

Diciembre de 2020

Nº23

ISSN: 1885-3625



REVISTA INTERNACIONAL

de Culturas & Literaturas



Relacionadas

Autoras, contextos y vínculos



#### DIRECTORAS

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

#### CONSEJO EDITORIAL

Dr. Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla)  
Dra. Milica Lilic (Universidad de Sevilla)  
Dra. Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca)  
Dra. Mercedes González de Sande (Universidad de Oviedo)  
Dra. Estela González de Sande (Universidad de Oviedo)  
Dra. Leonor Sáez Méndez (Universidad de Murcia)  
Dra. Caterina Duraccio (Universidad Pablo de Olavide)  
Dr. Juan Aguilar González (Universidad de Castilla La Mancha)  
Dra. María José del Pino Espejo (Universidad Pablo de Olavide)  
Dra. Juana Escabias Toro (Universidad Complutense de Madrid)  
Dra. Carolina Sánchez-Palencia Carazo (Universidad de Sevilla)

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

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



©RICL

ISSN 1885-362

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

EDITA

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

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

DISEÑO E IMAGEN DE PORTADA  
Eva Moreno

#### COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL EXTERNO

Dr. Sebastiano Valerio, Università degli Studi di Foggia, Italia  
Dra. Patrizia Caraffi, Universidad de Bologna - Alma Mater, Italia  
Dra. Maria Leo, Lablex (Laboratoire de la lexicographie bilingue)  
Dra María Eduarda Mirande, Universidad Nacional de Jujuy-Argentina, Argentina  
Dra. Katarzyna Kukowicz-Żarska, Ateneum-Szkola 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. Maria Micaela Coppola, Universidad de Trento, Italia  
Dra. María Jesús Lorenzo-Modia, Universidade da Coruña, España  
Dra. Marina Bettaglio, University of Victoria, Canadá  
Dr. M.S. Suárez Lafuente, Universidad de Oviedo, España  
Dra. Caterina Benelli, Universidad de Messina, Italia  
Dra Raquel Medina, Aston University, Reino Unido  
Dra. Francesca De Cesare, Universidad de Nápoles "L'Orientale"  
Dra. Marina Rosenzvaig, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina  
Dra. Margherita Orsino, Universidad de Toulouse, Francia  
Dra. Irena Proscenc, Universidad de Lubiana, Eslovenia  
Dra. Irena Lama, Universidad de Tirana, Albania  
Dra. Ada Boubara, Universidad de Tesalónica, Grecia  
Dr. Juan Carlos Suárez Villegas, Universidad de Sevilla, España  
Dra. Francesca Di Blasio, Universidad de Trento, Italia  
Dra. Lilia del Carmen Granillo Vazquez, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México  
Dr. Paolo Ferrari, Universidad de Urdine, Italia  
Dra. Alejandra Luz Salinas, Universidad Nacional Autónoma de México, México  
Dr. Andrea Manganaro, Università di Catania, Italia  
Dra. María Dolores Adsuar Fernández, Universidad de Murcia, España  
Dra. Patrizia Gabrielli, Universidad de Siena- Arezzo, Italia  
Dr. Rodrigo Browne Sartori, Director Doctorado en Comunicación UFRO-UACH, Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Valdivia, Chile  
Dra. Alejandra Moreno Álvarez, Universidad de Oviedo

#### COMITÉ EVALUADOR

Beatriz Onandia Ruiz  
Clelia Stefatuno  
Estela González de Sande  
Gerardina Antelmi  
Giuliana Antonella Giacobbe  
José García Fernández  
Juan Aguilar González  
Júlia Adela Benavent Benavent  
Manuel Giardina  
María Dolores Rodríguez Almazán  
María Elisa Alonso García  
María Reyes Ferrer  
Matteo Lefèvre  
Mercedes Arriaga Flórez  
Mercedes González de Sande  
Milagro Martín-Clavijo  
Pedro Álvarez-Cifuentes  
Rodrigo Browne Sartori  
Rosa Espinar Herrero  
Salvatore Bartolotta  
Sergio Marín-Conejo



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

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

**INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURE AND LITERATURE:**

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

Este número se titula "Relacionadas. Autoras, contextos y vínculos."

This issue is titled "Related. Authors, contexts and links"



## ÍNDICE

<i>"Ya no tienen donde morir las ofelias". Dos autoras en la Barcelona de la vanguardia: Elisabeth Mulder y Ana María Martínez</i>	<b>9</b>
Fran Garcerá	
<i>La Raza II: "¿Pero pos why?" Identidad cultural en Estampas del Valle (Dispositio y Elocutio)</i>	<b>29</b>
Jorge Orlando Gallor Guarín	
<i>Una hermandad de olvidadas: "las otras" escritoras y editoras en lengua inglesa durante la Primera Guerra Mundial</i>	<b>45</b>
Yolanda Morató	
<i>Relaciones violentas en Voci de Dacia Maraini</i>	<b>61</b>
Begoña González	
<i>Reivindicación irredenta de la memoria histórica femenina: lucha desde la prisión contra las dictaduras</i>	<b>74</b>
Manuel Pinto Barragán	
<i>Sirenas que cantan la vida: el sujeto femenino moderno en Vida a vida (1932) de Concha Méndez</i>	<b>87</b>
Laura de la Parra Fernández	
<i>Reflexiones sobre el ambiente cultural de Camilla Herculiana a partir de Lettere di philosophia naturale</i>	<b>101</b>
María Muñoz Benavent	
<i>Apuntes para la contextualización de la creación literaria desde el margen: el neobarroco digital</i>	<b>111</b>
Raisa Gorgojo Iglesias	
<i>El rol de la mujer china a principios del siglo XX en la novela Bansheng yuan de Zhang Ailing</i>	<b>125</b>
Teresa Inés Tejeda Martín	



<i>Las mujeres creadoras en la dramaturgia femenina de los Siglos de Oro y sus mecanismos de metateatralidad para reaccionar contra lo establecido</i> María José Rodríguez Campillo	<b>146</b>
<i>Vínculos rotos. Madres e hijas en dos novelas de Lucía Etxebarria</i> Xinyi Zhao	<b>159</b>
<i>Memorias en púrpura pasionaria. Carmen Mondragón "Nahui Olin" y Gerardo Murillo "Dr. Atl"</i> Araceli Toledo Olivar	<b>172</b>
<i>Mary Shelley: il padre come ossessiva relazione</i> Clelia Stefanuto	<b>180</b>
<i>Adelaide Bernardini: polemiche e rivalità</i> Giuliana Antonella Giacobbe	<b>191</b>
<i>Relazionarsi con la terra di origine: Shirin Ramzanali Fazel, Igiaba Scego e Maryam Maio</i> Caterina Duraccio	<b>203</b>
<i>David Foster Wallace's democratic normality</i> Jesús Bolaño Quintero	<b>217</b>
<i>"Militarism is a Movement of Retrogression": the Feminist Pacifism of Jane Addams, Mabel St Clair Stobart and Rose Macaulay</i> Jaime Francisco Jiménez Fernández	<b>231</b>
<i>La figure de la réfugiée politique dans Le bleu des abeilles</i> Isaac David Cremades Cano	<b>249</b>
<i>Reseña de Mi Guerra de España de Mika Etchebéhère</i> Yanira Hermida Martín	<b>263</b>

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RIICL.2020.i23>

<i>Reseña. Escritoras en lengua italiana (1880-1920). Renovación del canon literario</i> Roberto Trovato	<b>267</b>
<i>Reseña Voces e identidades exocanónicas (1880-1920): recuperando (auto) narrativas femeninas de los márgenes</i> Giulia Di Santo	<b>273</b>
<i>Porcentaje de artículos aceptados y rechazados</i>	<b>280</b>

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RIICL.2020.i23>

## **“YA NO TIENEN DONDE MORIR LAS OFELIAS”. DOS AUTORAS EN LA BARCELONA DE LA VANGUARDIA: ELISABETH MULDER Y ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI**

“YA NO TIENEN DONDE MORIR LAS OFELIAS”. TWO WOMEN WRITERS DURING THE AVANT-GARDE IN BARCELONA: ELISABETH MULDER AND ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI

Fran Garcerá

### **RESUMEN:**

El presente artículo estudia las redes de colaboración entre las escritoras Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, tanto entre ellas como con otros agentes del campo cultural, durante la Edad de Plata. Para ello, se analizarán los diferentes elementos paratextuales de las obras poéticas que publicaron en esta época y otros materiales de carácter inédito, como su correspondencia con las escritoras Gabriela Mistral y Carmen Conde.

