturaleza o presentarse como una naturaleza afeminada, pero que nunca le pertenecía; la diferenciación sexual dotaba a las mujeres de una subjetividad propia, se les concedía este poder pero a cambio de que redujeran sus deseos:

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

En otra cita tomada del colaborador del periódico liberal *El Español*, Juan López Pelegrín hablaba de la conquista de las libertades por parte de las mujeres y hacía hincapié en las limitaciones “La mujer ha conquistado su independencia hasta donde lo han permitido las leyes del pudor y del decoro” (López Pelegrín, 1836: 3). Ana Navarro señalaba en su *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*: “El pundonor exigido por la sociedad a la mujer española la obligaba al fingimiento de una exagerada virtud, que, sin duda, no siempre tenía” (Navarro, 1989: 51). En la literatura de la época escrita por hombres se presentaba a las mujeres como sujetos que no tenían pasiones, puesto que en las mujeres los amores no eran pasiones sino devaneos, es decir, se invalidaban sus emociones, sus deseos y su imaginación, y se acentuaba la reproducción como la única función propia y apropiada. La mujer no tenía por tanto variedad de afectos, puesto que el deseo le estaba vedado, y solo podía identificarse con un arquetipo prefijado del ángel del hogar, que por supuesto entre sus cualidades no poseía ninguna de carácter intelectual.

Las autoras románticas en cualquiera de los géneros debían subvertir la imagen que de ellas como mujeres se había codificado, debían recurrir a la autoridad de su propia subjetividad y crear sus propias formas de representación, teniendo en cuenta que estas formas debían contenerlas a ellas mismas, es decir, tenían que crear tipos con los que ellas se identificaran y que a la vez erosionaran los existentes eligiendo entre atender o no contra ellas mismas como sujetos sociales reales.

## SAFO EN LAS POÉTICAS ROMÁNTICAS ESPAÑOLAS

La incorporación de las autoras españolas al panorama literario coincidió con el apogeo del movimiento romántico unido a las ideas liberales. Nos referimos a la década de los 40. Estas autoras desearon afirmarse como sujetos a través de la escritura y la realización de este deseo coincidió con años en los que los ataques contra ellas fueron menos virulentos en un principio, aunque con el tiempo esto solo significó un cambio de estrategia. El argumento que se esgrimió fue la inmoralidad de las mujeres que se dedicaban a escribir; la literatura y la virtud femenina eran a todas luces incompatibles. Sin embargo, en esta década numerosas poetas, entre ellas Carolina Coronado, tuvieron la oportunidad de ver sus poemas publicados. Esto se debió entre otros factores al desarrollo de la prensa periódica en la que sus colaboraciones fueron bien acogidas. La diferenciación sexual era real en la práctica y circunscribía a la mujer burguesa al ámbito de lo privado, al considerar la escritura y la publicación de lo escrito como perteneciente al ámbito público, el sujeto femenino incurría en una contradicción, puesto que estaba saliendo de los estrechos márgenes que la sociedad le permitía. Sacar a la luz pública el sujeto individual y la intimidad de éste como proponían los románticos era algo vedado. El romanticismo soñaba con una mujer inmaterial, un ser abnegado al cuidado de la casa y de los hijos, desprovisto de deseos y de pulsiones sexuales. La sexualidad femenina debía estar supeditada a la procreación según la rígida normativa social, así lo explica Judith Walkowitz: "Aunque los médicos discutían acerca del grado de desapasionamiento femenino, estaban en general de acuerdo en atribuir a las mujeres respetables, como máximo, una sexualidad secundaria, de segunda mano, subordinada al placer masculino, carente de autonomía, una pálida imitación del deseo erótico del varón" (Walkowitz, 2000: 390).

La situación en España no era mucho mejor, la construcción cultural de género restringía el ámbito de acción y la función social de la mujer. La sociedad española ejerció un poder represivo que delimitaba los estrechos márgenes de su actuación. El discurso de la domesticidad fue decisivo en el asentamiento de las bases ideológicas de género en la sociedad. Esta construcción ideológica configuraba un prototipo de mujer modelo -la "Perfecta Casada"- basada en el ideario de la domesticidad y el culto a la maternidad como máximo horizonte de realización de la mujer. Desde esta perspectiva, la trayectoria social de las mujeres se limitaba por completo a un proyecto de vida cuyo eje era la familia, en el que su identidad personal propia se desarrollaba a partir del matrimonio y de la maternidad sin que fuera posible crear un proyecto social, cultural o laboral independiente (Nash, 2000: 614). En estos estrechos márgenes se insertan los textos de asunto amoroso que planteaban una cuestión espinosa a las escritoras románticas, tanto en verso o como en prosa. La expresión del sentimiento amoroso y de la pasión, emociones que le habían sido negadas a la mujer en la codificación genérica

vigente en esos años, suponía un reto para ellas. Susan Kirkpatrick lo explica de este modo: "Esta exclusión sistemática del sujeto femenino de la plenitud de sentimiento y de la imaginación, incorporó en el yo romántico el problema textual principal al que se enfrentaban las poetas de la década de los cuarenta. A fin de romper los vínculos del ámbito estrecho del sentimiento que les eran permitidos, tenían que encontrar en su estilo algún modo de luchar con esta "masculinización" de la pasión" (Kirkpatrick, 1991: 99). Para estas autoras las ideas románticas y liberales de independencia personal suponían un amargo desengaño, puesto que, incluso en las más avanzadas, se negaba a las mujeres la condición de individuos independientes y con acceso a la esfera pública. El descubrimiento de Safo supuso para las escritoras románticas no solo un modelo como autora de una obra sino también como espejo en el que mirarse como mujer poeta. Para Susan Kirkpatrick "La vinculación de Safo, Corinne y el alma sensible, como elementos de una tradición que autorizaba y conformaba la voz femenina en la poesía, tuvo un efecto importante sobre las primeras poetas románticas en España. Tanto Coronado como Avellaneda incluyen en sus primeras colecciones de poesías imitaciones de Safo, como para identificarse a sí mismas con lo que la poeta griega representaba en España en aquella época (Kirkpatrick, 1991: 86).

¡Feliz quien junto a ti por ti suspira!  
 ¡Quien oye el eco de tu voz sonora!  
 ¡Quien el halago de tu risa adora  
 Y el blando aroma de tu aliento aspira!  
 Ventura tanta -que envidioso admira  
 El querubín que en el empíreo mora-  
 El alma turba, al corazón devora,  
 Y el torpe acento, al expresarla, espira.  
 Ante mis ojos desaparece el mundo,  
 Y por mis venas circular ligero  
 El fuego siento del amor profundo.  
 Trémula, en vano resistirte quiero...  
 De ardiente llanto mi mejilla inundo,  
 ¡Deliro, gozo, te bendigo y muero! (Gómez de Avellaneda: 1850: 163)

Este poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda es un buen ejemplo de estos aspectos que señalábamos. La autora lo tituló "Imitando una oda de Safo" y esta imitación, utilizandola palabra que emplea la autora romántica, da licencia a Gertrudis para expresar sin pudor la pasión que probablemente sí sentía. En el soneto, como corresponde a esta estrofa se va exponiendo el sentimiento de forma gradual hasta culminar en el segundo terceto, puesto que en los dos tercetos se representa el éxtasis erótico hasta llegar al último verso en el que se llega a la muerte, única vía para el placer femenino en la época. En nuestra introducción señalábamos que el conocimiento de Safo en la época era más biográfico que de su obra y que su vida no se desdecía de las normas morales imperantes. Incluso su suicidio como señalaba Carolina Coronado en el texto, antes citado, era visto desde una perspectiva casi heroica, como la poeta extremeña se

afanaba en explicar que al arrojarse al mar, para cumplir el oráculo con la bendición de los sacerdotes y como ofrenda a un dios, Safo estaba cumpliendo con los preceptos de su religión. Por tanto contar estos hechos suponía cantar una hazaña.

La autora extremeña dedicó dos poemas a este asunto el primero titulado “Los cantos de Safo” y el segundo “El salto de Leucades”. El primero es un largo poema narrativo dividido en cuatro cantos en los que Carolina Coronado desempeña el papel de narradora para presentar a Safo que cuenta su historia y para finalizar el texto identificándose con la autora, puesto que ella también siente despecho, al que alude Juan Eugenio Hartzenbusch en su prólogo indicando que solo en esos momentos se expresa con vigor y vehemencia. En este texto son constantes las referencias a la ocupación de Safo expresada metonímicamente con mención reiterada de la lira y la cítara, instrumentos propios de la lírica y la oposición entre belleza y talento, entre conseguir la atención de los hombres y la gloria. En el texto Safo toma la palabra para expresar sus sentimientos que van desde el amor a la envidia, pasando por los celos y el odio. Finalmente habla Carolina para identificarse con los sentimientos de la poeta griega: “Ayer mi seno de placer latía, / y hoy de despecho y de dolor se abrasa...” (Coronado, 1852: 13) El segundo poema está formado por cuatro cuartetos en los que se describe el instante en el que Safo se arroja al mar, explicando cada uno de los detalles del paisaje como si estuviera pintando una escena que termina con su muerte, como ocurría en el poema de Gertrudis Gómez de Avellaneda. De nuevo en el poema presta su voz a Safo que murmura palabras ininteligibles y en el último momento grita el nombre de su amado, para Susan Kirkpatrick (1991) esto simboliza el ahogamiento de la voz poética que se ha atrevido a cantar en una sociedad que niega a la mujer la expresión de su subjetividad:

El sol a la mitad de su carrera  
rueda entre rojas nubes escondido  
contra las rocas la oleada fiera rompe  
el Leucadio mar embravecido.  
Safo aparece en la escarpada orilla,  
triste corona funeral ciñendo:  
fuego en sus ojos sobrehumano brilla,  
el asombroso espacio audaz midiendo.  
Los brazos tiende, en lúgubre gemido  
misteriosas palabras murmurando;  
y el cuerpo de las rocas prendido  
“Faón” dice, a los aires entregando.  
Giró un punto en el éter vacilante;  
luego en las aguas se desploma y hunde:  
el eco entre las olas fluctuante  
el sonido tristísimo difunde (Coronado, 1852: 13).

Estos dos casos son los mejor conocidos por tratarse de dos poetas que han gozado de mayor fama que otras autoras del mismo periodo, entre las que Safo también fue una importante fuente de inspiración. La primera de estas románticas a las que nos referiremos es una escritora sevillana llamada Amparo López del Baño de biografía

escasamente conocida<sup>4</sup> y autora de un solo libro que dejó preparado para ser publicado póstumamente, en el que predominan los textos de carácter amoroso. La publicación se la dejó encargada a D. Santiago López Moreno que en 1892 se ocupó de la preparación del volumen y del prólogo. En él daba noticia de la autora y trataba de explicar el motivo por el que no quiso que los poemas en los que exponía los deseos de su alma estuvieran al alcance del público, puesto que en sus textos expresaba su amor con total libertad, sin emplear la modestia o las perífrasis y eufemismos de otras escritoras:

Difícilmente puede pintarse con más sencillez, con más verdad, con más vivos colores lo que hace falta a una mujer amante, que no ha realizado nunca su amor en este mundo; ¡un alma! Pero como por aquí no andan las almas sin la envoltura corporal quien pedía un alma pedía también un cuerpo, y como es sabido que en el amor no impera la ley de los semejantes siendo cosa notoria que la oposición de los contrarios produce la armonía, bien se refleja en tan sentido lamento el vacío insustituible del amor humano que en su alma sentía (López del Baño, 1892: 10).

Entre ellos destaca el poema titulado “Cleobulina” dedicado a Safo, aunque por este nombre se conocía a otra escritora, la historia que se desarrolla en él es la de Safo. Su presencia en todos los poemarios de la época refuerza la idea de que ante la falta de figuras femeninas a las que tomar como modelo, las autoras tienen que volver sus ojos hasta la antigüedad grecolatina y tomar como modelo a la poeta griega. Se trata de un largo romance dividido en varios fragmentos. En el primero de ellos la presenta: “Célebre en la Grecia un día / brilló en su frente radiosa / de la cantora de Lesbos / la deslumbrante corona: / mas ¡ay! el laurel que abrasa / cuanto con sus ramas toca, / no perdonó ni aún la suya” [...]. En estos primeros versos expone un asunto que tratan otras autoras y sobre el que insiste más adelante: la gloria para la mujer tiene una contrapartida y conseguirla lleva aparejada la desgracia, de hecho estos versos son casi una advertencia:

¡Ay de la osada que intente,  
soñando esperanzas locas,  
con su planta delicada  
hollar la senda escabrosa,  
que brinda a la vista flores  
y abrojos tan solo brota,  
con las lágrimas regada  
de todas las que en mal hora  
sus pies en ella imprimieron,  
y entre tormentos, que agotan  
el sufrimiento espiraron  
abandonadas y solas,  
maldiciendo en su agonía  
esas palmas irrisorias,  
que en cambio de la ventura  
les brinda el mundo por mofa! (López del Baño, 1892: 39).

<sup>4</sup> Nacida en el primer tercio del siglo, aunque se desconoce el año exacto.



Tras esto nos presenta la figura de una mujer que vaga por las alamedas y que ya no canta aunque esté sentada sobre laureles, hace referencia al despecho y al vano intento que hace de cantar acompañada de la lira. En la segunda parte indica que la vieron sobre unas altas rocas de Colona, la referencia geográfica indica un lugar que es parte de Atenas probablemente la autora lo utilice de forma metonímica, y que desde unas playas remotas se lanzó al turbulento mar. A partir de la tercera parte toma la palabra Safo para despedirse de la vida y recuerda cuáles son los motivos que la han llevado hasta allí:

¡Sueños de amor y poesía!  
 ¡Ilusiones seductoras  
 de mis años infantiles!  
 Dulces y vagas memorias,  
 ¡de un mundo que no ha existido  
 más que aquí en mi mente loca!  
 Sostenedme en vuestros brazos,  
 sembrad mi lecho de rosas;  
 borrad todos mis recuerdos...  
 haced que las dichas todas  
 a la luz de la esperanza,  
 halaguen mi última hora.  
 Arrancad el dardo agudo  
 que mi corazón destroza...  
 y en el seno de la muerte,  
 donde la eterna paz mora,  
 ¡ay! reclinad mi cabeza,  
 que la desventura agobia...(López del Baño, 1892: 39).

En esta primera generación de escritoras encontramos a Rogelia León, nacida en Granada en 1828. En 1857 recogió sus poemas en una colección titulada Auras de la Alhambra, que contenía un largo poema narrativo titulado “¡Pobre Safo!”. La autora granadina era académica profesora del Liceo de Granada, socia del Círculo Científico, Literario y Artístico de Málaga, y socia de mérito de la Academia Científico Literaria de Madrid y podemos suponer que no solo conocía la figura de la autora griega, puesto que el poema lleva una cita suya: “Mira por fin compasiva / las lágrimas que derramo, / y haz que ese ingrato a quien amo / se apiade de mi dolor...”. En él se volvían a recrear los instantes últimos antes del suicidio, la invocación a Venus, la despedida de Faón y hasta de su rival a la que le pide que lo quiera tanto como ella. Sin embargo hay un detalle en el que se diferencia de los demás, Safo reniega de su condición de poeta en unas estrofas que se encuentran hacia la mitad del texto:

...¿Dónde el talento está? ¿Por qué me aplaude  
 doquier el grito general de Lesbos  
 si en inmenso raudal de lava ardiente  
 no he podido trocar su alma de hielo?  
 ¡Maldición a los lauros y coronas  
 que espinas guarda y sutil veneno,  
 para herir e impregnar en las heridas  
 una existencia de voraz tormento!... (León, 1857: 74).