### **PALABRAS CLAVE:**

redes de colaboración, paratextualidad, Elisabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi

### **ABSTRACT:**

This article presents the network between women writers Elisabeth Mulder and Ana María Martínez Sagi, as well as with other writers and journalists, among others, during the Silver Age. This article analyzes the different paratextual elements of their books of poems published at this time and other unpublished materials, such as their correspondence with the women writers Gabriela Mistral and Carmen Conde.

### **KEYWORDS:**

women networks, paratextuality, Elisabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi



## 1. INTRODUCCIÓN

Barcelona constituyó un segundo centro cultural alejado del radicado en Madrid durante la Edad de Plata, pero en constante comunicación e intercambio con la urbe capitalina<sup>1</sup>. Este hecho se ve en la proliferación de instituciones femeninas que se crearon siguiendo el modelo instaurado en Madrid. Entre otras, estas fueron la Residència Internacional de Senyorettes Estudiantes de la Generalitat de Catalunya, fundada el 1 de octubre de 1931, y el Lyceum Club de Barcelona, inaugurado también ese mismo año. De hecho, en la página 4 del diario *La Publicitat* de la capital condal, publicado el día 7 de julio de 1931, puede leerse el texto fundacional del mismo, titulado “Manifest a les dones”, que dice:

Amb el nom de “Lyceum Club” de Barcelona, acabem de fundar a la nostra ciutat una agrupació femenina que té per base els principis democràtics de llibertat i d’igualtat, ensems que un afany intens de cultura.

La nostra agrupació no aspira a ésser una societat més on les dones d’esperit més o menys selecte es reuneixen per a prendre una tassa de te, fullejar un magazine, sentir un petita conferència o un concert íntim, ni tampoc a esdevenir un grup de dones, amaraes d’indignacions, poc o molt santes, que volen fer la guerra a l’home, reclamar tota mena de drets i llançar la flama abrindada, del més ferotge feminisme.

Ni una cosa ni l’altra, però un poc de cada una.

Volem acoblar-nos sota el lema de “llibertat i cultura” i educar-nos i instruir-nos sobre aquests aspectes concrets: Política, Dret, Higiene, Sociologia econòmica i moral, Art i Literatura, procurant-nos aquests ensenyaments per mitjà de cursets, conferències, converses, especialitzacions encomanades a tècnics de dintre o de fora del Club, però de reconeguda solvència. I sobretot, desitgem a la dona per fer-la un poc menys desvalguda, instruint-la, procurant-li coneixements sobre higiene, lleis, l’abast dels seus drets, moral, economia i política.

En una paraula, contribuir amb totes les nostres forces a treure la dona del poble de la terrible ignorància que l’aclapara.

La mayor diferencia entre los Lyceum de Madrid y Barcelona fue, precisamente, su elitismo. Mientras que el primero tuvo entre sus miembros un rasgo de clase social privilegiada —sus socias pertenecieron a la alta burguesía o la aristocracia—, el de Barcelona tuvo entre sus objetivos educar a todas las mujeres, puesto que se entendía que solo a través de la adquisición de la cultura estas podrían mejorar su situación social. En este sentido, en su manifiesto fundamental, se alegaba que:

No li demanem més que una petita atenció de tant en tant i li consagram les més belles hores de les nostres vides.

Preguem, doncs, a totes les dones de bona voluntat, que se sentin aptes per a fer obra de cultura i sociologia, o simplement que simpatitzin amb els nostres ideals, que vulguin ajuntar-se amb nosaltres per a treballar intensament de cara a la

1 Esta publicación se incluye en el marco de los proyectos de I+D+i FFI2016-76037-P y PID2019-104004GB-I00.

nostra perfecció moral, espiritual i intel·lectual i tot seguit, –un cop degudament orientades– de cara al poble per ajudar-lo en tot allò que calgui.

“Lyceum Club” de Barcelona no vol rivalitzar amb cap altra entitat, al contrari: aspira a ésser un factor més del gran producte femení, encara inèdit.

“Lyceum Club” té un amplíssim programa a complir i el complirà, fidel a les normes que l’han engendrat.

Dones, estudieu aquest manifest, demaneu els nostres Estatuts; ells us diran prou clar dels nostres anhels i si us sentiu amb cor de compartir-los amb nosaltres, acobieu-vos al “Lyceum Club”.

Això ens farà a totes més fortes.

Signen: Aurora Bertrana, Maria Pi de Folch, Enriqueta Sèculi, Anna Miret, Carme Cortès d’Aiguader, Mercè Ros, Montserrat Graner de Bertran, Isolina Viladot, Leonor Serrano de Xandri, Maria Carratalà, Josefina Bayona de Cortès i Amanda Llebot.

Asimismo, una de las firmantes, Aurora Bertrana, fue miembro del Club Femení i d’Esports de Barcelona, que fue fundado en 1928 y constituyó la primera asociación deportiva exclusivamente femenina de España (Real Mercadal 1988). Por lo tanto, la ciudad de Barcelona se consolidó como un segundo centro de reivindicación femenino con sus particularidades y objetivos propios.

Fue en este contexto cultural donde desarrollaron sus vocaciones autorales Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, hasta el punto de que Mulder ejerció una especie de tutela literaria sobre la segunda, fundamentada en una estrecha relación y una red de apoyo basada no solo en la sororidad sino, sobre todo, en el afecto. Aunque, como veremos, sus redes literarias sobrepasaron las fronteras de su ciudad natal y se extendieron hacia un gran grupo de autores de toda la geografía española, sobre todo, en el caso de Mulder.

## 2. “HOY LO SÉ: SE LLAMABA VOCACIÓN”. UNA POETA IRRUMPE EN EL PANORAMA LITERARIO: ELISABETH MULDER

Elisabeth Mulder vino al mundo entre 1903 y 1904<sup>2</sup>, en una familia de la alta burguesía en Barcelona. Sus primeros años los pasó en una hacienda cafetera en Puerto Rico, propiedad de su familia materna que tenía ascendencia catalana e italiana. Lo mismo ocurrió con su padre, un holandés de madre española, que le legó el Marquesado de Tedema Toelosdorp en los Países Bajos, aunque la escritora nunca hizo uso del mismo (Mañas 1988: 11-12). El relato de sus primeros años de aprendizaje lo encontramos en el testimonio que la poeta dejó en el volumen *El autor enjuicia su obra* de 1966, donde diversos escritores como Mercedes Salisachs (1916-2014), Gerardo Diego (1896-1987)

2 Ma<sup>a</sup> del Mar Mañas, en su Tesis doctoral sobre la obra narrativa de la escritora, apunta que Mulder fue inscrita en fechas distintas en el Registro Civil de España y en el del consulado de Holanda. Su hijo, Enrique Dauner Mulder, en una entrevista con la investigadora, se inclinó por la fecha más temprana, puesto que ni la propia Elisabeth Mulder supo con exactitud en qué año se produjo su nacimiento (Mañas 1988).

o Ana María Matute (1925-2014), entre otros, dejaron curiosas opiniones sobre su quehacer literario, a partir de las conferencias que estos mismos dictaron en el Ateneo de Madrid durante el año 1965. De este modo, Elisabeth Mulder dio cuenta de su dificultad para aprender a leer, puesto que:

[...] yo *casi* aprendí antes a escribir que a leer, y que si dominé rápidamente el juego de combinar las palabras formando frases, en cambio llegar a conocer las letras y formar las palabras fue un proceso largo, incluso doloroso por la tensión a que me sometía. No he conocido jamás a una criatura más torpe, más densa para las letras ni más temerosa de ellas que yo. [...] Ahora bien, en cuanto yo tuve la facultad de mover aquel resorte mágico, o sea de construir palabras que tienen un sentido, con aquellos dibujitos impenetrables hasta entonces que eran las letras, el misterio de la expresión escrita se me abrió de pronto, deslumbrante, como una arca tosca y extraña cuya tapa, al alzarse, deja ver el más soberbio tesoro de pedrerías y metales precioso. Allí hundí mis manos en el acto con un voraz deseo de posesión. Manejar aquel mundo increíble, aquella materia fabulosa, constituía para mí un apasionante juego cuyo nombre yo ignoraba entonces. [...] Hoy lo sé: se llamaba vocación. Y la niña torpísima que tanto tardó en saber leer, tardó tan poco en saber escribir que a los siete años, a la misma edad en que aprendió a hacerlo, materialmente escribió su primer cuento, de argumento real, basado en un suceso de su propia familia (AA. VV. 1966: 192).

La educación de Elisabeth Mulder se produjo a través de preceptores particulares y tan solo asistió al colegio unos pocos meses, con motivo de la preparación de su primera comunión. No obstante, su gusto por el viaje —compartido con su padre— facilitó su aprendizaje del francés, el italiano y, sobre todo, el inglés, que aprendió a la vez que el castellano. Años después, incluso, la lengua en la que se comunicaba con su hijo en casa fue la inglesa. De hecho, “su primer trabajo periodístico fue en una sección de literatura inglesa en el diario *El Noticiero Universal* de Barcelona” (Mañas 1988: 13). Otro idioma que dominó, extraño en el aprendizaje de sus coetáneos, fue el ruso, gracias a una de sus preceptoras, quien había sido antigua dama de la Zarina Alejandra y, tras las revoluciones acaecidas en Rusia en 1917, había fijado su residencia en la ciudad de Barcelona. Asimismo, como otras muchachas de su tiempo, cultivó diferentes deportes como el tenis, el patinaje, la equitación o la natación, con cuya práctica obtuvo un campeonato en su ciudad natal (Mañas 1988: 14).

La vocación autoral de Elisabeth Mulder, como ya vimos, fue temprana. En este sentido, a los quince años ganó el Primer Premio en los Juegos Florales celebrados en Barcelona con su poema titulado “Circe”. Algunos de esos primeros poemas se conservan en el archivo personal de la escritora custodiado por su familia, al que tuvimos acceso durante nuestra investigación. Estas composiciones las firmó con el pseudónimo *Esfinge* y publicó algunas de ellas en la revista barcelonesa *Sabor y Aroma* en torno a 1920 y 1921 (Mañas 1988: 17). Fue en ese último año cuando se produjo su matrimonio con Ezequiel Dauner, un hombre treinta años mayor que ella, seguramente,



por imposición de su familia (Prada 2018: XV). Pese a su temprana edad, en 1923, se produjo el nacimiento de su único hijo.

No fue hasta 1927 cuando publicó su primer poemario, *Embrujamiento*. Al año siguiente, dio a las prensas su segundo libro de poemas, *La canción cristalina*. Aunque en estos dos libros prescindió de cualquier elemento paratextual, reflejo de su fuerte sentimiento de independencia literaria. Sí cabe reseñar que el lugar elegido para estas dos obras fue la Editorial Cervantes de Barcelona, fundada en 1916 por Vicente Clavel Andrés (1888-1967)<sup>3</sup>, quien se había formado en la editorial valenciana Prometeo de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) y Francisco Sempere (1859-1922)<sup>4</sup>. La elección de esta empresa por parte de Elisabeth Mulder no es casual puesto que la Editorial Cervantes tuvo como una de sus marcas distintivas la edición de poesía. De este modo, indica Luis Miguel Lázaro que:

Ja en el primer any de funcionament de l'editorial es publica una obra que serà prompte reeixida, *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*, “admirablemente” traduïdes directament en vers –com li agrada a Díez Canedo– per Maristany, amb qui Clavel tindrà en els anys següents fins a la seua mort en 1924 una regular i intensa col·laboració professional. En 1918 manté la seua inequívoca aposta editorial per la poesia amb l'edició de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa*, traduïdes directament en vers per Maristany, amb pròleg d'Ignasi Ribera i Rovira, i *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua inglesa*, recopilades i traduïdes en vers castellà també per Maristany amb un pròleg d'Enrique Díez Canedo (Lázaro 2013: 42-43).

Esta colección de poesía en particular hizo que Editorial Cervantes ganase en popularidad entre el público lector afín a este género. Además, logró que:

En l'oferta de textos de poesia de l'editorial la reeixida i popular col·lecció *Las Mejores Poesías (Líricas) de los Mejores Poetas* té, sens dubte, un paper central. Les tirades, d'entre 3.000 i 8.000 exemplars per a un total de 63 tomes de prop de seixanta pàgines de mitjana, que es venien per entre 1 i 4,50 ptes., fins a 1932 coneixeran successives reedicions de molts dels títols (Lázaro 2013: 44).

Este éxito editorial hizo que Editorial Cervantes publicase *Prisma. Revista Internacional de Poesía* que, bajo la dirección del poeta mexicano Rafael Lozano, entre enero y agosto de 1922, publicó dos volúmenes de cuatro números cada uno. En esta participaron autores como:

[...] Alfons Maseras, Juan Ramón Jiménez –números 1 i 3– i Gregorio Martínez Sierra i d'alguns dels autors de la col·lecció *Las Mejores Poesías (Líricas) de los Mejores Poetas*, com Teixeira de Pascoas, Gabriela Mistral, Hrand Nazariantz,

3 Respecto al mundo editorial catalán, puede consultarse la obra elaborada por Manuel Llanas, en colaboración con Montse Ayats, *L'edició a Catalunya: el segle XX (fins a 1939)* (2005).

4 Respecto a la Sociedad Editorial Prometeo, remitimos a Javier Lluch (2010 y 2017).

Juana de Ibarbourou, Juan Maragall, Paul Fort, Salvador Albert i Pey, Constantin Balmont, Edgar Allan Poe, Percy Bysshe Shelley, i Paul Verlaine. Publiquen articles per donar a conèixer la nova poesia bolxevic, algeriana, polonesa, holandesa i nordamericana, i tenen una secció fixa per presentar nous valors i obres, Los Poetas que Surgen, de la qual s’encarrega un autor diferent en cada número (Lázaro 2013: 44-45).

Entonces, no es de extrañar que Editorial Cervantes resultase un lugar atractivo para que una poeta novel quisiera dar a conocer su obra. Además, Elisabeth Mulder no se conformó con publicar en esta su tercer y su cuarto poemario, sino que ejerció de prologuista y traductora de algunos de sus títulos. De esta forma, su director, Vicente Clavel, fue testigo de cómo:

Al llarg dels anys vint, l’editorial incrementa el seu patrimoni de poesia editada amb les obres d’ Alice Lardé de Venturino, *El Nuevo Mundo Polar*; Salvador de Madariaga, *La fuente serena (Cantos, romances líricos y sonetos a la española)*; Mariano de las Cuevas García, *Los rosales florecen*; Braulio Sánchez Sáez, *Viento del Brasil y otros poemas*; Luisa Luisi, *Poemas de la inmovilidad y canciones al sol*, i Narciso Díaz d’Escovar, *Guitarra andaluza*. En 1927 de Pedro Luis de Gálvez, publica *Poesías seleccionadas* i, d’ Elisabeth Mulder de Dauner, poeta catalana simbolista i noucentista, traductora i prologuista de l’editorial, *Embrujamiento*, de 1927. Continuarà publicant l’obra d’aquesta autora en anys posteriors; *La canción cristalina* en 1928; *Sinfonía en rojo* en 1929, i *La hora emocionada* en 1931. I en 1930, amb pròleg de Gabriela Mistral, publica *Boletines de mar y tierra*, de Jorge Carrera Andrade (Lázaro 2013: 45).

Es en su tercera obra poética de 1929, *Sinfonía en rojo*, donde encontramos el primer elemento paratextual reseñable: un pórtico de la periodista y escritora María Luz Morales (1889-1980). Como en otros casos, su autora ensalza la labor literaria de Mulder al aducir la ausencia de voces femeninas en la Historia de nuestra literatura:

Al lado de pensadoras, de sociólogas, de novelistas eminentes, nótase más aún el hueco que en nuestras letras no llena una clásica Safo antigua, ni una delicada Marcelina Desbordes romántica, ni una poética y humana Ada Negri moderna. Hay, claro, el milagro de Santa Teresa. Más como la Mística, como nuestra Mística toda, la obra de la Virgen de Ávila, de la Santa andariega, es eso: un milagro. Y los milagros caen fuera, están por encima de las Antologías. Después, nada. Gertrudis Gómez de Avellaneda, en su aspecto lírico pertenece, más que a España, a América, a su patria. Rosalía de Castro, nuestra dulce y torturada Rosalía, como las poetisas catalanas y portuguesas, si hermanas nuestras en iberismo, tienen su lugar en otras literaturas, pues que jamás su ritmo de poesía se derramó en molde de habla castellana. Los intentos poéticos de *Fernán Caballero* no añaden una brizna de valor a su gran figura de gran flock-lorista [sic] e interesantísima mujer. Los de la insigne Pardo Bazán... más, en bien de su recuerdo, tan representativo, olvidarlos...