En la segunda generación de poetisas románticas se sitúa Eduarda Moreno. Susan Kirkpatrick indica en su edición *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, que son muy escasos los datos existentes de esta poeta granadina que fue académica profesora de la Academia de Bellas Artes de Granada y colaboró en revistas y coronas. En su primer libro de poemas, publicado en 1857 y titulado *Ayes del alma*, incluyó un largo poema titulado “Safo” del que la autora americana seleccionó la última sección para su antología. El texto lleva una cita de la poeta de Lesbos: “Ya sumergiose la luna; / ya las pléyades cayeron”. Se trata de un poema descriptivo en el que el paisaje tiene un gran protagonismo, especialmente la luna oculta entre las nubes, un paisaje típicamente romántico que sirve a la voz poética, que representa a Safo, para preguntarse por el porvenir, por el día de mañana que quizás no se conozca y la única certeza la de la muerte “Solo una tumba silenciosa y fría / nuestros tristes delirios calmará”. De nuevo vemos, cómo la muerte, es el único fin para la mujer que canta y para la que ama.

Desde el inicio del poema la autora busca la complicidad de los elementos de la naturaleza, de las brisas, las olas, las flores, etc., para que vayan hasta Faón y le digan que lo sigue amando, al final del poema es ella la que lo llama, la que se dirige a él sin intermediarios para declararle la pasión que la consume, por tanto el uso de palabras como “placer” o “ardiente”, que habría planteado problemas a estas autoras de referirse a sus propios sentimientos, no supone ninguna dificultad si se refiere a la poeta griega:

¡Ven, ven, Faón! ¡La luna sumergiose!  
 ¡Mi corazón te llama con afán!  
 ¡Un suspiro, un suspiro de tus labios!  
 Una dulce palabra, nada más.  
 Yo en cambio te daré mi vida toda,  
 y un mundo de placer y de verdad,  
 y el infinito fuego de mi alma,  
 ardiente como el seno del volcán (Kirkpatrick, 1992: 255).

La siguiente poeta a la que nos referiremos es Mercedes de Velilla, también sevillana y perteneciente a la tercera generación de escritoras románticas, puesto que nació en 1852. En el soneto titulado “Safo” recordaba a la poeta griega. En esos versos aparecen varios aspectos fundamentales en sus poemas: la visión de la mujer, y la pena y el dolor real como materia poética. Mercedes presenta a la poeta griega como un personaje romántico propio de una leyenda de Bécquer. En este texto se hace referencia de nuevo a su papel de poetisa, al igual que en el poema de C. Coronado, aunque en este caso su canto es triste por su “doliente cuita”, es decir, por su malogrado anhelo. En el texto “Los cantos de Safo” el ejercicio de la poesía lleva siempre adjetivos positivos “tierna lira”, “deliciosos tonos”, etc. De nuevo el mar cobra protagonismo para convertirse en una tumba inmensa, recordemos que las tumbas, los cementerios, etc., formaban parte de los escenarios en los que se ambientan numerosos textos de este periodo:

Una mujer, como visión o hada,

en la roca de Léucades se agita;  
 retrátase en su faz pena infinita,  
 la desesperación en su mirada.  
 Es Safo, la poetisa enamorada  
 que el arpa hiere con doliente cuita,  
 y en su última canción llora y palpita  
 la pasión infeliz y desdeñada.  
 Tú fuiste, oh mar, de su dolor testigo,  
 y en tu seno aquel cuerpo recibiste,  
 que al sacro numen y al amor dio abrigo.  
 Así, en tu inmensidad tumba le diste;  
 en tus amargas olas, llanto amigo,  
 y en tu eterno rumor, funeral triste (Velilla, 1918: 29).

A esta tercera generación pertenece Josefa Ugarte Barrientos nacida en 1854 en Málaga, recibió una excelente formación en literatura e historia, autora teatral, prosista y poeta. Su obra poética fue recogida por su hijo póstumamente en el volumen *Poesías selectas*. A este libro pertenece "Saffo" un soneto que puede compararse a los textos ya citados, puesto que en él se trata de nuevo el momento en el que la poeta griega se lanza al mar desde la roca de Leucades, nos encontramos en este caso con una protagonista que llora con desesperación en el momento de su muerte, es cierto que en casi todos los poemas Safo muestra su tristeza y llora, como acabamos de ver, pero en este caso lloran incluso las musas, Safo llora de amor y su fin es irremisiblemente la muerte:

Sobre alta roca, desceñido el manto,  
 los ojos fijos en el claro cielo,  
 rota la lira sobre el duro suelo,  
 doliente exhala su postrero canto.  
 Absortas de su voz por el encanto,  
 gimen las musas en amargo duelo;  
 y vierte Saffo con febril anhelo  
 triste raudal de inspiración y llanto.  
 Lloro de amor; el fuego que la inflama  
 el piélagos no apaga, que se extiende  
 sobre sus miembros, e iracundo brama.  
 Su noble acento las edades hiende;  
 que es poco el mar para extinguir la llama  
 que genio nombran, y que Dios enciende (Kirpatrick, 1992: 354).

#### CONCLUSIONES

Durante los siglos XVIII y XIX la obra de Safo se difundió gracias a las traducciones que se publicaron de esta autora en antologías de poetas griegos, la fama que la autora ya tenía en su época y después de su muerte como atestiguan los testimonios de los escritores griegos también había perdurado. Su figura envuelta en el misterio de los escasísimos datos conocidos sobre su biografía supuso para las escritoras románticas un espejo en el que mirarse como mujeres poetas así como también un referente que

tomar como principio de autoridad. Su amor apasionado y no correspondido por Faón fue una fuente inspiración, que las autoras de este periodo supieron aprovechar también para expresar sus propios sentimientos puestos en los labios de la poeta griega.

En una sociedad en la que la mujer tenía muy bien delimitado el ámbito de su actuación a la esfera de lo privado, debiendo encarnar al arquetipo romántico del ángel del hogar, las autoras de este periodo encontraron un personaje femenino que legitimaba sus ansias de ocupar también el espacio de lo público y la expresión de la pasión, aunque ambas llevasen consigo la muerte. Una muerte gloriosa como en el caso de Safo merecía ser cantada por quienes, como ella, eran mujeres, poetisas y amantes. Por todo ello podemos encontrar numerosos ejemplos de poemas en los que las autoras románticas se hicieron eco de sus amores y de su suicidio, así escribieron poemas dedicados a ella Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Amparo López del Baño, Rogelia León, Eduarda Moreno, Mercedes de Velilla y Josefa Ugarte.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berrero Pérez, Ó., "Imágenes de Safo en la literatura Española (II). El siglo XIX", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 12, págs. 61-75, 2004.
- , "Imágenes de Safo en la literatura Española (I). El siglo XVIII", en *Dieciocho*, n.º 28, 2005
- Coronado, C., "Los genios gemelos. Primer paralelo: Safo y Santa Teresa de Jesús", en el *Semanario pintoresco español*, 1850.
- , *Poesías de la señorita Carolina Coronado*. Madrid, 1852.
- Díaz Plaja, G., *Introducción al estudio del romanticismo español*. Espasa-Calpe, S. A. Austral. Madrid, 1980.
- Gómez de Avellaneda, G., *Poesías*. Delgras Hermanos. Madrid, 1850.
- González González, M., "Versiones decimonónicas en castellano de la Oda a Afrodita (Frg. 1 Voigt) y de la Oda a una mujer amada (Frg. 31 Voigt) de Safo" en *Cuadernos de Filología Clásica: estudios griegos e indoeuropeos*. 273, vol. 13, págs. 273-312, 2003.
- Kirkpatrick, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Feminismos, Madrid, 1991.
- , *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Castalia, Biblioteca de escritoras, Madrid, 1992.
- León, R., *Auras de la Alhambra*. Imprenta y librería de D. José M.ª Zamora. Granada, 1857.
- López del Baño y Alfaya, A., *Poesías*, R. Velasco Imp. Rubio 20, Madrid, 1892.
- López Pelegrín, J., "De las mujeres. Primer artículo" en *El Español*, 14 de junio de 1836, pp. 3-4.
- Mayoral, M., *Escritoras románticas españolas*, Mayoral, M. (Coord.), Fundación Banco Exterior, Madrid, 1900.

- Morilla Palacios, A., "Mercedes Matamoros y Safo de Lesbos", en *Foro de educación*. N.º 9, págs. 279-296, 2007.
- Nash, M., "El discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres" en Duby, Georges y Perrot M., *Historia de las mujeres*. 4. El siglo XIX, Taurus, Madrid, 2000.
- Navarro, A., *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid, 1989.
- Poovey, M., *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.
- Safo, *Poemas y testimonios*, Edición de Aurora Luque. Acantilado, Barcelona, 2004.
- Valis, N. M., "La autobiografía como insulto", en *La autobiografía en la España contemporánea*, en *Anthropos*, n. 125, Anthropos, Barcelona, 1991.
- Velilla y Rodríguez, M. de, *Poesías*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla.1918.
- Walkowitz, J. R., "Sexualidades peligrosas" en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (2000): *Historia de las mujeres*. 4. El siglo XIX, Taurus, Madrid, 2000.

## DONNE CHE SI SACRIFICANO NELLA GRECIA ANTICA: ALCESTI

WOMEN THAT SACRIFICED THEMSELVES IN ANCIENT GREECE: ALCESTIS

Daniele Cerrato  
Universidad de Sevilla

### RIASSUNTO:

Nella Grecia del V secolo a.C. era molto frequente che le donne venissero sacrificate in onore della patria. Polissena nell'Ecuba di Euripide, Ifigenia nell'Ifigenia in Aulide e Macaria negli Eraclidi sono tre esempi di vergini costrette al sacrificio. Un caso a parte è quello di Alcesti: il suo sacrificio non consiste solo nella distruzione della donna, ma della relazione che ha con suo marito: avviene lo sconvolgimento di un ordine coniugale.

### PAROLE CHIAVE:

Alcesti, donna, sacrificio.

### ABSTRACT:

In Greece during the 5th century B.C., it was very common for women to be sacrificed in honour of the country. Polyxena in Hecuba by Euripides, Iphigenia in Aulis and Macaria in the Children of Heracles, are three examples of virgin women forced to sacrifice. Alcestis' sacrifice is a whole different story. Her sacrifice it wasn't only about destroying her, but also about the relationship with her husband: the marital order collapsed.

### KEY WORD:

Alcestis, woman, sacrifice.



Sacrificare (dal lat. composto di *sacrum* e *facere*) significa letteralmente rendere sacro. In Grecia, sacri erano i doni o le vittime che si offrivano agli dei, per cercare di stabilire un rapporto con loro. Chi si sacrifica è chi si separa da qualcosa che gli appartiene e mette in atto un processo di annientamento della propria persona.

Le donne greche del V secolo a.C vivono in una società che ne fa sovente un capro espiatorio. La loro è una rinuncia e una privazione quotidiana. Si tratta di donne educate all'inferiorità e che hanno fatto della sottomissione un'abitudine e un'attitudine. La tragedia greca diventa proiezione e specchio di questo mondo. Le protagoniste spesso sono presentate come donne al limite, donne isteriche e depresse, donne esasperate e che non hanno scelta, per le quali prendere decisioni estreme diventa quasi un obbligo. Spesso l'unica via di fuga, ma al tempo stesso di riscatto, sembra essere per loro quella del sacrificio. Il sacrificio si trasforma in un dovere e una responsabilità con rispetto ai parenti, oppure alla comunità che glielo richiede. Il sacrificio può dare gloria, luce e onore ad una vita e solo la morte gloriosa può risollevare totalmente la donna. È il caso delle vergini che vengono sacrificate, in nome della patria e dei valori maschili. I loro sacrifici ricordano molto da vicino quelli degli animali immolati sulle are sacre. Anche la terminologia e i riferimenti spesso sono i medesimi. La loro vita e il loro sangue puro, offerti in sacrificio agli dei, diventano un esempio da innalzare alle generazioni successive, da ricordare e incidere nel tempo (Cfr. Loraux, 1985).

Il sacrificio delle vergini può arrivare a sostituire l'onore del matrimonio. L'associazione sacrificio-matrimonio è infatti una costante, sia per quanto riguarda Polissena nell'*Ecuba* di Euripide, sia nel caso di Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*, sia per Macaria negli *Eraclidi*. Così Polissena, che fantasticava per lei un fastoso matrimonio da regina, si ritrova a morire come una schiava, trascinata di fronte all'esercito greco che aspetta di salpare. Però è proprio nella morte che la giovane vergine crede di trovare la propria consacrazione e compimento, la libertà che oramai le sembrava preclusa. Sull'altare Polissena si lacera da sola la veste, mostra i suoi seni, offre il petto e il collo al sacrificio. Quando la spada penetra nella sua carne, e il sangue comincia a sgorgare copiosamente, si preoccupa di cadere composta, per conservare anche nella morte la sua dignità e il suo onore. La donna greca deve sempre mantenere un rigore e un onore, anche negli ultimi respiri della sua vita, come la società del suo tempo le impone. I sacrifici delle vergini diventano nozze rovesciate. Così accade nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Agamennone inganna la figlia, facendole credere che andrà in sposa ad Achille. Presso l'altare non si celebrerà il suo matrimonio ma si consumerà il suo sacrificio. Altro caso esemplare è quello di Macaria che, negli *Eraclidi*, si offre come vittima per salvare i fratelli. Macaria sceglie di morire perché pensa che una vergine sola, senza nessuno che la protegga, non possa affrontare la vita. La morte, sembra essere, ancora una volta, l'unica strada. Macaria muore, e l'unica

speranza che le resta è quella di ritagliarsi uno spazio nei ricordi dei fratelli. Per Polissena, Ifigenia e Macaria il sacrificio diventa riscatto personale, un riconoscimento, la possibilità di ottenere la considerazione o, almeno, il rispetto dell'universo maschile. Sono però le circostanze a costringerle a scegliere questa strada. Tutte e tre sono figlie di un mondo creato da uomini e costruito interamente su valori maschili, dove il sacrificio rientra all'interno delle mansioni del femminile. Un caso particolare è invece quello di Alceste.