[...] La mujer moderna de España trae la aportación nuevecita, flamante, intocada de su antorcha de amor y dolor y poesía, a la hoguera perenne de la lírica de todos los países y todos los tiempos.

He aquí la Poesía, *delicia y tormento sagrado*. He aquí la luminaria que —¡bien alta, bien alta!— levanta el brazo ágil y bello de esta musa atormentada y crepitante que es Elisabeth Mulder (en Mulder 1929: 6-8).

En este sentido, Morales apunta a que lo importante es la palabra por encima del género de quien la produzca, sobre todo, si la voz poética es personalísima, por lo que se pregunta:

¿Qué importa lo que la Mujer sea o no sea? El Poeta es lo que importa y el verso lo que, en esencia, es. [...] Es, pues, en el verso, en los versos —“¡solo en ellos soy yo!”— donde debemos buscar al Poeta, y con él fundida y engranada, a la Mujer. ¡El verso, los versos de Elisabeth Mulder! [...] Elisabeth Mulder es, a mi juicio, ante todo y sobre todo, la musa sincera (en Mulder 1929: 10-11).

A continuación, Morales justifica la ausencia de prólogos en los dos primeros libros de Mulder, no por falta de apoyos literarios y culturales, puesto que:

Los dos primeros libros —*Embrujamiento*, *La canción cristalina*— de Elisabeth Mulder, fueron lanzados al gran público en un gesto valiente, sin coraza ni escudo de Prólogo, ni Pórtico, ni preparación... A quererlo, no le hubiesen negado las más altas autoridades literarias el apoyo de su prestigio. Pero ella no lo quiso; y nos dio su libro desnudo, desvelado, como su Poesía, en actitud a un tiempo de humildad y de altivez... Ahora: ¿no es aún mayor humildad querer que a esta magnífica *Sinfonía en Rojo* le ponga introducción mi débil voz?

[...]

He aquí *Sinfonía en rojo* de Elisabeth Mulder. He aquí la Poesía. Entrad... (en Mulder, 1929: 13-14).

La elección de María Luz Morales no es casual. Esta se incorporó como directora de la revista *El Hogar y la Moda*, de la cual surgió la revista *Lecturas*. Incluso, llegó a ser directora del diario *La Vanguardia* de agosto de 1936 a febrero de 1937 en plena Guerra Civil (Cabré 2017: 19-27). La amistad que unió a ambas mujeres fue tan estrecha que, incluso, llegaron a escribir de manera conjunta la obra de teatro *Romance de medianoche*, estrenada en el teatro Arriaga de Bilbao y en la que la actriz argentina Josefina Díaz de Artigas (1891-1976) representó el papel protagonista (Prada 2018: xx-xxi). De hecho, entre los años 1930 y 1935, Mulder colaboró mediante la publicación de relatos en las revistas *Lecturas* y *Brisas* (Mañas 1988: 18). Asimismo, Elisabeth Mulder comenzó a configurar una red extensa de contactos con otros escritores, pese a su férrea independencia de círculos literarios y adscripciones políticas, más allá de su ciudad. Por ejemplo, en Madrid, contó con la amistad de:

Concha Espina, Jacinto Benavente, Julián Marías, el Padre Blanco García, Matilde Marquina, la Condesa de Campo Alange, Gerardo Diego, Dolores Medio, y sobre todo Consuelo Berges con quien, cuando su delicada salud le impedía desplazarse, mantenía larguísimas conversaciones telefónicas. Mantuvo además relación epistolar con Colette, Jean Cocteau, y Max Aub con el que mantenía buena amistad desde antes de su exilio. Conocía desde pequeña y admiraba a H.G Wells y en su biblioteca tenía libros suyos dedicados como el *Esquema de la Historia* aparecido en España en la editorial Atenea (Mañas 1988: 25).

Asimismo, a través de su amistad con María Luz Morales, entró en contacto con la Residència Internacional de Senyoretas Estudiantes de la Generalitat de Catalunya, fundada el 1 de octubre 1931 y cuya dirección recayó, precisamente, en Morales, de quien había partido la iniciativa un año antes (Real Mercadal, 2006: 209). Además, a partir de 1932, se creó un intercambio anual de estudiantes entre esta y la Residencia de Señoritas de Madrid. De hecho, la Residència tuvo como huésped a la poeta Gabriela Mistral en su sede del Palau de Pedralbes (Mañas, 1988: 26). Fue en esta época cuando Elisabeth Mulder envió una carta a Gabriela Mistral junto a sus publicaciones, en un intento por establecer un vínculo con ella, justo en el mismo periodo en el que la escritora Carmen Conde entabló una amistad más profunda con la chilena y esta le prologó su libro *Júbilos*<sup>5</sup>. De esta forma, en la misma puede leerse lo siguiente:

17 agosto 1933

Doña Gabriela Mistral.

Excelsa poetisa:

Tengo el gusto de enviar a usted mis libros, no por el interés artístico que tengan, pues desgraciadamente este es nulo, sino porque ellos son portadores de mi admiración a usted y, aunque humilde, constituyen un fervoroso homenaje de entusiasmo y de afecto.

La saluda atentamente su devota lectora

Elisabeth Mulder

S/C Paseo de la Bonanva, 53.

Barcelona<sup>6</sup>

De momento, no hay constancia documental de que la relación entre ambas fuera mucho más que un amable intercambio epistolar. De hecho, la siguiente carta de Mulder a Mistral data del 8 de junio de 1938, en la que la poeta barcelonesa le indica que:

Le mando estas líneas un poco al azar, sin saber si llegarán a sus manos, pues ignoro el tiempo que permanecerá usted en Buenos Aires.

Le escribí a París hace ya tiempo y no obtuve respuesta. Si esta vez fuera más afortunada, ¡qué alegría!

Su recuerdo y sus libros me acompañan siempre. Esto hará que cuando volvamos a encontrarnos, algún día, yo, por lo menos, no tenga la impresión de que fue una realidad esta brecha de tiempo que se va abriendo entre nosotras.

Siempre su amiga

Elisabeth

S/C Paseo Bonanova, 53.

Barcelona<sup>7</sup>

5 Este libro, además del prólogo de Gabriela Mistral, titulado “Carmen Conde, contadora de la infancia”, contó también con las ilustraciones de Norah Borges. Además, en 1936, *Júbilos* fue declarado libro de lectura en las Escuelas Nacionales. Este es otro ejemplo de red de colaboración entre autoras (Garcerá, 2018).

6 Carta de Elisabeth Mulder a Gabriela Mistral. Biblioteca Nacional de Chile, signatura: 9047.

7 Carta de Elisabeth Mulder a Gabriela Mistral. Biblioteca Nacional de Chile, signatura: 9074.

Tras la publicación de *Sinfonía en rojo*, Elisabeth Mulder, ya viuda, publicó el poemario *La hora emocionada* (1931), también en la Editorial Cervantes. En este tan solo encontramos una emotiva dedicatoria del libro a su padre: “Dedico este libro a mi padre, quien desde mi infancia me alentó en la noble devoción del Arte. En recuerdo a las horas de desesperanza, en que solo su fe me instó a seguir adelante. E. M.”. Dos años después, publicó en Atenas A. G. su obra *Paisajes y meditaciones* (1933), en la que ya no incluyó ningún elemento paratextual. No obstante, la década de 1930 fue importante en el devenir literario de Elisabeth Mulder, pues en ella publicó sus dos primeras novelas: *Una sombra entre los dos* (1934) y *La historia de Java* (1935). Fue su vocación novelística posterior la que logró que se consagrara como escritora y que se profesionalizara su escritura. De hecho, Consuelo Berges, que mantuvo una dilatada y estrecha amistad con ella<sup>8</sup>, consideró la etapa poética de Mulder como su “prehistoria lírica” (Mañas 1988: 77). En relación con sus redes de apoyo y colaboración, resulta significativo que, precisamente, a partir de su primera novela, se abra su correspondencia con Carmen Conde. Así, en la primera carta conservada, que Mulder envió a la escritora cartagenera el 9 de julio de 1934, esta le indica que:

Mi querida Carmen:

Una vez más, perdóname estos largos silencios. Yo estoy siempre cerca de ti por el pensamiento, también a veces, te siento a ti muy cerca, y me emociono pensando que eres buena y vienes a buscarme. Y aun así, me callo. Perdóname.

Por desgracia para mí, y para mi vida, yo soy un ser ilógico que huye del propio bien con ese orgullo triste de los tímidos incurables. ¿Lo sabías tú que yo era tímida? No lo sospecha nadie. Y si yo no te quisiera mucho, no te haría esta confesión mortificante. La hago, por eso, porque te quiero mucho y porque a ti se te puede decir todo, que eres sensible y luminosa, con claridad de claridades.<sup>9</sup>

Podemos comprobar de qué forma el componente afectivo de estas redes de apoyo y solidaridad fue relevante para unos sujetos autorales cuyo paso a la esfera pública se percibía con recelo. De este modo, respecto al último libro de poemas que Conde acababa de publicar<sup>10</sup>, Mulder le indica que:

Hoy, domingo, he estado leyendo tu *Júbilos* por segunda vez. No sabes tú cuánto y qué hondamente me gusta este libro. Toda tú estás en él, con tu pensamiento “plástico”, con tu sobriedad y tu medida. Es raro que una mujer haga obras así, duras y transparentes como un diamante. Cada faceta de tu libro da un trallazo de luz. Además, ¡qué léxico flexible y ceñido, qué construcción elegante, qué

8 Durante nuestra visita al archivo de Elisabeth Mulder en Barcelona, a la que ya nos habíamos referido, pudimos constatar la amplitud del epistolario intercambiado entre ambas, que permanece inédito.

9 Carta de Elisabeth Mulder a Carmen Conde. Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, signatura: 016-01558.

10 Véase nota al pie 5.

movilidad y que justeza! Con el corazón te aplaudo esta obra; con el corazón te deseo todo el éxito que ella y tú merecáis.

Escríbeme. No me dejes tenderte la mano vanamente a través de la distancia.

¿Y vernos? ¿Cuándo? ¿Preparas algún viaje a Madrid? Yo tal vez vaya en octubre o noviembre. ¡Si pudiéramos vernos! Algún día he de ir a tu Cartagena, a vivir tu atmósfera.

Un abrazo muy apretado de esta amiga que te quiere tanto como te admira, y te admira con plenitud de fervor.

Elisabeth Mulder<sup>11</sup>

No obstante, la amistad entre ambas debió ser anterior, gracias a la dedicatoria manuscrita que Mulder dirigió a Conde en su libro *La hora emocionada* (1931), que dice así: “Para la poetisa Carmen Conde. En recuerdo de una rápida e intensa amistad que deja en mi huellas inolvidables / Elisabeth Mulder. 1932”<sup>12</sup>. Asimismo, también le dedicó su ejemplar de *Paisajes y meditaciones* (1933): “Para Carmen Conde de Oliver, dilecta amiga. Con el cariño y la admiración de Elisabeth Mulder”<sup>13</sup>. De nuevo, a través de esta amistad o la de Consuelo Berges con ambas, somos capaces de percibir cómo, a pesar de la distancia, el apoyo afectivo entre las autoras de finales de la Edad de Plata se convirtió en un elemento indispensable para su autopercepción autoral.

### 3. “UNA NUEVA HIJA DE LA POESÍA”: ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI, ENTRE EL DEPORTE, EL PERIODISMO Y LA POESÍA

El 17 de mayo de 1930, en el diario *La Noche* de Barcelona, Elisabeth Mulder publicó una reseña titulada “Una mujer que canta”, a propósito de la aparición el año anterior del primer poemario de la barcelonesa Ana María Martínez Sagi, *Caminos* (1929), que bien podría haber servido de prólogo para el mismo, no solo por su belleza literaria, sino por la defensa que Mulder hace tanto de la obra como de su autora. En el texto, Mulder afirma que:

De vez en cuando, entre la cabalgata de amazonas surge una musa. De momento, detenida por la sorpresa, la cabalgata hace un alto en el camino y se para “a ver qué es aquello”. Una musa... [...] Las amazonas, antes de lanzarse a galope por las rutas congestionadas, estallantes bocinazos, contemplan por última vez a la hermana dispar cuya audacia está en el verbo y cuya fuerza en el ideal, a la cantora que surgió Dios sabe cómo, en un ambiente poco propicio, de una semilla de época ingrata a las musas, en un momento discordante, al don del jazz universal del presente. [...] Con razón las amazonas comentan el caso; allí, de entre ellas, salió misteriosamente una nueva hija de la Poesía, cuando ya tanto se había generalizado la creencia de que la Poesía se había convertido al maltusianismo.

Hoy, la musa que han visto las amazonas se llama Ana María Martínez Sagi (en

11 Carta de Elisabeth Mulder a Carmen Conde. Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, signatura: 016-01558.

12 Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, signatura: 00615.

13 Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, signatura: 00651.

Prada 2018: 329).

Tras la presentación de Martínez Sagi mediante este alarde literario de Mulder, esta apunta a su cualidad poética como innata. Además, apunta que la poeta es:

Demasiado joven y demasiado inteligente para no ser en lo físico y en lo social una mujer de su tiempo, esta cantora dice sus rimas con cierta timidez, como consciente del espectáculo de anacronismo que está ofreciendo. Pero se está o no se está ungido por el *quid divinum* del que hablaba Horacio, y cuando se está no hay fuerza humana que destruya la esencia rara. Así, pese a su educación y a sus tendencias modernas, se ahonda un poco en Ana María Martínez Sagi y la lirófora aparece. Bajo su dinamismo de muchacha sanamente entregada al amor del deporte y al culto de la actividad, se adivinan los grandes silencios líricos de un espíritu contemplativo. Y un gran apasionamiento también (en Prada 2018: 329-330).

El apoyo de Elisabeth Mulder a Ana María Martínez Sagi a través de esta reseña fue manifiesto. Mulder no dudó en promulgar la imagen como *mujer moderna* de Martínez Sagi a la que ya nos habíamos referido, puesto que la vinculación de Martínez Sagi con el deporte iba más allá de la afición. De hecho, formó parte del Club Femení i d'Esports de Barcelona, que fue inaugurado el 14 de octubre de 1928 como la primera entidad exclusivamente femenina dedicada al deporte; se trataba de un espacio que aspiraba también al cultivo de la cultura a través del ocio y de la conversación (Real Mercadal 1998: 22). De este modo, Mulder señala que:

[...] es así Ana María Martínez Sagi, muy antigua y muy moderna, como en el tan citado verso de Rubén.

En estos momentos en que la mujer, recién liberada de las odiosas tiranías y del peso feroz del convencionalismo y la tradición, ha dedicado sus energías a las actividades más violentas —como consecuencia, sin duda, de la formidable reacción producida—, el advenimiento de una poetisa resulta de más en más extraordinario, por parecer casi anómalo que una mujer dotada de buen cerebro no se esfuerce en imponerle derroteros nuevos y lo dedique a la política, o a las finanzas, o a la aeronáutica, o a cualquier profesión “masculina”, es decir que lo aparte del feminismo para dedicarlo a la feminidad, ya que, aunque se suela creer lo contrario, ninguna actividad mental y espiritual más propia de la mujer que esta de escribir versos. Cuando se cuenta, claro, con el *quid divinum*... ¡Y qué espectáculo tan sedante el de una mujer que canta, entre tanta mujer que grita! (en Prada, 2018: 332).