Apollo<sup>1</sup> ha concesso ad Admeto, re di Fere, di evitare la morte a patto che qualcuno si sacrifici al suo posto. Tutti sembrano rifiutare e sarà Alceste, la sua sposa, a sacrificarsi e a morire. Admeto avrà salva la vita. Nel finale della tragedia Eracle, dopo essere sceso all'Ade, riconsegnerà Alceste ad Admeto, ma lei rimarrà coperta da un velo e in silenzio. Questa in breve la trama della tragedia, ma, dietro l'apparente semplicità dell'intreccio, sono molti i risvolti e le pieghe che meritano di essere analizzate con maggiore attenzione.

Innanzitutto Alceste non è una vergine, anzi ha dei figli, una posizione e dei privilegi importanti. I critici hanno però spesso idealizzato Alceste in una visione romantica di eroina che muore per amore<sup>2</sup>. Alceste non può però essere identificata solo come una sposa modello<sup>3</sup> che, per preservare il marito, affronta senza timore la morte. Come Polissena, Ifigenia e Macaria, Alceste sceglie il sacrificio perché le è richiesto socialmente, lo sceglie perché la norma lo prevede. Nel suo caso, il sacrificio riuscirà a

1 Il rapporto di filia di Admeto con gli dei ha origini remote e ha inizio, come ci raccontano Apollodoro e altri mitografi, per un debito contratto da Apollo con Zeus. Apollo è condannato a servire Admeto per un determinato periodo di tempo. L'ospitalità offerta da Admeto (Euripide si sofferma molto su questo tema nel primo dialogo Admeto- Eracle) gli farà guadagnare la riconoscenza di Apollo, che lo salverà e lo aiuterà in più occasioni. Plutarco e Tibullo sembrano insinuare che tra Admeto e Apollo e, tra Admeto e Eracle poi, vi sia qualcosa di più di una forte amicizia, quasi un sentimento di amore. Così Tibullo: Pavit et Admeti tauros formosus Apollo,/ nec cithara intonsae profueruntve comae,/ nec potuit curas sanare salubribus herbis:/ quicquid erat medicae vicerat artis amor./ ("Perfino il bell'Apollo pascolò i tori di Admeto,/ non potendo giovargli la cetra e i riccioli intonsi;/ né egli poté sanare le sue pene con erbe salutari,/ avendo l'amore vinto ogni ritrovato dell'arte medica. (Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres, libro II, elegia 3, vv. 11-14 e segg.; cfr. anche III (Lygdami elegiarum liber), elegia 4, vv. 67-72.) Così invece Plutarco: "Si narra che Eracle, esperto in medicina, intervenne a salvare Alceste quando la donna era in condizioni disperate, per far cosa gradita ad Admeto. Questi infatti, se da un lato amava la moglie, dall'altro era l'amato di Eracle. Stando al mito, pure Apollo divenne l'amante di Admeto e si pose al suo servizio, per un anno intero (Plutarco, 'Er?tikós, 761e.).

2 La morte della donna al posto del marito, soprattutto il giorno delle nozze è un tema antico che si trova sviluppato in molte fiabe popolari e leggende. Un importante contributo a proposito è quello di A. Lesky (Alkestis, der Mythos und das Drama, "Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien" 203.2, 1925, pp. 1-86. G. Paduano in Euripide, Alceste, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. VII, sottolinea come soprattutto in area germanica si trovino casi in cui è l'uomo a sacrificarsi per la donna

3 L'immagine di Alceste come sposa modello che si sacrifica per amore, e che attraverso le parole di Fedro viene anteposta per meriti anche ad Orfeo, si trova anche nel simposio di Platone. "Soltanto gli amanti giungono a morire per l'altro. Non solamente uomini, anche donne. Figlia di Pelia, Alceste ne ha dato ai greci un esempio luminoso". Platone, Sympósion, 179b-d.

sbilanciare il rapporto con il marito a favore suo e, a stravolgere, o almeno, mettere in discussione il suo ruolo di sposa<sup>4</sup>.

La vicenda di Alceste va dunque interpretata sempre tenendo ben presente la netta dicotomia del rapporto uomo/donna che si evidenzia nell'Atene del V secolo. Vita fuori di casa per l'uomo e vita chiusa tra le mura domestiche per la donna. Spazi e opportunità, contrapposti a limitazioni e divieti. Il teatro, a volte, permette di accorciare questa distanza, dar voce al dissenso, permette alle donne di entrare in un terreno che nella vita quotidiana gli è precluso. Se si analizza con attenzione la tragedia, perché di tragedia si tratta e non di tragicommedia, come alcuni studiosi hanno sostenuto (Cfr. Del Grande, 1962), sembra quindi emergere un preciso tentativo da parte di Euripide di modificare gli equilibri di questo rapporto, smontandone e rovesciandone le caratteristiche fondamentali, di deviare, attraverso la tragedia, il modo di pensare comune. Se il principio del sacrificio è la distruzione, come avevamo detto all'inizio, in questo caso non si tratta solo della distruzione della persona di Alceste, ma della relazione che ha con suo marito. Come sostiene U. Galimberti, il sacrificio sconvolge un ordine, pone fine ai legami per stabilire un vuoto (Galimberti, 2000 : 21), quel vuoto che risuonerà nel silenzio di Alceste quando tornerà dalla morte. In ogni caso quel vuoto è già presente in tutto il testo che appare costruito su due blocchi differenti. In tutta la tragedia c'è un solo dialogo tra marito e moglie e, anche in questa occasione, i protagonisti sembrano percorrere strade parallele che mai si intersecano. Ognuno mette in scena una sorta di monologo in presenza dell'altro. L'amore e il lessico d'amore sono quasi del tutto assenti e, il rapporto Admeto-Alceste a tratti appare estremamente freddo, quasi un rapporto contrattualistico. Dopo la morte della moglie, Admeto non pronuncerà più il suo nome, salvo nel finale della tragedia (Cfr. Neri, 1992). Quando poi, Eracle li riunirà, sarà Alceste a restare in silenzio, come a sottolineare che la distanza creatasi tra di loro è ormai incolmabile. In apertura di tragedia una serva ci racconta come la protagonista si lavi, indossi il vestito più bello e scelga i gioielli più preziosi. Sembra prepararsi alla morte con calma e tranquillità, come seguendo un rituale già predisposto. Tutto fino a quando, ritornata nella sua stanza, si trova di fronte il letto nuziale. Il letto sembra essere lo strumento, l'immagine che le permette di acquisire la consapevolezza e la percezione del suo sacrificio.

“Y después se fue a su alcoba y a su lecho,  
donde llora y dice:  
Oh lecho donde perdí mi virginidad  
con este hombre por quien muero,

4 A proposito del sacrificio di Alceste in rapporto agli altri sacrifici presenti nelle opere euripidee si veda ad esempio Valgiglio, E., Il tema della morte in Euripide, Biblioteca della Rivista di Studi Classici, Saggi vari n°4, Torino, 1966. “Confrontato con il sacrificio di Ifigenia, il sacrificio di Alceste è meno grandioso e meno ricco però più sofferto e più sentito, più costoso, meno spettacolare ma più intimo, meno ideale ma più vicino alla realtà, meno sublime ma più comune.”

¡adiós! No te odio: solo a mí me matas: por no  
traicionarte a ti y a mi marido,  
muero. Te serás de otra mujer,  
no más fiel que yo, más feliz quizás”<sup>5</sup>.

La morte di Alceste si produce in questo momento: morte simbolica che sopraggiunge con la consapevolezza che il marito ama di più la propria vita rispetto a lei. Se è vero, da una parte, che questa circostanza concede più valore al sacrificio di Alceste (Brillante, 2005), dall'altra, fa ricadere su di lei tutto il peso della mancanza di reciprocità nel loro legame d'amore, poiché lei ama di più il marito della propria vita. Davanti al suo letto si risveglia dal suo sogno di moglie felice, la discesa all'Ade è solo un passaggio successivo, una morte corporale. Questa è già la sua catabasi e la sua catarsi. In questo episodio riesce a guardarsi “da fuori”, anticipando anche quello che sarà il futuro del marito senza di lei. Alceste ora può morire e uscire di scena perché si è resa conto del suo stato, della situazione che sta vivendo. Alceste, con il sacrificio, non solo mette in discussione il proprio ruolo ma, di conseguenza, anche il ruolo di Admeto. Vuole fare sì che la sua non sia solo una “belle mort” ma, qualcosa che possa trasformarsi in un beneficio concreto, almeno per i figli. Si assiste quindi a una sorta di trattativa, a una negoziazione, uno scambio.

“Admeto, ves cómo estan mis asuntos,  
quiero decirte antes de morir, lo que deseo.  
Yo, que te he procurado en cambio de mi vida  
ver este día, voy a morir por tí cuando podría no hacerlo,  
y cuando podría encontrar el marido tesalio que quisiera  
y tener una feliz morada señorial.  
No he querido vivir privada de tí  
con mis niños huérfanos, ni guardo avara,  
mi juventud, con los dones que yo disfrutaba”.

Per Alceste, dopo una vita di sacrificio al servizio del marito, è giunta l'ora di presentargli il conto. Il capovolgimento dei ruoli può dirsi completo. Alceste non è più donna che accompagna, ma donna che guida, e da cui ora il marito dipende ed è indissolubilmente legato. Il discorso di Alceste diventa preciso e ordinato, con argomentazioni puntuali e attente considerazioni. La donna che piangeva davanti al suo letto e si faceva travolgere dai ricordi e dai rimpianti, ha lasciato il posto a una donna decisa e risoluta, che non sembra più farsi influenzare e condizionare dal marito. I riferimenti alla vita passata insieme scompaiono completamente.

Ad Admeto, che le chiede che cosa potrà fare una volta restato solo, risponde (El tiempo te calmará: el muerto es nada). E poco più avanti, quanto Admeto le chiede di portarlo con lei nell'Ade (Ya basto yo, la que muero por tí). La distanza sembra acuirsi sempre più, poco prima attraverso una sorta di cerimonia, Alceste aveva preso per mano i figli, e li aveva affidati ad Admeto chiedendogli di far loro da madre: “Hijos,

5 Tutte le traduzioni dei testi di Euripide in spagnolo sono personali.

estais oyendo lo que vuestro padre dice que no se casará con otra mujer, por vosotros y por no deshonrarme... Entonces recibe estos niños de mi mano... Sé tu ahora, en mi lugar, madre de estos niños". L'appellativo "donna" viene spesso usato nella tragedia greca come termine dispregiativo<sup>6</sup> nei confronti di un uomo e Alcesti, chiedendo al marito di farsi madre, lo trascina fuori dalle tipiche funzioni che spettano ad un uomo e a un re del suo tempo. Anche il coro, si domanda se per Admeto non sarebbe meglio suicidarsi, attraverso un'impiccagione, modo di morire tipico dei personaggi tragici femminili che si tolgono la vita<sup>7</sup>. Alcesti invece si fa uomo: è lei che scende agli Inferi perché Admeto possa restare a vedere la luce. ? lei a prendere l'iniziativa, ad agire. Se Orfeo era sceso all'Ade per recuperare Euridice, ora è Alcesti che riscatta Admeto:

"Tú, mujer única y querida,  
cambiaste el alma de tu marido  
por la tuya cuando  
ya estaba en el Hades".

Successivamente, sarà lo stesso Admeto a definire Alcesti come madre e padre insieme, evidenziando un mutamento nei ruoli classici imposti dalla società greca all'uomo e alla donna ("esta mujer extraña, a la cual yo, madre y padre, podría con razon crear mía"). Alcesti è dunque un'eroina che demolisce gli stereotipi, trasforma Admeto da campione del *genos* a madre e custode dell'*oikos*. Il sacrificio permette ad Alcesti di imporsi, di far sentire la sua voce, di assumere il comando, costringere il marito a giurare, a sottomettersi. Alcesti fa quello che una donna greca del V secolo mai si sarebbe potuta permettere, imporre la propria legge al marito, collocandola al di sopra della norma sociale, come aveva fatto Antigone. Alcesti viene ad incarnare tutti i valori di cui Admeto sembra essere privo, da donna di casa si trasforma in donna di azione, in esempio di virtù. Admeto, dopo aver chiesto alla moglie di sacrificarsi per lui, resta ancorato ai se, ("si yo tuviera la lengua y el canto de Orfeo<sup>8</sup>"), e alla sua passività. Admeto ha rifiutato la propria morte e si specchia in quella della moglie, cercando di appropriarsi anche del suo dolore. Admeto forse potrebbe ancora cambiare la situazione, salvare la moglie e morire ma, nelle sue parole c'è solo riconoscenza e ringraziamento, quindi accettazione e rassegnazione.

Per Admeto, come prevede il codice della società greca, la sua compagna, non è solo una donna di carne ed ossa, ma soprattutto una merce di scambio. La morte di una moglie, come si è detto, non è mai un dramma paragonabile a quella di un uomo o di un familiare dello stesso sangue. La morte di una donna pesa meno, può essere assorbita e superata con maggiore disinvoltura. Euripide illustra una sorta di gerarchia delle morti. La vita umana non viene considerata come un valore assoluto, ma come un valore del tutto relativo. Nei due incontri con Admeto anche Eracle, quando si infoma su chi sia morto, nomina prima i figli, il padre e la madre di Admeto, Alcesti, la moglie, è sempre in fondo a questo elenco di possibili lutti.

Admeto una volta morta Alcesti, abbandona presto il ruolo del vedovo per riassumere prontamente quello di re, che, con grande lucidità, dà disposizioni precise per allestire il funerale. Il ruolo, la sua funzione all'interno della

6 Così lo utilizza Eschilo nelle Eumenidi per riferirsi a Egisto per sottolineare la sua incapacità decisionale.

7 Il suicidio è un atto che può incontrare il rispetto degli uomini ma resta pur sempre una morte da donne, un gesto che denota mancanza di coraggio. Anche nella scelta del modo di suicidarsi vi è una distinzione di sessi. Aiace e Emone scelgono il pugnale le donne invece, salvo rare eccezioni, come nel caso di Deianira e Euridice, optano per l'impiccagione

8 Secondo la leggenda, Orfeo aveva partecipato con Admeto ed Eracle alla impresa degli Argonauti.

città, la sua immagine agli occhi dei suoi cittadini sono le preoccupazioni di Admeto. Alcesti ha rubato la gloria che spettava all'uomo, al re, al condottiero. Il vero timore di Admeto è quello di essere accusato dai nemici di essere un codardo, di essersi fatto battere da una donna, di non essere un vero uomo. Riesce a riversare questa colpa sul capo di Alcesti, colpevole di averlo fatto sfigurare, di averlo messo in cattiva luce di fronte agli amici. Così come sarà lui stesso ad ammettere:

"Esta es la fama que entre los malévolos tendré.  
¿Para qué, amigos, me glorio de vivir,  
con mala fama y mala fortuna?"