No obstante, uno de los mayores problemas que nos hemos encontrado a la hora de abordar la figura y la obra de Martínez Sagi ha sido la falta casi total de bibliografía sobre su devenir vital. En este sentido, debemos indicar que, en el año 2000, Juan Manuel de Prada publicó su libro *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, en el que, como su propio título indica, relató la investigación que llevó a cabo para dar con la poeta, cosa que consiguió aunque esta se encontraba ya en plena vejez, por lo que no pudo ver publicado el libro sobre su vida. De Prada, redactó una novela que oscila entre la ficción y la realidad. Por ello, es complicado conocer la veracidad



documentada de su relato, para aplicarlo en una investigación académica como la que nos ocupa. En el citado libro incluye unos últimos capítulos que surgen de unas supuestas grabaciones en las que la autora ofreció su peripecia vital. Si tomamos como verídico lo expuesto por De Prada en su introducción a una antología de poesía y prosa de Elisabeth Mulder, fue la publicación de la anterior reseña de Mulder lo que provocó que esta y Martínez Sagi se conocieran, como puede leerse en el siguiente fragmento:

En aquel mismo año publiqué yo mi primer libro de poesías, *Caminos*. Envié un ejemplar al periódico donde la supuesta Elisabeth Mulder asumía la crítica literaria y esperé. Esperé con impaciencia y gran curiosidad. Apareció, pocos días después, una larga crónica que todavía hoy sigo considerando como la más sagaz, profunda e inteligente de cuantas se escribieron entonces. Haciendo gala de un don de observación y de intuición asombroso, Elisabeth Mulder puso claramente de manifiesto todos los resortes secretos de mi obra, trazando un retrato psicofísico de la autora perfectamente exacto. Le testimonié mi agradecimiento en una carta a la que contestó con una invitación para ir a verla a su casa (en Prada 2018: XXIII).

Al contrario que Elisabeth Mulder, Ana María Martínez Sagi sí eligió rodearse de dos elementos paratextuales, un prólogo y un epílogo, para su presentación en el campo cultural catalán. El primero fue un prólogo de la periodista, escritora y dramaturga Sara Álvarez-Insúa (1901-1985), hermana del novelista y periodista Alberto Álvarez-Insúa (1883-1963), del que cabe destacar tan solo el último párrafo, en el que su autora indica que:

*Caminos* es un libro impecable. Heine, Musset, Bécquer, Rosalía, Rubén, Nervo, son los Maestros de Ana María, que es un poeta moderno sin modernismo, femeninos son feminismo. Ascendencia luminosa que da aristocráticos cuarteles a la nueva Musa, que, al sentirlo hace la consagración del amor, contra el cual muchos insensatos levantan pendón de guerra, sin saber que solo morirá cuando muera el universo (en Martínez Sagi 1929: 12).

Como indicábamos antes, habría sido más acertado como presentación en la literatura de Ana María Martínez Sagi la reseña literaria de Elisabeth Mulder, que estas palabras de Sara Álvarez-Insúa, en las que solo destaca el amor como leitmotiv poético de su autora. Por ello, el epílogo de Regina Opisso de Llorens (1879-1965) resulta un poco más conveniente, puesto que aborda no solo algunos de los temas principales de la poesía de Martínez Sagi, sino también su faceta de deportista<sup>14</sup>, a la que ya nos habíamos referido, y periodista, por lo que refuerza su imagen de mujer moderna. Así, Opisso señala que:

14 En este sentido, cabe apuntar que, en 1931, Ana María Martínez Sagi estableció un record femenino en España de lanzamiento de jabalina de 20,6 metros y, además, fue la primera mujer que ocupó un puesto directivo en el Fútbol Club Barcelona (Nell Warren, 2007: 142-143).



Y no obstante ser Ana María una mujer ultra-sensitiva es a la vez una fémína ultra moderna, que ama los deportes y los practica con singular entusiasmo.

El tenis es su juego preferido. Prodigiosa raquetista, la hemos visto bajo nuestro cielo de añil, corriendo y agitando en alto la raqueta como si fuese una gran ala de mariposa

Excelente nadadora, ama el mar y se sumerge en sus aguas sin temor, como otra Anita Kenllerman. Así es Ana María, la esquiadora gentil devota de la nieve y de la sombra oscura de los bosques; la excursionista que conoce la cinta blanca de todos los caminos; así es esta mujercita que escribe versos, redacta interviús y escribe artículos con una prosa limpia y fluida como un madrigal (en Martínez Sagi 1929: 92-93).

Sin embargo, parece que Opisso, para contrarrestar lo que podría verse como un exceso de masculinidad en las aficiones de Martínez Sagi para los patrones de la época, se siente en la obligación de resaltar la feminidad de la poeta, a la que califica como “[a]rtista exquisita es esta mujercita tan mujer, tan femenina, esta poetisa que al asomarse a la vida ya sabe tanto del dolor de amar; que tiene el alma dolorida” (en Martínez Sagi 1929: 93). Respecto al resto de elementos paratextuales de la obra, la poeta tan solo incluyó dos dedicatorias de poema. Por un lado, a la niña prodigio del piano Giocasta Coma y, por el otro, precisamente, a Regina Opisso, a quien dedicó el poema “Una amiga”, como un homenaje a la escritora y del que puede desprenderse su propia amistad.

La elección de estas dos autoras para abrir y cerrar el libro de Martínez Sagi, como en los anteriores casos, no es casual. Ambas pertenecían a la nómina de escritoras que comenzaron en esos años a publicar sus relatos en la prensa y en revistas, como por ejemplo *Lecturas*, junto a otras como Carmen de Icaza, Celia de Luengo o la propia Elisabeth Mulder. Precisamente, la amistad entre Mulder y Martínez Sagi se estrechó tanto que, cuando esta publicó su segundo poemario, *Inquietud. Poesías* (1932), Mulder elaboró un “retrato psico-físico de la autora” en verso, dividido en tres cantos: “Perspectiva”, “Forma” y “Fondo”. En el primero de ellos, pese a que no renuncia a la rima, como es característico en la poesía de Elisabeth Mulder, el contenido sí sorprende por su modernidad y la concatenación de imágenes, que son producto del profundo conocimiento que su autora tenía de Ana María Martínez Sagi en esa época. El poema dice así:

Sobre un fondo de Trianón... No.  
Siglo xx. Rascacielos. Espítiru en catalepsia.  
New-York. La obsesión del “yo”.  
Freud. Asepsia.

Nueva versión del histerismo.  
Ya no hay Dama de las Camelias.  
Ya todos los lagos sirven al nudismo.  
Ya no tienen donde morir las Ofelias.



El corazón bien amordazado  
y esposado por “policemen”.  
El arte deshumanizado  
y la humanidad también.

Panorama de la post-guerra.  
Dólares. Cinismo. Estragos.  
La banca del sentimiento cierra:  
Está en suspensión de pagos.

Galería y taquilla. Sólo prestarle  
importancia a la cifra y la cabeza.  
Siglo XX. ¡Qué esfuerzo cuesta darle  
a la vida un poquito de belleza! (en Martínez Sagi 1932: 10).

En la segunda composición prologal, “Forma”, Mulder alude a la juventud de Ana María hasta “empequeñecerla”, en un gesto por marcar su ingenuidad e inocencia, frente a ese ritmo frenético de siglo XX que aducía en la anterior composición. En el poema pueden leerse los siguientes versos:

Siglo XX... Pero tú, tú Ana María,  
perteneces a todos los siglos, porque tú eres poesía.  
Y caminas alada. Y la emoción brota bajo tus plantas,  
esa emoción que buscas y que encuentras, que haces tuya y que cantas.

“Pequeña Ana María, clara y gentil...”  
¡Ah, sí, pequeña Ana María, tú eres todo abril!  
Primavera está en ti con arraigo profundo,  
como está en flor la síntesis del mundo.  
Tu alígera sandalia deja sonora huella,  
y tu juventud es una rima más, rotunda y bella.  
(en Martínez Sagi 1932: 10).