Per Admeto, la propria immagine, l'apparenza sono più importanti dell'amore e il suo lutto ha a che vedere con la perdita dei suoi riferimenti domestici. Alcesti le manca come moglie, per il suo ruolo di madre, ma non come donna. Anche nell'incontro finale con Eracle, quando avviene "la restituzione" della moglie, Admeto mostra ancora una volta tutta la sua ambiguità e le sue debolezze. Sembra più preoccupato di ringraziare l'amico che di riabbracciare la moglie. Solo successivamente, Admeto chiede ad Eracle perché Alcesti non parli e alla risposta di Eracle, che appare molto confusa ed enigmatica, resta tranquillo, non fa altre domande, non appare preoccupato. La cosa importante sembra il fatto di essere rientrato in possesso della moglie, come si ritrova un oggetto, smarrito nei sotterranei dell'Ade, che non si pensava di poter riottenere.

Alcesti, invece, non ha scelto di voler tornare, di riunirsi al marito. Il suo ritorno altro non è che un favore tra uomini, un rispettare un patto di onore tra vecchi amici. Non bisogna dimenticare che lo status della donna in Grecia rimane pur sempre quello di un oggetto, Alcesti rappresenta il dono che due potenti si scambiano, cioè diventa il mezzo attraverso il quale i rapporti di potere e gerarchia si rinforzano fra uomini (Beltrametti, 2008). Alcesti ritorna quasi in una dimensione a sé stante, staccata dal resto dei comuni mortali, come se nulla potesse più infrangere lo stato che ha raggiunto. Il senso del sacrificio di Alcesti, si ritrova allora nell'etimologia della parola "sacro" come "separata" rispetto al mondo in cui viveva prima. Accettando di morire e tornando dalla morte, non soltanto rimane in una condizione di isolamento rispetto al resto degli umani, ma, rimane soprattutto estranea a sé stessa, separata da quella che era prima e che adesso non potrà più tornare ad essere. Questo sdoppiamento del personaggio viene già annunciato lungo tutta l'opera; già Admeto nel primo incontro con Eracle aveva parlato della moglie in questi termini:

"Sobre ella es posible dar doble version...  
Está y no está y me causa dolor".

D'altronde, è significativo che lungo tutto il testo si parli di Alcesti come "straniera" e come "donna estranea"<sup>9</sup>. Per fare un parallelo con Medea, possiamo dire che in questi

9 Sul termine estranea è costruito tutto il dialogo tra Eracle ed Admeto.(vv.533) Heracles: Forastera o alguien parienta tuya? Admeto: Forastera mas por otra parte forzosamente emparentada a la casa.

La parola serve a tenere in piedi l'equivoco e a non far capire ad Eracle che la donna che dovrà morire è Alcesti. Il termine ritornerà nel dialogo tra Eracle e il Servo e servirà a sottolineare la superiorità morale di Alcesti nei confronti degli altri personaggi e la sua condizione di separata.

personaggi femminili si racchiude la dialettica fra l'identità greca e l'Altro, che è il corpo estraneo che stravolge l'ordine, che rompe i meccanismi dell'identificazione. Alceste, nella sua dimensione separata, simbolizza proprio questo Altro (Beltrametti, 2008: 47). Una straniera che nessuno sembra capire e allora ha scelto la lingua del silenzio. Se si prova ad analizzare la situazione con gli occhi di Alceste, il suo silenzio si riempie di contenuti. D'altronde, cosa potrebbe dire Alceste ad Admeto, all'uomo che ha permesso che morisse per lui, all'uomo che l'ha vista sacrificarsi e non ha fatto nulla per impedirlo? Il suo silenzio sottolinea il suo status di morte simbolica, in contrapposizione alla sua presenza fisica, il suo silenzio è l'assenza da un discorso che soltanto può dirsi in maschile. Dice Maria Zambrano (2001) che Antigone non avrebbe potuto togliersi la vita perché mai l'aveva posseduta realmente, lo stesso succede ad Alceste che perde la vita per causa di un uomo e, la recupera per causa di un altro. Vá e viene dalla morte come una moneta di scambio. Se Antigone appartiene ad una "stirpe di murati", come sostiene Lola Luna (1996: 12), non lo è di meno Alceste, circondata dal muro invisibile, ma non meno consistente, del silenzio.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albani, U., "L'Alceste di Euripide" in *Maia* 13, Firenze, 1961.
- Beltrametti, A., "Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo" in *Storia delle donne*, IV, pp. 47-69 Firenze University Press, 2008.
- Brillante, C., *L'Alceste di Euripide. Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 2005.
- Citti, V., *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Liguori Editore, Napoli, 1996.
- Del Grande, C. *Tragoidia. Essenza e genesi della tragedia*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1962.
- Di Benedetto, V., *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino, 1971.
- Eurípides, *Alceste*, Colección Griegos y Latinos, trad. de Pablo A. Cavallero, Losada, 2007.
- Galimberti, U., *Sulle orme del sacro*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- Garzya, A., *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1962.
- Mamolar Sánchez, I. "El sacrificio de Alceste" in *Veleia: Revista de preistoria, historia antigua, arqueología y filología clásica*, Nº 7, pags 243-250, 1990.
- Kott, J., "Alceste velata", in *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- Lesky, A. "Alkestis, der Mythos und das Drama", *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien*, 1925.
- Loraux, N., *Façon tragiques de tuer une femme*, Textes du XX Siècle, Hachette, 1985.
- Luna, L., *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Anthropos, Barcelona, 1996.

- Muller de Inda, C., Consciencia de la responsabilidad: Alceste y Antígona in *Synthesis*, (3):19-32, 1996.
- Neri, A., Per una lettura antropologica dell'Alceste in *Lexis: Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione*, (9-10): 93-114, 1992.
- Paduano, G., *Euripide, Alceste*, La Nuova Italia, Firenze, 1969.
- Pattoni, M. P., *Alceste. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2006.
- Tagliapietra, A., *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- Yourcenar, M., "Esame di Alceste", in *Tutto il teatro*, trad. di Luca Coppola e Giancarlo Prati, Bompiani, Milano, (da Théâtre I et Théâtre II, Gallimard, Parigi, 1971), 1997.
- Valgiglio, E., *Il tema della morte in Euripide*, Biblioteca della Rivista di Studi Classici, Saggi vari nº4, Torino, 1966.
- Zambrano, M., *La tomba di Antigone*, Milano, La Tartaruga, 2001.



## IL MITO DELLA GRANDE MADRE: UNA POSSIBILITÀ DI LETTURA DI POESIA IN FORMA DI ROSA DI PASOLINI

THE MYTH OF THE GREAT MOTHER: A GATEWAY TO POEMS IN SHAPE OF A ROSE

Anna Marzio  
Universidad de Sevilla

### RIASSUNTO:

Per Pasolini il titolo racchiude l'essenza della poesia o raccolta. Verrà qui analizzato il significato di "poesia in forma di rosa" analizzando le sue poesie. Rosa come richiamo alla figura materna ma nascondere anche significati esoterici o simbolo di perfezione, talismano contro il male o simbolo alchemico. Ma l'autore probabilmente si riferisce alla rosa come simbolo di rigenerazione.

### PAROLE CHIAVE:

madre, morte, Pasolini, poesia, rigenerazione, rosa, simbolo.

### ABSTRACT:

In Pasolini's Works, the title represents the essence of the poems. In this article, some poems are analyzed in order to understand the meaning of "poems in shape of a rose". The rose can symbolize mothers, but it also hides esoteric meanings or it can be a symbol of perfection, a talisman against the evil or an alchemic symbol. But the author probably wanted to refer to the rose as regeneration symbol.

### KEY WORD:

mother, death, Pasolini, poem, regeneration, rose, symbol.

La rosa di Pasolini: il titolo come coagulo di senso e la tesi di Giuseppe Zigaina  
*Aurum nostrum non est aurum vulgi*  
(Arnaldo da Villanova, *Rosarium Philosophorum*, XIII secolo)

Dopo aver letto molta parte delle opere di Pasolini, si è accresciuto in me un senso d'impotenza, di profonde e incolmabili (a breve) lacune, unite alla consapevolezza che nessuna delle parole scritte dal poeta è stata scritta con leggerezza.

Naturalmente quando si tratta dunque delle parole scelte a titolo di una poesia o di una raccolta, l'esigenza d'intenderne fino in fondo il significato si fa ancora più pressante. Tenendo conto che il titolo è "coagulo di senso" secondo lo stesso autore, *Poesia in forma di rosa* mi ha spinto ad una ricerca via, via più approfondita e mi ha portato a prendere in considerazione un critico, Giuseppe Zigaina, che avevo in un primo momento escluso a priori con rabbia e con sdegno.

La mia ricerca è stata originata dunque dalla necessità di rispondere alla domanda "Qual è il significato del titolo *Poesia in forma di rosa*?"

Sappiamo che secondo Jung la rosa è uno dei simboli legati all'archetipo della madre. Nella ricchissima simbologia medievale la Rosa ha un ruolo di primo piano, tanti erano i significati esoterici o popolari, religiosi o letterari che era chiamata ad incarnare in un intreccio semantico di variabili quali forma, colore, profumo, numero dei petali, presenza di spine. Già nella cultura classica era il corrispondente occidentale dell'asiatico fiore del Loto, entrambi associati per forma alla Ruota, simbolo esoterico tra i più importanti e complessi in tutte le culture del mondo conosciuto. Nell'antico Egitto la Rosa era il fiore consacrato ad Iside, dea della rinascita e personificazione della Natura, del pari era sacro ad Afrodite dea dell'eros e della rigenerazione nel pantheon greco e in quello romano. Da Chartres, contemporaneamente all'evolvere della nuova filosofia della Natura, supportata dalla rilettura di testi dell'antichità classica e della cultura araba, prende il via il processo di trasformazione dei culti pagani della Natura-Grande Madre e allegoria della Femminilità Generatrice, in quello della Vergine, Madre di Dio, ma anche Madre Misericordiosa per tutti gli uomini (dunque il simbolo della rosa si ricollega direttamente al *Mito della Grande Madre*).

La traduzione dei simboli pagani nell'iconografia cristiana ne trasferisce anche i simboli ed ecco che la Rosa, consacrata a Maria, diventa nel personificarla "il Fiore tra i Fiori" e assume il più importante tra i suoi significati nella simbologia medievale. La rosa simbolizza l'aspetto di Maria artefice di salvezza fisica e spirituale per cui la Rosa viene considerata un talismano contro il male. La forma circolare della Rosa e la disposizione dei petali rappresenta, come nel caso del mandala, l'idea della perfezione e dell'infinito. .

La Rosa, simbolo del *lapis philosophum*, la pietra filosofale, è uno dei fiori eletti degli alchimisti, i cui trattati hanno titoli come “Roseto dei filosofi” attribuito ad Arnaldo da Villanova (Chevalier, Gheer Brant, 1986; Russo, 2002).

Riassumendo potremmo dire che:  
 la rosa è simbolo del mito della Madre e della rigenerazione  
 la rosa è simbolo mariano  
 era considerata un talismano contro il male  
 racchiude in sé l'idea della perfezione e dell'infinito  
 è un potente simbolo alchemico.

Il valore simbolico del titolo risulta dunque estremamente complesso, in che direzione dovremmo muoverci? Un'idea, a mio parere, ce la dà lo stesso autore con uno dei componimenti facenti parte della raccolta: *Nuova poesia in forma di rosa*. Il testo è disposto come i petali sfogliati da un fiore e se ne possono contare otto. È dunque una rosa di otto petali quella che più probabilmente ci aiuterà a capire il senso misterioso di quanto il poeta ci vuole comunicare: “Nella tradizione alchemica (la rosa) definisce la pietra filosofale, soprattutto quella con otto petali è espressione di rigenerazione”<sup>1</sup>

Dunque, probabilmente, quello che Pasolini sottende nel titolo è che vuole fare un racconto sulla rigenerazione. Ma di quale tipo di rigenerazione sta parlando?

Sappiamo che con nel 1961 con la regia del suo primo film Pasolini scopre nel mestiere di cineasta una nuova forma di fare poesia, il cinema infatti è per lui la perfetta rappresentazione della realtà attraverso se stessa.

L'esperienza con la macchina da presa gli fa cambiare anche il rapporto con la scrittura che subisce in effetti una “rigenerazione”.

Con la *rigenerazione di sé e della lingua* nel cinema accadono due cose, in campo poetico: in primo luogo, una pronuncia molto più orale e quotidiana, e quindi meno metrica; poi l'uso di forme (poesie a forma di croce o di clessidra, di petali,), parallela alla molteplicità delle ossessioni. Nei saggi di *Empirismo eretico* Pasolini spiegherà che la poesia è, rispetto al cinema, un'“evocazione da stregone”, vale a dire un intervento lessicale, che – per la natura stessa del mezzo – nomina le cose, ma non può mostrarle nella loro realtà, “piene della loro fisica gloria” (Pasolini, 2000). I temi sono quasi sempre personali. Non sembra avere un vero e proprio asse tematico e sembra estraneo ad ogni progetto che non sia quello “di opere future”. Questa la posizione generale dei critici.

Abbiamo elementi per considerare la simbologia della rosa, la rigenerazione sia da leggersi come referente anche al *Mito della Grande Madre*? A questo punto si chiude la mia lunga parentesi per ritornare a Zigaina, che, come

<sup>1</sup> Ibidem.

il lettore avrà intuito, ho infine deciso di considerare. La maniera di leggere *Poesia in forma di rosa* cambia sostanzialmente dopo aver letto la tesi di Zigaina; più in generale, la prospettiva da cui egli guarda tutta l'opera dell'autore apre nuovi orizzonti di significato che è impossibile trascurare, sia per l'argomento oggetto di questa ricerca, sia per la validità delle considerazioni da lui presentate. Quanto ipotizza Zigaina è difficilmente riassumibile, ma cercherò di limitare la citazione quanto più possibile senza che si perda il significato ultimo. Zigaina sottolinea come, anche se molti si affannano a negarlo, la morte dello scrittore si sia ammantata sempre più di Mistero, aprendo le porte dunque all'irruzione del sacro. Per cui il “Mysterion” annunciato da Pasolini in *Petrolio*, il Mysterion come “atto mistico, risolutore, vitale, pienamente positivo e orgiatico [...] che si pone come epigrafe” di tutta la sua opera, è, secondo Zigaina “qui, ora, davanti a noi, come una realtà allucinatoria” (Zigaina, 1996). E se introduce in questi termini la sua tesi è perché il contenuto è tale da lasciare perplessi. Contestualizza il tema spiegando quali fossero le convinzioni di Pasolini e come queste siano caratterizzate da una profonda fede nel “mito” e nella sacralità delle sue manifestazioni. Tuttavia, in una società irreligiosa come la nostra, l'epifania del sacro è quanto mai rara, e ogni atto mistico è pressoché irriconoscibile. È dunque comprensibile, a suo parere, che nel descrivere la morte dell'autore di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, tutti i mezzi di comunicazione abbiano optato per svelare tale mistero secondo modalità contrastanti e clamorose e tuttavia comuni e prevedibili: fine scontata di un omosessuale, incidente sadomasochistico, suicidio per delega, delitto politico. Ma dall'esame del corpus letterario da lui effettuato:

“[...] si è potuto scoprire che le fasi preparatorie e conclusive della sua tragica fine — tempi, luoghi e modi — erano state da lui anticipate in modo unidirezionale e coerente: il giorno, l'anno, il campetto di calcio, l'età del ragazzo assassino, l'uso del bastone, le rive del mare di Ostia, perfino la Domenica (che coincide ogni sei anni con il giorno dei Morti): tutto era stato puntigliosamente prefigurato come se in lui avesse agito una strategica necessità di comunicare al mondo un progetto indicibile. [...]” (Zigaina, 1996).

Il progetto della sua morte come “rito culturale”.

Le considerazioni di Zigaina vengono dall'analisi di una serie di indizi che Pasolini ha lasciato nelle sue opere che è difficile considerare come pure coincidenze.

La morte violenta di Pasolini si configurerebbe dunque non come accidentale, ma “organizzata”: organizzata così come ogni artista organizza, elabora il proprio linguaggio. Non si tratterebbe quindi di una “fuga in battaglia”, ma di un attacco pieno di orgoglio. Non *passività*, ma *attività*. Non morte *naturale*, ma *culturale*. Se dunque quella Fine è anche un Inizio, essa non può che essere definita “sacrificale”.

Come i sacrifici umani dei paleo-agricoltori erano finalizzati ad ottenere abbondanti raccolti (in *Medea* è riprodotto tale rito), così Pasolini trasforma la sua morte in “sacrificio di sé” in maniera da assicurarsi la vita “solo vera che sarà”: la vita culturale nella memoria degli uomini. Una morte con questo valore è da porsi (lo dice l'autore stesso in *Petrolio*) come prospettiva per poter cogliere la totalità delle sue asserzioni. Non è questa la citazione, o meglio, la *vivificazione* del mito della Grande Madre? Se accettiamo la tesi di Zigaina, e la nostra ricerca ci spinge in questa direzione, dobbiamo assumere che, da un certo momento in avanti, non solo la poesia, ma l'intero corpus pasoliniano sia costruito su “epifanie” che assumono il loro valore più alto e il significato più completo con la morte del poeta. Una morte basata proprio sulla fede al mito di morte e rigenerazione a nuova vita che è quello della Grande Madre appunto. Dunque divengono importanti nella nostra analisi anche tutti i riferimenti che il poeta fa al rispetto. Secondo Zigaina è proprio a partire da *Poesia in forma di rosa* che Pasolini inizia il discorso metatestuale con il lettore.

I due pilastri su cui Pasolini basa le sue riflessioni secondo Zigaina sono proprio Jung, che egli dice “Pasolini conosceva a memoria” e Mircea Eliade, che sappiamo essergli stato d'ispirazione per la stesura di *Medea*. Entrambi gli autori sono però “omessi” ogni qual volta Pasolini parla delle fonti. La ragione, sempre secondo Zigaina, è che l'autore avrebbe adottato nei loro confronti “l'atteggiamento degli alchimisti” che per preservare le conoscenze mantengono il segreto sulle pratiche e sugli adepti. Zigaina suggerisce, a ragione, un parallelismo tra la tecnica espressiva di Pasolini e quella dell'antica alchimia. La trasposizione di Pasolini è massa in atto con la sensibilità di un moderno e con le fantasie di uno scrittore che permea la sua opera di una necessaria ambiguità frutto di una complessa opera di contaminazione.

L'analogia tra il processo dell'alchimista e la tecnica espressiva di Pasolini presuppone che vi siano almeno alcune similitudini nella maniera di pensare. Tali similitudini esistono e si possono esemplificare:

a) in un'analogia concezione del tempo, ovvero la concezione ciclica delle società tradizionali come abbiamo più volte sottolineato

b) una visione sacrale della vita e delle cose. Pasolini stesso ne parla in un'intervista che egli struttura a “testamento spirituale” e nella quale all'ipotetica domanda “Credo in Dio?” egli dice di essersi sempre definito non credente dall'età di quindici anni, ma di aver concepito infine un'idea immanentista e scientifica di Dio partendo dalla considerazione che “La realtà è un linguaggio. [?] Ma – si chiede allora Pasolini – se la realtà parla chi è che parla e con chi parla?”. Secondo il poeta “la realtà è un sistema di segni attraverso cui la realtà parla con la realtà” e conclude dicendo: “Tutto ciò non è

spinoziano’? Questa idea della realtà non assomiglia a quella di Dio?” (Pasolini, 1999, 796)<sup>2</sup>.

È interessante notare la somiglianza con quanto scrive Mircea Eliade a proposito della concezione della natura degli antichi alchimisti: “[...] sia per l'antico minatore che per l'alchimista occidentale la Natura è una ierofania. Non solo è viva ma è anche divina o, almeno ha una dimensione divina. D'altra parte, grazie a questa sacralità della Natura, l'alchimista credeva di poter ottenere la pietra filosofale, agente di trasmutazione, così come l'Elisir dell'immortalità” (Eliade: 1974, 151)<sup>3</sup>.

Poesia in forma di rosa  
La morte non è  
nel non poter comunicare  
ma nel non poter più essere compresi

Fatta luce sugli spunti critici che danno vita alla prospettiva d'approccio all'opera è interessante verificare e ampliare alcuni contenuti attraverso le parole, eloquenti in massima misura, di Pasolini stesso. Apre la raccolta, nella sezione intitolata Realtà, la poesia *Ballata delle madri*. Il primo soggetto ad essere trattato è dunque proprio la madre. Una madre però assai distante dalla natura, dal cuore, dall'istinto. Una madre che è prodotto perfetto della società consumistico-borghese e che come funzione ha quella di replicare modelli privi d'amore:

Mi domando che madri avete avuto.  
Se ora vi vedessero al lavoro  
in un mondo a loro sconosciuto,  
presi in un giro mai compiuto  
da esperienze così diverse dalle loro,  
che sguardo avrebbero negli occhi?  
Se fossero lì, mentre voi scrivete  
il vostro pezzo, conformisti e barocchi,  
o lo passate a redattori rotti  
a ogni compromesso, capirebbero chi siete?  
Madri vili, con nel viso il timore  
antico, quello che come un maledeforma i lineamenti in un biancore  
che li annebbia, li allontana dal  
cuore, li chiude nel vecchio rifiuto morale.  
Madri vili, poverine, preoccupate  
che i figli conoscano la viltà  
per chiedere un posto, per essere pratici,  
per non offendere anime privilegiate,  
per difendersi da ogni pietà.  
Madri mediocri, che hanno imparato  
con umiltà di bambine, di noi,  
un unico, nudo significato,  
con anime in cui il mondo è dannato  
a non dare né dolore né gioia.

<sup>2</sup> Pier Paolo Pasolini, Quasi un testamento in Pier Paolo Pasolini. Tutte le opere. Saggi sulla Politica e sulla Società a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999.

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Alianza editorial, Madrid 1974, p.151

Madri mediocri, che non hanno avuto  
 per voi mai una parola d' amore,  
 se non da un amore sordidamente muto  
 di bestia, e in esso v'hanno cresciuto,  
 impotenti ai reali richiami del cuore.  
 Madri servili, abituate da secoli  
 a chinare senza amore la testa,  
 a trasmettere al loro feto  
 l'antico, vergognoso segreto  
 d'accontentarsi dei resti della festa.  
 Madri servili, che vi hanno insegnato  
 come il servo può essere felice  
 odiando chi è, come lui, legato,  
 come può essere, tradendo, beato,  
 e sicuro, facendo ciò che non dice.  
 Madri feroci, intente a difendere  
 quel poco che, borghesi, possiedono,  
 la normalità e lo stipendio,  
 quasi con rabbia di chi si vendichi  
 o sia stretto da un assurdo assedio.  
 Madri feroci, che vi hanno detto:  
 Sopravvivate! Pensate a voi!  
 Non provate mai pietà o rispetto  
 per nessuno, covate nel petto  
 la vostra integrità di avvoltoi!  
 Ecco, vili, mediocri, servi,  
 feroci, le vostre povere madri! Che non hanno vergogna a sapervi  
 nel vostro odio addirittura superbi,  
 se non è questa che una valle  
 di lacrime.  
 È così che vi appartiene questo mondo:  
 fatti fratelli nelle opposte passioni,  
 o le patrie nemiche, dal rifiuto profondo  
 a essere diversi: a risponderne  
 del selvaggio dolore di esser uomini.

Si tratta insomma dell' "anti-madre" di un modello di madre completamente opposto al modello *Grande Madre* in quanto non dà origine a una vita degna di essere vissuta, ma ad una vita che sta fuori dal dolore *selvaggio*, dunque naturale, animale, di essere uomini. La *Ballata delle madri* sembra parafrasare la spiegazione di come l'essere madre, il maternale sia stato sradicato dalla donna nella codificazione in società, come spiega Gerda Lerner in *La creazione del patriarcato* (1990). Il tipo di società presentato dalla poesia è quello schiavista delle orde dei pastori seminomadi che segnarono la fine del matriarcato, di cui abbiamo parlato poc' anzi, e il cui modello è ancora soggiacente alla società patriarcale moderna nella quale non predomina la ricerca del benessere e dell'armonia bensì del dominio. Per sopraffarrre gli uomini e la natura, è necessaria una organizzazione sociale differente dal precedente tessuto matriarcale: ordinata in guerrieri, capi guerrieri, schiavi, capi schiavi, linee di comando, e soprattutto formata da donne disciplinate e pronte a corazzare e addestrare la prole,

e cioè, a scambiare la maternità con i lignaggi verticali, ad organizzare la crescita di questi futuri guerrieri pronti ad uccidere, ad essere schiavi pronti a dedicare la loro vita ai loro signori; donne che insegnino ai propri figli a negare i loro desideri.

Ciò significa una società di madri patriarcali, madri che allevano la loro prole per la guerra e la schiavitù. Madri distanti dalle madri preistoriche prive di codificazioni ma piene del Mistero della vita, così distanti da creare uomini vili che perpetuano il meccanismo distruttrice della civiltà neo capitalista. Lontane dalle madri di *Guinea* che poche pagine dopo "girano appena sussultanti nella loro danza [...] *covando* millenaria gioia" che fanno da perno agli uomini che ruotano loro attorno. Dal Friuli alle borgate romane, al meridione dall' Italia, all' Africa, all' India si sono susseguite in Pasolini le tappe di una ininterrotta ricerca di nuove incarnazioni del mito di una umanità vergine e primitiva. Perché "Nulla può resistere al patto industriale" per un "popolo ormai dissociato da secoli" la cui soave saggezza non l'ha mai liberato e i "ruderi consumati da rustiche piogge / e liturgici soli, alla cui luce / l'Europa è così piccola, non poggia /che sulla ragione dell'uomo, e conduce / una vita fatta per se, per l'abitudine, / per le sue classicità sparute" (Pasolini, 1993, 610)<sup>4</sup>. La ragione è quella dell'uomo, che ha il suo corrispettivo simbolico nei "liturgici soli" che richiamano l'istituzione religiosa. La ragione non affonda le sue radici nella terra in quanto manchevole delle qualità che Pasolini riconosce ai riti arcaici:

[...]  
 Io sono una forza del Passato.  
 Solo nella tradizione è il mio amore.  
 Vengo dai ruderi, dalle chiese,  
 dalle pale d'altare, dai borghi  
 abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,  
 dove sono vissuti i fratelli.  
 Giro per la Tuscolana come un pazzo,  
 per l'Appia come un cane senza padrone.  
 O guardo i crepuscoli, le mattine  
 su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,  
 come i primi atti della Dopostoria,  
 cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,  
 dall'orlo estremo di qualche età  
 sepolta. Mostruoso è chi è nato  
 dalle viscere di una donna morta.  
 E io, feto adulto, mi aggiro  
 più moderno di ogni moderno  
 a cercare fratelli che non sono più<sup>5</sup>.

Le viscere di una donna morta sono infecunde dunque l'atto della nascita si trasforma in mostruosità. In questi versi c'è la più consapevole e disperata

<sup>4</sup> Pier Paolo Pasolini, *La Guinea*, in *Bestemmia*. Tutte le poesie, p. 610.

<sup>5</sup> *Ibidem* p. 619

dichiarazione di poetica di Pasolini: il suo sentirsi estraneo a un presente sempre più omologato e a un futuro le cui premesse descrivono come un deserto culturale. “Per amare questa tradizione occorre un grande amore per la vita. La borghesia non ama la vita: la possiede. E’ ciò implica cinismo, volgarità, mancanza reale di rispetto per una tradizione intesa come tradizione di privilegio e come blasone. Il marxismo, nel fatto stesso di essere critico e rivoluzionario, implica amore per la vita, e, con questo, la revisione rigenerante, energica, amorosa della storia dell’uomo, del suo passato<sup>6</sup>. Di quel passato che tramite Jung e Mircea Eliade è un profondo conoscitore, tanto da rimproverare ai suoi contemporanei la lacuna di studi antropologici. Il modello di società borghese di cui parla Pasolini è colpevole del tormento dell’uomo, lo stesso individuato in altri termini da Alain Touraine ne *Il mondo salvato dalle donne* (2009) in cui riconosce la limitazione della società occidentale paternalistica a categorizzare e chiudere l’individuo in parti che ne limitano la libertà<sup>7</sup> riconoscendo nei processi sociologici attuali il tentativo da parte delle donne di ricomporre un’esperienza collettiva e individuale che è stata lacerata<sup>8</sup>. Ne *La ricerca di una casa* altri versi parlano del modello negativo che pure impera nella società:

6 Articolo su “Vie Nuove” del 22 novembre 1962 intitolato “Risposta ad un insoddisfatto”

7 Alain Touraine, *Il mondo è delle donne*, Il saggiatore 2009. Come lo stesso Pasolini anche Touraine segnala la fine della Storia, a favore però di un lento movimento portato innanzi dalla donna, soggetti che oggi fanno le veci del proletariato e, in epoca più recente, degli operai in quanto promotori di un cambiamento nelle nostre società invecchiate, indebolite allo stesso tempo addolcite, dove emerge con forza l’esigenza collettiva di combattere gli effetti negativi della modernizzazione, che ha creato forme di dominio estreme e ha distrutto la natura conquistandola.

8 L’inclinazione a uno sguardo diverso sulla realtà contemporanea si fa luce anche in un articolo del 1970 “Che fare col” buon selvaggio” ma apparso postumo ne “L’Illustrazione Italiana”, CIX, 3, febbraio-marzo 1982 tratto dalla raccolta: Pier Paolo Pasolini. Saggi sulla Politica e sulla società. op. cit. “[...] La dignità umana per noi borghesi è la dignità virile; anche la donna, nella sua volontà di emancipazione, ha, per coazione, come scopo quello di fruire per diritto e mimesi della dignità virile (così come un negro americano medio lotta per essere simile a un executive bianco). Questa identificazione della dignità umana con la dignità virile è il fondamento del razzismo. Ciò che il maschio bianco (e per mimesi la sua femmina) trova di schifoso nel maschio di un’altra razza è la sua mancanza di dignità virile, o una dignità virile di tipo diverso. [...] La dignità virile bianca e non bianca si fonda su religioni monoteiste, cioè contadine. Tutti coloro che credono in un unico Dio analogo (personale) hanno una analoga idea della dignità virile: che è una imitazione di quel personaggio chiave che è il padre.