El tercero y último de los poemas que componen el prólogo de Mulder al libro de Martínez Sagi, “Fondo”, es el más emotivo de todos, hasta convertir su labor poética en un acontecimiento rodeado de misticismo. El poema comienza con una bendición:

...Y bendita tú seas.  
Bendita tú que esparces  
un puñado de estrellas  
sobre las cosas feas  
de la vida. Bendita seas  
tú que dices palabras  
milagrosas y bellas,  
con aroma de nardos  
y fulgor de centellas.  
Bendita seas.  
Tú, que sientes y labras  
y palpitas y creas,

¡bendita seas!  
 Profunda y sensitiva.  
 Tu alma —lava impalpable— se derrama  
 por las vertientes de la vida.  
 Te has hecho toda llama,  
 ¡oh lámpara votiva!  
 Te has hecho toda llama...  
 Acaso, te has hecho toda herida.  
 (La espina que desgarrar  
 deja abierto un resquicio  
 por donde se evapora la sonrisa.  
 Mas luego...  
 Tras nocturna penuria  
 viene el oro del sol,  
 y tus manos se tienden, trémulas  
 de celeste ambición).  
 La voz de tu alma es pura  
 y desnuda, sin un solo reflejo  
 que empañe la armonía de su cuerda.  
 Solo tu acento de mujer acierta  
 a darle ese temblor a la materia.  
 La mujer es mujer... Compendio suave  
 del bien y el mal disperso por la tierra.  
 Pero el alma no sabe de locuras.  
 Pero el alma, asexuada, es siempre buena.  
 Tu alma está es cada verso de tus rimas  
 y en casa vibración de tus ideas.  
 ¡Oh, tú, que das tu alma, que golpeas  
 con tu alado talón las altas cimas!  
 ¡Bendita seas! (en Martínez Sagi 1932: 11-12).

No obstante, y pese a la íntima conexión de ambas autoras, como se puede desprender de este último poema que, sin duda, debía captar, al menos, la extrañeza del lector ante la obra, Elisabeth Mulder decidió, tras un viaje de ambas a Alcudia en Mallorca, dar por finalizada la amistad “antes de que tomase derroteros incómodos” (Prada 2018: xxvii), tras lo cual Ana María Martínez Sagi se dedicó por completo a su labor como periodista. Y esos derroteros incómodos, a los que Prada se refiere, no son otros que el establecimiento de una relación sentimental entre ambas escritoras<sup>15</sup>.

#### 4. DOS AUTORAS Y UNA RED MÁS ALLÁ DE LA EDAD DE PLATA (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Tras la Guerra Civil, Mulder siguió afincada en su casa de Barcelona dedicada a la novela. No obstante, en 1949 publicó su último poemario, *Poemas mediterráneos*,

15 Véase nota al pie 18.

que estaba dedicado “A Enrique Dauner Mulder, mi hijo”<sup>16</sup>. Fruto de la red de personalidades que supo forjar a su alrededor, como ya vimos, surgió el pórtico de esta obra, elaborado por la escritora Concha Espina (1869-1955) que, en ese momento de su trayectoria, ya se encontraba completamente consagrada. Unos años antes, en 1946, escribió a Gabriela Mistral una carta con motivo de su galardón como Premio Nobel de Literatura, en la que puede constatarse la lejanía que existía entre ambas escritoras, como había predicho Mulder en su última misiva a la poeta chilena de 1938. Dice así:

9-IX-1946

Querida Gabriela:

Me dirijo a usted sin tener la seguridad de que usted recuerde mi nombre. Nos conocimos hace años en Barcelona, han ocurrido muchas cosas y el tiempo es posible que haya borrado enteramente mi rostro de su recuerdo. Yo sí la he recordada a usted. Siempre. Tenemos amigos comunes —entre ellos a Ginés de Albareda— y continuamente he preguntado por usted y he seguido su paso. A Estocolmo la telegrafíé, felicitándola. ¿Recibió mi gozo de saber su universalidad reconocida?

Tengo en mi poder unos manuscritos de usted, unos versos, probablemente a estas fechas ya publicados. Me los envió desde Madrid ¿recuerda? Me dijo usted que podría devolvérselos cuando volviéramos a encontrarnos, pero no nos hemos encontrado más, ni quizás no encontremos, y estos manuscritos, depósito preciosos, continúan en mi poder. ¿Cuál es su deseo respecto de ellos, Gabriela? ¿Quiere que siga conservándolos —lo hago con gran orgullo— o que los ponga nuevamente en sus manos remitiéndoselos?

Recuerda usted aquel pueblecito del litoral catalán, Caldetas, donde pasamos una tarde buscando para usted una caseta frente al mar? Pase el día de ayer allí y por la tarde me senté a la misma mesa del pequeño restorán donde en aquella ocasión estuvimos fumando cigarrillos y charlando hasta que llegó el tren. Mi recuerdo, ayer, en aquel lugar, la evocaba de una manera viva y fuerte, empujando al tiempo, haciendo retroceder todos estos años, todos estos silencios, y su imagen indirecta tenía la plasticidad cálida, de compañía, y de presencia. ¿Es esto lo que me hace escribirla hoy? Es posible, y aún a riesgo de que la ausencia me haya cubierto de sombra y usted deba buscar mucho en su memoria para encontrar, y acaso sin encontrar, a esta lejana amiga.

Elisabeth Mulder<sup>17</sup>

Precisamente, en el archivo de Gabriela Mistral en la Biblioteca Nacional de Chile, se conserva una carta de Ana María Martínez Sagi de ese mismo año escrita desde París en la que, entre otras cosas, recuerda el día en que conoció a la poeta chilena en la Residència Internacional de Senyorettes Estudiantes de la Generalitat de Catalunya. A continuación, transcribimos el documento en su totalidad, en el cual podemos leer lo siguiente:

16 El ejemplar que consultamos para este estudio, perteneciente al archivo personal de la escritora en Barcelona, contiene una dedicatoria manuscrita a su hijo en la que puede leerse: “A Enrique Dauner Mulder, mi hijo. Y suprema cima de mi vida. Su madre Elisabeth Mulder”.

17 Carta de Elisabeth Mulder a Gabriela Mistral. Biblioteca Nacional de Chile, signatura: 9104.

París 27 de enero de 1946

Querida Gabriela: Tal vez las numerosas recepciones oficiales hayan terminado ya y tal vez después de haber prodigado su proverbial gentileza y haber observado, con curiosidad, ese singular mundillo de las letras, querrá usted recibir [a] esta periodista y poeta español [sic], arrancado a su dulce tierra de Cataluña, desde hace siete años. La revista *Per Catalunya* órgano de los intelectuales catalanes en el exilio, solicita unas palabras tuyas. ¿Quiere usted atender este ruego y permitir, que por segunda vez, vaya a estrecharle la mano?

Durante su estancia en la Residencia de Pedralbes —“la casa blanca de cien puertas, brilla como ascua a mediodía...”— como miembro oficial de la Comisión de Cultura de la Generalidad, acudí a una de las recepciones que aquella le ofreció. Aunque solo sea para resucitar unos instantes aquel feliz recuerdo, suplico a Usted acceda a mi petición.

En espera de su respuesta, reciba querida y admirada Gabriela, con mi profunda estima, mi más cordial saludo

Ana María Sagi

59, rue Froidevaux Paris (14)

De este modo, podemos conocer con certeza que Martínez Sagi se vio abocada a un exilio que condujo sus pasos hasta Francia y, posteriormente, a Estados Unidos. La única evidencia suya manuscrita que hemos podido hallar, además de la misiva a Gabriela Mistral, son sus cartas inéditas a Carmen Conde, con la que se puso en contacto en 1949 para que colaborase con la *Revista Católica de Poesía y Literatura* que se publicaba en Francia y a cuya redacción Martínez Sagi perteneció<sup>18</sup>. Lo relevante de estas misivas es el testimonio desgarrador cuando, tras un viaje a España desde Estados Unidos, la poeta catalana constató su profundo desarraigo de un país y de una familia que no iban a perdonar su modernidad, su ideología y su libertad. De este modo, en una misiva fechada el 27 de mayo de 1969<sup>19</sup> en el Puerto de Andraitx, Martínez Sagi explica cómo:

[...] Salí haré un par de meses, huyendo positivamente de España, víctima de una abrumadora cantidad de vejaciones, insultos, ingratitudes, ruindades y decepciones de toda índole. La última y la peor, en Barcelona, mi ciudad natal.

18 Carta de Ana María Martínez Sagi a Carmen Conde. Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, signatura: 055-049.