Non c’è studente o intellettuale, per quanto ribelle o rivoluzionario, che non ricrei attraverso la dignità del suo corpo e del suo comportamento, la dignità del padre.

Un indù non ha la dignità virile di un europeo o di un musulmano: i modelli a cui egli si adegua sono altri da quelli forniti dal prepotente e ottuso Dio Genitore. [...] Anche i Masai vivono una felicità «selvaggia»: oggettiva, reale, sperimentabile. Sono animisti nomadi pastori. Se vengono imprigionati, muoiono, come certe razze di uccelli o come quel ragazzo del Boccaccio che decide di morire di dolore «tirando a se tutti i fiati». I Masai ci ringraziano tanto, ma rifiutano la nostra cultura. Si tengono la loro, di cui del resto anche noi non sapremmo che farcene (altro che integrazione reciproca! altro che ottimistiche sintesi idealistiche e marxiste!). Un bellissimo giovane maschio Masai, alto, forte, barbaricamente coperto di collane, braccialetti, anelli, è totalmente privo di quella che noi chiamiamo la «dignità virile»: egli è giocherellone pazzarello, ridanciano, vezzoso e credulo come una bambina. [...] Ho pianto di vere lacrime, davanti a un idoletto della tribù Baule, fatto di legno e filamenti vegetali; ho pianto perchè quello era il piccolo nume contadino del Lazio di Turno..

[...] ecco la faccia del borghesuccio scuro  
di pelo e bianco d’anima,  
come pelle d’uovo, né tenero né duro...  
Folle!, lui e i suoi padri, vani  
arrivati del generone,  
servi grassocci dei secchi avventurieri padani.  
E chi siete, vorrei proprio vedervi,  
progettisti di queste catapecchie  
per l’Egoismo, per gente senza nervi,  
che v’installa i suoi bimbi e le sue vecchie  
come per una segreta consacrazione.  
niente occhi, niente bocche, niente orecchie, [...] (Pasolini, 1993, 624)<sup>9</sup>.

Il modello del “generone” dei padri folli, il cui motore è l’Egoismo, scritto con maiuscola, che non da vita ma la toglie e che si oppone idealmente alla Natura cementizzandola con “fertilizzanti fascisti fatti col cemento dei pisciatoi” in contrapposizione ai giovani del Friuli, mitica Arcadia, dove i giovani in comunione con la natura “orinano sui fossi cantando nei crepuscoli dei poveri”. Ma è nel poema *La realtà* che il poeta direttamente invoca la morte, il sangue, l’aspetto terribile del mito della Grande Madre, affinché siano i deboli, gli esclusi a mettere in atto una carneficina sugli uomini senza Dio:

[...]  
Ah Negri, Ebrei, povere schiere  
di segnati e diversi, nati da ventri  
innocenti, a primavera  
infeconde, di vermi, di serpenti,  
orrendi a loro insaputa, condannati  
a essere atrocemente miti, puerilmente violenti,  
odiate! straziate il mondo degli uomini bennati!  
Solo un mare di sangue può salvare,  
il mondo, dai suoi borghesi sogni destinati  
a farne un luogo sempre più irrealista!  
Solo una rivoluzione che fa strage  
di questi morti, può sconsciare il male! ».  
Questo può urlare, un profeta che non ha  
la forza di uccidere una mosca -la cui forza  
è nella sua degradante diversità.  
Solo detto questo, o urlato, la mia sorte  
si potrà liberare: e cominciare

Lacrime su un mondo perduto anche nelle sue ultime propaggini: infatti il monoteismo contadino dopo essere stato per tanto tempo modulo e strumento di potere viene buttato a mare dal potere industriale. Strano! Il modello di un «consumatore» non può più essere un modello di dignità paterna! Il consumatore dev’essere un uomo leggero, infantile, volubile, curioso, giocherellone, credulo. Il compratore è sostanzialmente una fanciulla. S’infrange il monoteismo, col Padre che dà, non prende; s’infrange con i suoi domini storici della piccola borghesia occidentale e rossa, lasciando il posto a un politeismo di Beni donati da un Padre che non vuole farsi imitare? Del resto, nel cuore della civiltà europea e americana, chi dissente dalle sue regole, istintivamente precorre i tempi, rinunciando per prima cosa alla dignità virile, cioè dissociandosi dal padre [...].

9 in *Bestemmia*. Tutte le poesie, p 624

il mio discorso sopra la realtà (Pasolini, 1993, 647)<sup>10</sup>.

Il sacrificio, lo spargimento di sangue e lo straziare le membra della vittima può dare vita a una nuova creazione: “si può animare solo quanto si è creato grazie alla trasmissione della stessa vita” (Eliade: 1994, 32)<sup>11</sup>.

La morte come possibilità di rinascita è uno dei temi centrali della poesia e il poeta prima la invoca per se, per “ricominciare da zero, solo come un cadavere nella sua fossa” la cui unica speranza è “nella luce che disossa” e poi auspica gli dia fiato su un “mondo, come la morte, rinato”. Un mondo che necessita rinascere e che può farlo solo con la morte<sup>12</sup>.

Pasolini non può fare a meno di constatare che i figli di questo modo il cui destino è la viltà sono “invasi ormai dal male che ricevono in retaggio dai padri” e vivono contenti del futuro che i padri hanno preparato per loro. Questi figli e questi padri formano “il coro dei lieti, cui la realtà è amica” in opposizione al poeta che rimane isolato e “cupo d’amore” perché incapace di oltrepassare il confine “tra l’amore per la vita e la vita”.

L’amore per la vita si personifica nei versi: “il mio amore è solo per la donna: infante e madre. Solo per essa impegno tutto il mio cuore”. Dietro questi versi c’è ancora una volta Susanna, ma anche il mito eleusino di Persefone e della Grande Madre.

La morte nella natura: sogno, profezia, epifania.

[...]

È una rosa carnale di dolore,  
con cinque rose incarnate,  
cancri di rosa nella rosa

prima: in principio era il Dolore.[...]

Queste terzine appartengono al poema che da il titolo alla raccolta e simboleggiano, utilizzando un’immagine dell’iconografia cristiana, sia il Graal che le piaghe del Cristo. Il simbolo del Graal è mistero in senso proprio, ovvero “iniziatico” e simbolizza la fatica dell’uomo di ricontattare in se stesso un Centro “superstorico”, la sorgente dell’energia cosmica necessaria a rigenerare sul piano spirituale se stesso e l’umanità, ma è talmente ricco di leggende, nelle quali convergono tradizioni celtiche, arabe e cristiane, che definendolo se ne limitano le sfumature e ad ognuna si legherebbe una lettura leggermente diversa. Malgrado ciò è bene citarne almeno un paio che interessano la nostra analisi. La prima viene riferita da Zigaina e rimette alla leggenda

<sup>10</sup> in Bestemmia. Tutte le poesie, p 647

<sup>11</sup> Mircea Eliade, Herreros y alquimistas, Alianza Editorial, Madrid 1974, p.32.

<sup>12</sup> In un intervento recente, lo scrittore Alessandro Baricco, invitato a parlare del futuro visto dai letterati lo ha descritto con la parola distruzione dicendo che nel mondo di domani il cambiamento necessario è di un ordine così radicale da definire la funzione del letterato nel preservare ciò che merita di essere salvato. Da Alessandro Baricco: il futuro è finito su: <http://www.youtube.com/watch?v=ZWqR-zdIQTo> 10/04/2009.

di Parcifal e del Re Pescatore. Zigaina dice che il mito del Graal riassume per Pasolini “la sostanza spirituale, il contenuto mistico di tutto il discorso che egli ha portato avanti, seppure con atteggiamenti contraddittori e dissacranti, nell’ultima parte della sua vita”. Zigaina chiama questa situazione umana di Pasolini “nostalgia del Paradiso” cioè desiderio di trovarsi sempre al centro del mondo, nel cuore della realtà (Zigaina, 1989). Pasolini parla in questi termini del Paradiso: “Non mi sento del tutto staccato dalle acque primordiali del ventre materno, ma pur sempre escluso da un’esistenza in cui regnava la plenitudine di un paradiso definitivamente perduto”

Altra prospettiva che a mio parere è interessante combinare con quella presentata da Zigaina e che in fondo non se ne discosta molto è quella presentata da Malcolm Godwin nella sua opera *The Holy Grail* (1994)<sup>13</sup> nella quale relaziona la storia della perdita del Graal con la perdita, alla fine del Neolitico, delle tribù matriarcali, pacifiche e prosperose, esistenti in Europa la cui vita fu brutalmente stroncata dalle tribù di barbari provenienti dall’Asia. Questi eventi, secondo Godwin avrebbero lasciato traccia nella memoria collettiva e acquisito una dimensione simbolica nella mitologia celta per poi venire rielaborate da Chrétien de Troyes in chiave cristiana. Questa conquista si identificherebbe anche, per esempio, con la perdita del Paradiso Terrestre e, per quanto riguarda il Graal, esso si identificherebbe con il femminile e con la terra: più concretamente sarebbe simbolo del seno materno e della vagina.

Ma molte sono le possibili letture, e bisognerà tenerne conto avanzando nello studio dell’opera di Pasolini in quanto in essa ogni cosa è “parte di un tutto” e i richiami di senso si susseguono. Un simbolo rosacrociano, ad esempio, rappresenta cinque rose: una nel centro e una sopra ciascuno dei bracci della croce. È lo stesso simbolo utilizzato da Dante per la Rosa Candida della *Divina Commedia*. Simbolo di rinascimento mistico, come già sappiamo, le cinque “rose dentro la rosa” sono usate da Pasolini per enumerare i suoi sbagli che gli pesano come piaghe e che egli chiama “dolori”. Tra le righe incontriamo versi profetici che sembrano anticipare lo scenario della sua morte. A convalidare la tesi della sua morte come rito culturale stanno i riferimenti a Fiumicino “sole di fiume” che sembra indicare il fiume che, prossimo al luogo della morte del poeta separa Ostia da Fiumicino appunto.

[...] Su lui, tacerà,  
oltre le divisioni dei maggesi  
– pagane, con Priapo, cristiane  
con la croce – nel comune latino  
la campana che mai nei millenni suonò  
verso le tre del pomeriggio.

Priapo e i maggesi sono immagini di fecondità, pagana e cristiana, ma il dire che la campana non suonò mai nei millenni alle tre del pomeriggio, ora della morte di Cristo,

<sup>13</sup> Bloomsbury, London 1994.

sembra voler significare che per lungo tempo l'idea della rinascita fu svincolata dalla resurrezione cristiana. Se letti in questa prospettiva i versi che poco dopo si riferiscono alla donna sembrano attribuirle una superiorità legata al suo essere, però svilito dal ruolo in cui la società dei padri l'ha relegata:

[...]  
 E la donna, la cui nobiltà  
 si manifesta nell'ipocrisia  
 di fingersi soltanto remissiva,  
 – chiamando obbedienza la sua debolezza –  
 è anche lei perduta in un lavoro manuale,  
 di femmina, lei, tra le femmine...  
 E non canta: perché mai per millenni  
 la donna cantò alle tre del pomeriggio.

Il poeta attribuisce poi un carattere femminile agli elementi naturali dicendo: “una primavera [...] mestruo di fango e di sole febbrile” o “il mestruo del sole non ha odore” e parla dei “popoli barbari<sup>14</sup>” come possessori del sole. Fatte queste considerazioni vediamo allora che è il poeta stesso a partecipare della femminilità della natura: “il sole di fiume di Fiumicino vuol dire che sono pieno di sabbia accecante, di limo sbriciolato”. Il limo è il fango fertile<sup>15</sup> del Nilo che con le sue piene ridava vita alla natura intorno e permetteva la sopravvivenza dei popoli ivi insediatisi. Il fiume è ancora una volta un elemento che ricorda il mito della Grande Madre in quanto come sottolinea Mircea Eliade: “[...] i fiumi sacri della Mesopotamia, secondo quanto si diceva, avevano la loro fonte nell'organo generatore della Grande Dea. Le fonti dei fiumi erano considerate come la vagina della terra” (Eliade: 1974, 40)<sup>16</sup>. E nel ventre della terra, della donna, stanno i viventi: “Solo chi non è nato, vive! Vive perché vivrà, e tutto sarà suo, è suo, fu suo!<sup>17</sup>”. Il poeta chiude dicendo che non nati dovranno vivere in una Nuova Preistoria, dalla società capitalistica a una nuova era di barbarie cui fa seguito l'uso di smisurato della ragione dei padri. La seguente sezione di *Poesia in forma di rosa* è dedicata al *Libro delle croci* dove sono contenute due poesie scritte entrambe in forma di croce.

Di nuovo un simbolo fra i più antichi<sup>18</sup> e complessi: la croce è il terzo dei quattro simboli fondamentali insieme al centro, al cerchio e al quadrato. In particolare è

14 I barbari di ieri, del Medioevo, e quelli di oggi: i popoli africani.

15 “La commistione dell'acqua e della terra, quale palude e fango, è un'essenza primordiale femminile, fonte di fertilità” Erich Neumann, *La Grande Madre*, op. cit. p. 260.

16 Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, p. 40.

17 “I poteri femminili risiedono non solo nella terra, nei monti, nelle colline e nelle rocce e- insieme con i morti e con coloro che non sono ancora nati, nel mondo sotterraneo”. Erich Neumann, *La Grande Madre*, op. cit. p. 260.

18 La croce è uno dei simboli che si registra fin dalla più alta antichità: in Egitto, in Cina, a Creta dove è stata rinvenuta una croce di marmo datata al secolo XV a. C. Jean Chevalier, Alain Gheer Brant, *Diccionario de los símbolos*, Op. cit.

quello che stabilisce una relazione fra gli altri tre. Simbolizza la terra, ed è legata al quattro (da notare che siamo con Pasolini nella quarta sezione della raccolta). È il più totalizzante dei simboli. Diretta verso i quattro punti cardinali è la base di tutti i simboli d'orientamento nei differenti piani dell'esistenza dell'uomo: “L'orientazione totale dell'uomo esige un triplice accordo: l'orientazione del soggetto animale verso se stesso; l'orientazione spaziale in relazione ai punti cardinali terrestri; infine l'orientazione temporale in relazione ai punti cardinali celesti”<sup>19</sup>. Sopra gli altri però, il simbolo della croce è il simbolo più evidente del valore cristologico-teologico del mito: forma del testo, con una funzione semantica e grafica della croce, perché il tema è appunto Cristo (la morte e la resurrezione), la redenzione e l'utopia. La prima poesia della sezione si intitola *La nuova storia* e racconta la prospettiva del volo di un'anima, di quella del poeta che, morto, vola sul paesaggio dintorno fino ad essere accolto da un arco<sup>20</sup> dalle caratteristiche confuse, forse un arco di trionfo di pietra o di fiori, ma che in ogni caso accoglie la rosa di sangue raggrumato, il pugno di sangue luminoso in cui si manifesta l'anima. Il futuro così osannato dai moderni è qui presentato come opposto alla pietà e alla speranza, di cui gli uomini contemporanei non fanno nulla, come del resto della vita. Il simbolo della croce come morte e resurrezione è dunque da associarsi a Pasolini stesso.

La seconda poesia della sezione, *Profezia*, è una sorta di rimpianto dell'innocenza perduta e del mito. I nuovi saperi, dei figli, sono i saperi “inutili”, “i concimi chimici” ad esempio, contro una millenaria tradizione contadina, che scompare soppiantata dallo “sviluppo” per cui il poeta dice: “tre millenni svaniranno, non tre secoli, non tre anni”. Finisce così una storia millenaria. Finisce l'influenza della Grande Madre, del mito eleusino di Persefone, dea dell'agricoltura e delle stagioni. Saranno allora i popoli che dall'Africa giungeranno a milioni a portare l'irrazionalità, un'altro sapere, il sapere antico. “Essi” insegneranno “ai compagni operai la gioia della vita”, “ai borghesi la gioia della libertà”, “ai cristiani la gioia della morte”.

distruggeranno Roma  
 e sulle sue rovine  
 deporranno il germe  
 della Storia Antica.  
 Poi col Papa e ogni sacramento  
 andranno come zingari  
 su verso l'Ovest e il Nord [...].  
 Nel cuore della raccolta: *Una disperata vitalità*

19 Ibidem.

20 Erich Neumann, ne *La Grande Madre*, riporta un passo del Libro di Bahir, un testo cabalistico relativamente tardo dove si dice: “Io sono colui che ha piantato questo albero [la croce simboleggia anche l'albero della vita, n.d.r.] di cui il mondo intero può dilettersi; con esso ho innalzato su tutte le cose un arco, che ho chiamato universo, poiché tutto dipende da esso, tutto procede da esso, tutto ha bisogno di esso, tutto mira ad esso e tutto trepida per esso. Da là escono le anime”. P. 248

Ci troviamo con questa sezione di *Poesia in forma di rosa* in quello che secondo critiche unanimi è riconosciuto come il “cuore di senso” della produzione poetica pasoliniana. Orientati dalle letture citate nella prima parte di questo lavoro scopriremo in essa motivi significativi rispetto alla nostra analisi. La prima poesia della sezione è *Poema per un verso di Shakespeare* che si apre in questo modo:

Nell' angolo buio delle dieci del mattino, mi lascia  
e se ne sta come un uccello dei mesi di pioggia –  
emigrato da terre che non hanno ancora un nome –  
che si nasconde in qualche boscaglia a dormire quando  
il giorno incomincia (ecc. ecc. «mistificare» senza mezzi  
termini, la pretestualità, dell' ispirazione letteraria, la fonda-  
zione assurda del poema ecc.)  
Eh, uccellaccio dormiente! grigio come il fango,  
bianco come il sole delle dieci del mattino, col capo in-  
nocentemente senza vita sotto l' ala,  
io non so dove, non so come – ma so che ci sei. Anzi,  
direi che, nel tuo silenzio mattutino, nella tua assenza, la  
voglia di morire è ancora più chiara:  
e infatti e come un bambino che io mi godo quest' ora  
concessa ancora una volta, le dieci, con la pioggia, i ru-  
mori del quartiere teneramente intonati  
sui colpi di scure di uno spaccalegna in qualche  
giardino in mezzo alla città. (Verità evanescente della  
situazione domestica, l' ossessione narcissica, sempre per  
infatuata, arbitraria irrazionalità dell' idea dell' abiura ecc.  
ecc.) Nella mia pace filiale, ma non crepuscolare, tu  
dormi,  
dove e come non so, *verso di Shakespeare*, ritornato  
per istinto stagionale (?) da terre che non hanno nulla  
a che fare con noi ecc.

Ritengo che il riferimento simbolico dell' incipit sia da associarsi alla luna<sup>21</sup> che sappiamo essere uno dei simboli più importanti ed evocatori del mito della Grande Madre, che, alle dieci<sup>22</sup> del mattino, sparisce dall' orizzonte, abbandonando il poeta per migrare come un uccello nei mesi di pioggia. La ricchezza di riferimenti simbolici in questi primi versi è quantomeno sconcertante. Lo stesso poeta lo dice nella parentesi con il verbo “mistificare” ovvero “dare ad intendere di posseder, segreti,

21 “La Grande Madre è la Signora del tempo in quanto signora della crescita. La Grande Dea quindi è anche una dea lunare, poiché la luna e il cielo notturno sono le manifestazioni evidenti e visibili della temporalità del cosmo, ed è la luna, non il sole, l' autentico cronometro dell' era primordiale. La qualità temporale, così come l' elemento acqua, vanno ascritti al Femminile, la cui natura fuente diviene evidente nel simbolo del flusso del tempo. A partire dalle mestruazioni, sino a giungere alla gravidanza, il Femminile è ascritto al tempo ed è dipendente e determinato da esso più di quanto lo sia il maschile, che tende al superamento del tempo, all' esenzione dal tempo e all' eternità”. Erich Neumann La Grande Madre op. cit. p. 227.

22 Il numero 10 ha grande valenza simbolica in molte tradizioni, la filosofia pitagorica lo relaziona con l' essere supremo; per la cabala è il simbolo del Sefirot, le dieci emanazioni di Dio con cui si creò il mondo; era considerato il simbolo di Isis, la dea egizia chiamata fra gli altri nomi “Grande Madre”. Riferimento estrapolato da Arturo Swarz, Cabala e alchimia, <http://www.scribd.com/doc/2519916/Cabala-e-Alchimia-A-Swarz,10/03/2009>

operando un mistero”<sup>23</sup> Gli spazi bianchi sembrano volerli evidenziare e si trovano dopo “boscaglia”<sup>24</sup> di dantesca memoria; dopo le dieci del mattino; dopo il “ci sei”, riferito ancora alla luna, che è solo momentaneamente sparita dall' orizzonte per farvi ritorno la notte seguente; dopo “pioggia”<sup>25</sup> a sottolinearne la funzione fecondatrice, creatrice di vita<sup>26</sup>; dopo “i colpi di scure dello spaccalegna” dove la scure simbolizza probabilmente lo strumento di giustizia divina; dopo la città, ideale recinto sacro spesso consacrato a una dea e nella dimensione più privata del giardino; dopo il *verso di Shakespeare* a cui allude il titolo e che citerà più avanti: “Ciò che hai saputo hai saputo, il resto non lo saprai”<sup>27</sup>; dopo “istinto stagionale” a cui fa da rafforzatore il punto di domanda e che ci rimanda ancora una volta al mito della Grande Madre e che il poeta dice non avere a che fare con noi, che, come più volte ha rimarcato viviamo nella società razionale dei padri e dei figli.

Egli dice che la sua pace è “filiale” e il suo referente è la madre, Natura e Susanna, in contrapposizione ai crepuscolari<sup>28</sup> rimarcando in questo modo il suo slancio eroico, la sua passione. Passione che viene, ancora una volta dalla fede nel mito. Nei versi che seguono riprende la similitudine luna-uccello definendo la luna: [...] uccellaccia nera, che ti fingi bianca, come una sposa di paese, con ali di rapace nei teneri grigiori del Friuli uccellaccia con l' occhio maligno, che si finge chiuso nel beato sonno di chi sa paesaggi di foreste e deserti mai visti, [...]

23 Dal Vocabolario etimologico Piangiani disponibile in rete all' indirizzo: <http://www.etimo.it/?pag=inf>

24 “Quando definiamo Artemide come dea dell' esterno, come dea della vita libera nei boschi [...] attuiamo una proiezione simbolica che la rende signora delle forze e delle potenze dell' inconscio, che appaiono nei nostri sogni in forma di animali e costituiscono l' esterno, il mondo della cultura e della coscienza. [...]. Essa è prossima alla natura umana, selvaggia e primitiva, all' essere selvaggio, esposto alle passioni istintuali.” Erich Neumann, La Grande Madre, op. cit. p. 276.

25 “La pioggia fu [...] nel tempo mitico degli dei, un adeguato stato per la preparazione del sito dell' altare, e per questo il sacrificante versa ora l' acqua, con la quale imita la pioggia. in tal modo la pioggia versata sul sito dell' altare (che rappresenta l' anno, il tempo, l' universo) viene assicurata per tutto l' anno, per il terreno arato e quello non arato”. Vittorio Dini Il potere delle antiche madri, Angelo Pontecorbi Editore, Firenze 1995, p. 27. Più in generale la Grande Dea è l' unità che scorre dall' acqua primordiale sotterranea e celeste, tutte le acque, le correnti, le sorgenti, così come la pioggia appartengono a lei. Erich Neumann La Grande Madre op. cit. p. 222

26 Si pensi per contrapposizione alla Waste Land di Eliot, dominata dalla siccità.

27 È quello che nell' Otello raccoglie le ultime parole di Jago. Un sapere ontologico, sapere come essere.

28 Il termine “crepuscolare” per indicare una categoria letteraria. La metafora del crepuscolo voleva indicare una situazione di spegnimento, dove predominavano i toni tenui e smorzati, di quei poeti che non avevano emozioni particolari da cantare se non la vaga malinconia, come scrive appunto il Borgese, [1] “di non aver nulla da dire e da fare”. Il termine “crepuscolare” cominciò così ad essere usato dalla critica per delineare quel gruppo di poeti che, pur non costituendo una vera scuola, si trovavano concordi nelle scelte tematiche e linguistiche e che, soprattutto, rifiutavano qualsiasi forma di poesia eroica o sublime.



L'uccellaccia sarà poi un'aquila<sup>29</sup>, che si avventa sul poeta/capretto e lo trascina su.

La luna è poi chiamata "sacco di pannocchie di luce" con chiaro rimando alla fecondità, alle messi, all'agricoltura, ai simboli della Grande Dea nelle vesti di Cerere. Sarà poi "candida e cattiva" che soffia la sua anima sul prato che Zigaina individua come il luogo deputato al sacrificio del poeta.

Su quel prato "pende un'altra nube" tutta terrestre però, in quanto sembra essere l'ombra di una montagna i cui epiteti non lasciano dubbi: "gonfia di mammelle", che è anche "isola nera" sacco di pannocchie buie, con intorno la bava della marea, latte e che fa da contrappunto "simmetrica", al "sacco di pannocchie nel cielo". Su quel prato vi è una fila di piloni, anch'essi partecipi della simbologia del mito come ci ricorda Neumann in un significativo esempio che riunisce in se le immagini del grano, del capretto e dell'uccello: [...] *La Dea ci è nota come dotata di una testa di serpente o di uccello o anche alata e con zampe di uccello. [...] Nello stesso contesto la dea ha fra le mai i covoni di grano e intorno a lei saltano i capri. [...] Il pilastro della Grande Dea domina il recinto*<sup>30</sup>.

Riprende poi il volo trascinato dall' "uccellaccia" per volare sopra il Sahara dove vede un fuoco, che nomina due volte, di nuovo ad enfatizzarne il simbolo<sup>31</sup>

Subito dopo cita il vento, riunendo così nella poesia i quattro elementi che secondo Empedocle sono, le quattro radici di tutte le cose, immutabili ed eterne<sup>32</sup>.

Pasolini mentre evoca il mito della Madre utilizzando una miriade di simboli ad esso collegati, contemporaneamente svela la sua intenzione di fare della propria morte un rito culturale, come palesato da Zigaina, ma oltre la sua proposta di lettura in quanto, seguendo il percorso fin qui tracciato si vede come tra rimandi e simboli in realtà molte delle poesie della raccolta annunciano la sua "fede pagana" se non le sue intenzioni.

La poesia ha come co-protagonista la Luna, simboleggiata spesso come un uccello nell'accezione negativa di "uccellaccia, come abbiamo visto, e poi più intima di "uccelletto". Dice il poeta:

Lei si è ritirata a dormire: ricordo  
 Che così dormono gli uccelletti che cacciano  
 I ragazzetti friulani, nei dopopranzi  
 In cui il Tagliamento è grande come un deserto,  
 e, tra le viti ferme come in sogno e i gelsi  
 che già profumano di seta, i campi di pannocchie  
 sono come branchi di leoni ruggenti.  
 Essi dormono, o covano sonno,  
 in qualche albero che è un sogno trovare [...]

La ricchezza di simboli rende difficile delimitare la citazione. In questa immagine si fondono l'idea della madre Susanna, con quella della Grande Madre, di nuovo presentata come un uccello, che quando s'addormenta assume una forma tondeggiante, che dunque rimanda di nuovo alla luna di cui parla nella poesia. Insieme ad essa troviamo un altro potente simbolo associato al mito: quello dell'albero, l'albero della vita, "che è un sogno trovare". Zigaina (1989) sottolinea a questo punto come Pasolini utilizzi quella che Barthes chiama "catalisi" E le catalisi, lui dice giustamente, hanno una "funzionalità attenuata, unilaterale, parassitaria"; sono solo unità "consecutive", mentre "le funzioni cardinali (le unità linguistiche che conducono il discorso) sono ad un tempo consecutive e consequenziali". Non solo, ma Barthes precisa che le catalisi, pur rappresentando delle soste, dei lussi e delle giocose forme di ridondanza, non sono mai inutili, perché esse – ritardando o accelerando il flusso del discorso – possono da una parte sviare il lettore, ma, dall'altra, costituire per lui una funzione fatica (Jakobson)<sup>33</sup>. Detto in altri termini, esse, le catalisi, stabiliscono e rafforzano il contatto tra autore e spettatore. E malgrado Zigaina indichi come catalisi la lunga parentesi

32 Secondo il filosofo queste, interagendo tra loro grazie alle forze universali, amore e odio, sono principio di tutte le cose. Questo concetto descrive la realtà come un processo graduale ed eterno di cambiamento dell' equilibrio tra le forze universali; la nascita e la morte quindi non esistono in se poiché il cosmo risulta creato dalla mescolanza e dalla separazione di questi quattro elementi fondamentali. Concretamente la storia di questi elementi di mescola anche alla mitologia e alla leggenda. Testimonianza effettiva della considerazione di questi elementi si ha attraverso i filosofi della scuola di Mileto ai quali, specie a Talete, è attribuito l'inizio della ricerca filosofica sull' archè, principio generatore e conservatore dell'universo.

33 P.P.P. Empirismo eretico, op. cit. p.

29 Il simbolo dell'aquila secondo C. G. Jung (in Psicologia e alchimia) è un simbolo polivalente. Infatti il re degli uccelli acquisiva un significato differente se bianca o nera. Essa incarnava l'allegoria dell'alta divinità, del fuoco celeste, del sole, della nobiltà e dell'anima come parte dell'uomo appartenente a Dio. L'impiego del simbolismo dell'aquila fu, nelle differenti civiltà, quasi sempre indirizzato all'espressione di «altitudine» che cambiava quando, con un volo in picchiata, l'uccello si scagliava contro la preda. Le figure emblematiche dell'aquila e del serpente furono la traduzione di tale dualismo. La duplice figura dell'aquila e del serpente acquistava il significato del Cielo e della Terra, della lotta tra l'Angelo e il Demone, metafora del contrasto tra bene e male. In alchimia l'aquila è lo spirito costretto nella materia bruta che si libera solo dopo la fase di riscaldamento prolungato nell'athanor e si concretizza nell'alto dell'alambicco. L'aquila bianca fu percepita come una proiezione maschile associabile al potere soprannaturale e il suo sangue, nelle vecchie farmacopee, veniva prescritto come un rinvigorente delle forze e unico mezzo per ridonare la fecondità delle donne sterili. Quando invece era ritratta nera o bruna il suo significato cambiava totalmente divenendo un segno notturno, lunare, femminile come quella effigiata nella tavola. Sotto l'ombra delle ali dell'aquila, sono poste le sfere dell'acqua e della terra disegnate con le sembianze di Poseidone e di un bosco. Poseidone è l'iconografia delle acque primordiali dalle quali tutti i corpi prendono vita, sia quelli che abiteranno le acque sia quelli che vivranno sulla terra. La divinità è quindi la forza elementare non ancora organizzata alla ricerca dell' elemento iniziale, padre di ogni armonico sviluppo.

30 Erich Neumann, La Grande Madre, op. cit. p.272.

31 La simbologia del fuoco è veramente complessa e poliedrica, citerò dunque solo alcuni dei significati per suggerire una possibile interpretazione. Il fuoco rappresenta la forza profonda che permette l'unione dei contrari e l'ascensione alla sublimazione, esso è il motore della rigenerazione periodica della Natura. Vita animica, potere creativo, gagliardia animale e istintiva sono le forme essenziali della potenza dell'elemento Calore. I fuochi del mondo terreno, quello intermedio e celestiale del Sole, il fuoco comune, il fulmine e quelli materiali adoperati per l'eliminazione di materie. Lo Spirito, fuoco interiore nell'Umano è nello stesso tempo conoscenza penetrante dell'intelletto individuale, e illuminazione o distruzione dell'involucro. Il Fuoco conduce la mente all'atto ed all'azione psichica. Dictionario de los sàmbolos, op.cit.

che Pasolini usa per anticipare la sua morte<sup>34</sup> e segnalare che la sua comprensione è riservata ad una stretta cerchia di destinatari, ritengo, per quanto fin qui analizzato che questo poema si regga in realtà su diverse catalisi, vista la ridondanza di immagini simboliche presentate dall'autore che sembra strizzare l'occhio al lettore, questo sì, "privilegiato" che sia capace di riconoscermi il riferimento al mito. Interessante è poi notare come Pasolini presenti la luce del giorno (alludendo al sole, simbolo della ragione, del patriarcato) come "maledetta", un tema questo che verrà spesso ripreso:

Non andrai a riposare –  
a ripararti dalla maledetta luce del giorno –  
uccelletto friulano, in boschine a me note,  
tra gli alberi puri – il gelso, la vite, il pioppo  
il sambuco, con la sua fragilità di primavera...  
E nemmeno, più, nelle foreste attorno alla città di Lagos,  
nelle savane rosa del Sudan,  
o nelle creste violette dei vulcani di Aden –  
te ne andrai in un verso, vanificata  
dalla profezia.

"Vanificata" è attributo di storia: "Te ne andrai in un verso" vanificata *la storia* dalla profezia che fuor di metafora significa che la profezia dell'autore si farà realtà con la sua morte:

[...] E io nel mio ultimo cantuccio  
sotto il bel sole del mondo,  
arabo o cristiano,  
del Mediterraneo o dell'Oceano Indiano,  
inadattato alla storia, inadattato a me,  
mi adatterò alla terra futura,  
quando la Società ritornerà Natura».

Ma ancora, cambiando forma e amplificando Pasolini ribadisce lo stesso concetto utilizzando addirittura le maiuscole, ad enfatizzare la sua rabbia che, come dice, lo fa urlare:

SE LA CHIESA DI DIO È UNA CASA CHIUSA DAL DI DENTRO  
E LUI SOLO HA LE CHIAVI, ANCH'IO  
SONO VISSUTO IN UNA CASA CHIUSA DALL'INTERNO  
LA CASA DELLA RAGIONE SORELLA DELLA PIETÀ. Ho aperto  
la porta, e ne sono uscito... lì davanti ora c'è quella  
maledetta casa di Dio chiusa dal di dentro,  
a darmi uno sgradevole senso di nausea,  
e, dietro, la noiosa Storia in cui poteri rientrare.

34 "So tutto mio verso, vuoi, facendoti vivo nel vento che leviga il cosmo, sentire la lezione... («italofona», sì, e «piena di non cosmopoliti europeismi»: ironia, sul melodramma – caduta di ogni speranza di comprensione presso i destinatari di letteratura, che, per fenomeno contraddittorio, assume una forma di recitativo melodrammatico, in una levigatezza linguistica generica, da «traduzione – con sopra appunto l'allegria del suicidio per una cerchia specializzata di destinatari – la gratuità di chi non ha più nulla da perdere, dopo averne avuto tanto – un disoccupato linguistico)» Pasolini Pier Paolo, Poema per un verso di Shakespeare, in Bestemmia, op. cit. p. 711.

Pasolini riconosce nell'istituzione relativa al sacro la colpa di aver dimenticato la carità che per il poeta è *comprensione della creatura fuori dalla storia* e "bisogna uscire dalle idee generali per provarla"<sup>35</sup>. A questo proposito, parlando delle divinità babilonesi, Neumann racconta dell'opposizione, creatasi ad un certo punto nel passato mitico, tra Tiamat, l'essenza generatrice con le caratteristiche proprie della Grande Madre, e Marduk, il legislatore, molto simile al dio del racconto biblico tradizionale, che ordina il mondo secondo le leggi razionali, corrispondenti alla coscienza e alla natura solare. Caratteristica propria di Tiamat è la compassione. Più in generale Neumann documenta che la Dea uruborica dei primordi è la Grande Dea della notte, in quanto la fase primordiale dell'esistenza non poteva rispecchiarsi in una coscienza riflettente, si ha un'idea di questa fase solo attraverso immagini in cui il mondo patriarcale posteriore, fondato sulla coscienza, conosce e tenta di formulare nell'ambito della religione, della filosofia e della scienza. Il patriarcale tuttavia, che tende a negare la sua derivazione oscura e inferiore da questo mondo primordiale ha cercato in ogni modo di nascondere la sua origine dalla Madre Oscura e ha creduto, a ragione e insieme a torto, di doversi procurare una genealogia più elevata che lo dimostri discendente dal cielo, dal dio celeste e dall'aspetto luminoso<sup>36</sup>. E ancora: alla sfera del femminile, dell'istintualità si contrappone la "casa della ragione" che ha imprigionato il poeta insieme al genere umano allontanandolo dalla Grande Madre. Più avanti, ancora, a lettere maiuscole troviamo: *CHE LA MORTE DEI VIVI VUOLE LA MORTE DEI MORTI*, ovvero il vuoto spirituale dei vivi li rende incapaci di immaginare la rigenerazione dei morti, la ciclicità insita nella Natura.

Chiude la poesia in un grido:  
Grido, nel cielo dove visse mia madre:  
"Con incorreggibile ingenuità  
-nell'era che dovrebbe essere quella di un uomo-  
Oppongo l'arbitrio alla dignità [...]  
E mi prendo tutta l'innocenza della vita futura.  
Grido, nel cielo dove dondolò la mia culla [...]

Dice Neumann (1981, 228)<sup>37</sup> che il momento temporale della nostra nascita (l'era) e il corpo (la costituzione, la forma) sono le componenti fatali dell'esistenza individuale, che devono essere accettate da chiunque tenti di comprendere la contingenza della vita nei suoi fondamenti. Pasolini ripete sovente "l'uomo ha un periodo solo nella sua vita", lo farà anche nella poesia successiva, come a sottolineare il suo impegno a trarre dalla vita il massimo significato possibile.

35 In L'enigma di Pio XII.

36 Nei documenti primitivi e antichi risulta quasi sempre nota l'origine del mondo e dell'uomo dall'oscurità, dal grande Cerchio della Dea Femminile (Neumann, 1981, 214)

37 Erich Neumann, La Grande Madre, op. cit. p. 228.

Nella seconda poesia della sezione, *Le belle bandiere* predomina invece la presenza del sole, in diretto contrappunto con la luna. L'ora è la stessa, le dieci del mattino, in un momento in cui per il poeta alla luminosità del giorno/razionalità/ mondo dei padri e della religione si contrappongono i sogni e gli istinti irrazionali che da poco hanno visitato il poeta:

i sogni delle dieci del mattino,  
nel dormente, solo,  
come un pellegrino nella sua cuccia,  
uno sconosciuto cadavere  
– appaiono in lucidi caratteri greci,  
e, nella semplice sacralità di due tre sillabe,  
piene, appunto, del biancore del sole trionfante –  
divinano una realtà,  
maturata nel profondo e ora già matura, come il sole,  
a essere goduta, o a fare paura.  
Si reitera la profezia dei “sogni che divinano la realtà”, Ma qual è la divinazione?  
Cosa mi dice il sogna mattutino?  
«il mare, con lente ondate, grandiose, di grani azzurri,  
si abbatte, lavorando con furore uterino,  
irriducibile,  
e quasi felice – perché dà felicità  
il verificare anche l'atto più atroce del destino –  
sgretola la tua isola, che ormai  
è ridotta a pochi metri di terra...»

Il mare ha un furore uterino, le acque agitate dalla forza della natura, pronte ad accogliere “l'atto più atroce del destino” che sarà poi la sua morte. Il sole, con il “fantasma della storia” è un “biancore su tutto”, dove stanno gli altri, anche i cari amici del Nord, mentre Pasolini vive nella dimensione notturna, e uterina insieme, del *Poema per un verso di Shakespeare*: in un sogno dentro un sogno dove la morte scelta, forse, la morte prevista, rimane comunque idea terrificante che fa tremare il poeta, che lo fa piangere per la solitudine:

Aiuto, avanza la solitudine! Non importa se so che l'ho voluta come un re.

La solitudine della morte che il poeta dice di aver voluto “come un re” richiama ancora una volta il mito del re che si sacrifica per la rinascita, la rigenerazione del suo popolo e dell'universo. Naturalmente è forte il richiamo a Cristo, ma anche alla mitologia, di cui la Bibbia è erede. Ad esempio Neumann (1981) parla a questo proposito della divinità germanica Odino, che muore impiccato sull'albero del fato<sup>38</sup>. Secondo Neumann con il sacrificio del re morte, rinascita e saggezza coesistono nello stesso piano. L'impiccato all'albero, il figlio della madre, perisce sì, ma riceve l'immortalità. La realtà è proposta

<sup>38</sup> So di essere stato appeso all'albero ventoso / per nove notti / trafitto dal giavellotto / consacrato a Odino / io appeso a me stesso / a quell'albero che nessuno sa / da quale radice cresca . [...] cominciai a crescere / e a svilupparmi bene / divenni saggio / la parola mi guidò / di parola in parola/ l'opera mi guidò / di opera in opera..

più avanti di nuovo dalle due prospettive quella “antica” dei miti” e quella positivista del mondo moderno:

È giunta l'ora dell'esilio,  
forse: l'ora in cui un antico avrebbe dato realtà  
alle realtà,  
e la solitudine maturata intorno a lui,  
avrebbe avuto la forma della solitudine.  
E io invece – come nel sogno –  
mi accanisco a darmi illusioni, penose,  
di lombrico paralizzato da forze incomprensibili:  
«ma no! ma no! è solo un sogno!  
la realtà  
è fuori, nel sole trionfante,

Ma al sole trionfante che è fuori, il poeta non crede, anzi, individua in esso il male che allontana l'uomo dalla veridicità delle esperienze e così al sole della realtà contrappone il sole dentro il sogno, unione dell'elemento femminile notturno con quello solare, in una sorta di uruboro:

Ma quel qualcosa di “bianco”  
che a lettere greche  
mi presentò, irrevocabile, il sogno conoscitore,  
mi rimane addosso [...] il biancore gioiosamente romanico,  
perdutamente barocco, del sole nel sonno.

E ancora si abbandona alla nostalgia degli anni quaranta, di cui sappiamo attraverso le poesie del periodo friulano, che come sappiamo, verranno tra pochi anni riscritte per “chiudere il cerchio” e fare della sua opera un' ideale immagine uruborica.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bezzocchi M. A., *Pier Paolo Pasolini*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano, 1998  
Chevalier J., *Gheer Brant Alain, Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1986.  
Dini, V., *Il potere delle antiche madri*, Angelo Pontecorbi Editore, Firenze 1995  
Eliade, M., *Herreros y alquimistas*, Alianza Editorial, Madrid 1974.  
González, F., “El tiempo de lo sagrado”, en *Pasolini*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1997.  
Jung, C. G., *Psicologia e alchimia*, Bolati Boringhieri Milano 1981.  
Kerenyi, K. e Jung, C. G., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bordighieri, Torino 1972.  
Lerner G., *La creacion del patriarcato*, Editorial Crítica, 1990.  
Martín López, C., “Pier Paolo Pasolini: mito y religion en La nuova gioventù”, en *Cuadernos de filología italiana*, n° 11, Universidad de Malaga, 2004.

- Naldini, N., *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino 1989.
- Neumann, E., *La Grande Madre: Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Casa editrice Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 1981.
- Panzeri, F., *Guida alla lettura di Pasolini*, Mondadori 1988
- Pasolini, P. P., L'ambiguità, "Filmcritica", ottobre 1974.
- , *Bestemmia: tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1993.
- , *Empirismo eretico*, Garzanti Libri 2000.
- , *Tutte le opere. Saggi sulla Politica e sulla Società a cura di Walter Siti e Silvia de Laude*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999.
- Russo, G., "Il simbolo della Rosa nel Medioevo", in *Orfeo*, novembre 2002.
- Tullio, G. M., *Pasolini un delitto italiano*, Piccola biblioteca Oscar Mondadori, Milano 2005.
- Zigaina, G., *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio Editori, Venezia 1989.
- , *Hostia. Trilogia della morte di Pierpaolo Pasolini*, Marsilio Editori, Venezia 1995.

#### **SITIOGRAFÍA**

- [http://www.etimo.it/Alessandro Baricco: il futuro è finito su: http://www.youtube.com/watch?v=ZWqR-zdIQTo](http://www.etimo.it/Alessandro%20Baricco%3A%20il%20futuro%20%C3%A9%20finito%20su%3A%20http%3A%2F%2Fwww.youtube.com/watch?v=ZWqR-zdIQTo) 10/04/2009.
- Zigaina Giuseppe, Pasolini e la morte, 1996 [http://karaart.com/p.p.pasolini/cultural\\_death/texts.html](http://karaart.com/p.p.pasolini/cultural_death/texts.html), (20/01/2009)
- Arturo Swarz, Cabala e alchimia, <http://www.scribd.com/doc/2519916/Cabala-e-Alchimia-A-Schwarz>, 10/03/2009