19 Martínez Sagi envió a Carmen Conde su antología poética *Laberinto de presencias*, que había publicado ese mismo año en las Gráficas Celarayn de León. Se trata de una voluminosa edición que ella sufragó en su totalidad. El referido ejemplar presenta la siguiente dedicatoria manuscrita: “Para ti Carmen Conde gran poeta que admiro, este libro, en cuyo laberinto tú me hallarás fácilmente. / Ana María Sagi / Barcelona Junio 1969” (PCCAO, signatura: 423). Este volumen recoge sus poemarios inéditos: *Canciones de la isla* (1932-1936), *País de la ausencia* (1938-1940), *Amor perdido* (1933-1968), *Jalones entre la niebla* (1940-1967), *Los motivos del mar* (1945-1955) y *Visiones y sortilegios* (1945-1960). En este sentido, cabe mencionar que, en 2019 y bajo la edición de Juan Manuel de Prada, la Colección Obra Fundamental de la Fundación Santander publicó el libro *La voz sola*, que recoge un gran número de artículos periodísticos de Martínez Sagi, así como una selección de poemas de los poemarios a los que nos hemos referido hasta ahora. La novedad de este volumen es que también presenta algunos poemas de la autora dispersos en otras publicaciones y varios de dos poemarios inéditos: *Noche sobre el grito* y *La voz sola*, que recogen composiciones fechadas entre 1933 y 1970. En este último libro, precisamente, la autora vuelve al recuerdo de su idilio con Elisabeth Mulder (De Prada 2019)



Hoy, después de treinta años de exilio, me entero de que no tengo familia, ni hogar, ni amigos, ni patria. He podido vivir y sobrellevar tanta miseria y tantos horrores, roída por el cauce de la nostalgia, porque la esperanza del regreso me mantuvo de pie. Desdichadamente, yo no tengo como tú, fe religiosa. El amor de lo Bello, el culto de la amistad y la paternidad humanas, el amor del Amor y el no haber cometido jamás un acto de cobardía, fueron y siguen siendo, mis únicos puntales. Ahora que compruebo que mi país era solo espejismo, la familia entera una entelequia, que yo no hago sino caminar sobre ruinas y escombros en una tierra poblada de estatuas, de viento, de almas viles y envidiosas, de escritores caníbales y de corazones desagradecidos y avariciosos, ¿qué podría decirte yo, querida Carmen? Estoy buscando en la luminosidad de esta isla, en la belleza sin par de sus paisajes, bálsamo y esperanza para mi corazón lacerado. Prosigo un patético y largo monólogo con fantasmas, tanteando ciega, entre sombras huidas, y nostalgias, me siento como un navío errante, sin deseo de abordar en Puerto alguno.<sup>20</sup>

Pese al distanciamiento definitivo entre Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, hay que mencionar que se encuentra conservada en el archivo personal de Carmen Conde una carta de 1941 de Mulder a Amanda Junquera (1898-1986), por motivo de la elaboración de una antología de poetas españolas, en la que le facilitó datos de su antigua amiga, para que esta fuera incluida. Asimismo, en la segunda misiva que Martínez Sagi dirigió a Carmen Conde en 1949, en la última de las líneas añadidas tras la firma, le preguntó: “[¿]Conoce usted la obra poética de la novelista Elisabeth Mulder?”. De este modo, podemos constatar que, pese a todo lo acontecido, a la lejanía y al tiempo transcurrido, las redes de colaboración y, sobre todo, el afecto, quizá por el recuerdo de otra época, continuaron operando décadas después de haber finalizado su amistad.

No obstante, antes de finalizar este estudio, cabe destacar la importancia de estudiar cada elemento paratextual en su particularidad, puesto que nos ha permitido desentrañar uno de los mecanismos mediante el cual las poetas de la Edad de Plata dieron su salto a la esfera pública e intentaron afianzar su lugar en el campo cultural. Además, al analizar las redes de solidaridad que establecieron entre ellas, hemos podido constatar que, pese a no conformar un grupo consolidado, el conocimiento que las unas tenían de las otras era mayor y más complejo de lo que se ha pensado hasta ahora. La afinidad colaborativa que se estableció entre Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi, debido a los acontecimientos biográficos entre estas últimas dos autoras, imposibilitó que esta alcanzase cotas literarias más elevadas. No obstante, analizar la relación que se estableció entre ambas nos ha permitido aproximarnos a las redes desarrolladas en otro núcleo cultural alejado de la capital, como Barcelona, en la que se fundaron otras instituciones femeninas propias aunque en constante diálogo

---

20 Carta de Ana María Martínez Sagi a Carmen Conde. Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, signatura: 171-053.

con las de Madrid. Sin duda, los intercambios entre las asociaciones femeninas de ambas ciudades merecerán un estudio propio en el futuro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV., *El autor enjuicia su obra*, Madrid, Editora Nacional, 1966.
- Cabré, María Ángeles, *María Luz Morales, pionera del periodismo*, Barcelona, La Vanguardia Ediciones, 2017.
- Garcerá, Fran, “Dos poetas de orilla a orilla: epistolario inédito (1924-1988) de María cegarra Salcedo y Carmen Conde”, María Cegarra Salcedo y Carmen Conde, *Epistolario (1924-1988)*, Madrid, Ediciones Torremozas, 2018, pp. 9-38.
- Lluch, Javier, “Los trabajos y los días de un editor rocambolero: Vicente Blasco Ibáñez”, Raquel Macchiuci (ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura y memoria*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2010, pp. 81-100.
- Lluch, Javier, “Semblanza de Sociedad Editorial Prometeo (1914-1939)”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*, 2017: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sociedad-editorialprometeo-valencia-1914-1939-semblanza-849293/>
- Llanas, Manuel, *L'edició a Catalunya: el segle XX (fins a 1939)*, con la colaboración de Montse Ayats, Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2005.
- Lázaro, Luis Miguel, “L'edició popular a Espanya. El cas de l'Editorial Cervantes. Notes”, *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 22 (2013), pp. 33-63: <http://revistes.iec.cat/index.php/EduH/article/view/75212/74967>.
- Mañas Martínez, María del Mar, *La obra narrativa de Elisabeth Mulder*, Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- Martínez Sagi, Ana María, *Caminos*, Barcelona, Industrias Gráficas Guinart, 1929.
- Martínez Sagi, Ana María, *Inquietud. Poesías*, Barcelona, edición de la autora, 1932.
- Martínez Sagi, Ana María, *Laberinto de presencias. Antología poética*, León, Gráficas Celarayn, 1969.
- Mulder, Elisabeth, *Sinfonía en rojo*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1929.
- Prada, Juan Manuel de, “Introducción”, Elisabeth Mulder, *Sinfonía en rojo. Prosa y poesía selecta*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2018, pp. XI-L.
- Prada, Juan Manuel de, “Ana María Martínez Sagi: Un laberinto de presencias”, Ana María Martínez Sagi, *La voz sola*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2019, pp. XI-LXVI.
- Real Mercadal, Neus, *El Club Femení y d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*, Barcelona, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 1998.



"Ya no tienen donde morir las ofelias". Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi

Real Mercadal, Neus, *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, Barcelona: Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 2006.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2020.i23.01>



## RAZA II: “¿PERO POR WHY?” IDENTIDAD CULTURAL EN ESTAMPAS DEL VALLE (DISPOSITIO Y ELOCUTIO)

THE RACE II: “PERO POS WHY?” CULTURAL IDENTITY IN ESTAMPAS DEL VALLE (DISPOSITIO Y ELOCUTIO)

Jorge Orlando Gallor Guarín  
Universidad de Alicante

### RESUMEN:

Se estudia el proceso de construcción, utilizando la identidad cultural chicana, de la obra *Estampas del Valle* por medio de las operaciones retóricas de la *dispositio* y la *elocutio*. Y, haciendo uso de la Retórica Cultural como instrumento teórico-metodológico, se examinan elementos del contexto en el que fue creada la obra que nos permitirán entender, en ese espacio de juego, la *intentio auctoris*.

### PALABRAS CLAVE:

*Estampas del Valle*, literatura chicana, Rolando Hinojosa-Smith, retórica, retórica cultural.

### ABSTRACT:

The process of construction from the work *Estampas del Valle* is studied using Chicano cultural identity, specifically in the rhetorical instruments of *dispositio* and *elocutio*. Making use of Cultural Rhetoric as a theoretical methodological instrument, the different elements of context in which the work was published are examined, allowing us to understand in this play space, the *intentio auctoris*.

### KEYWORDS:

*Estampas del Valle*, Chicano literature, Rolando Hinojosa-Smith, rhetoric, cultural rhetoric.



## INTRODUCCIÓN

Coincidimos con Mariángela Rodríguez cuando afirma que “la principal característica de la literatura chicana es la búsqueda de identidad” (2001:55)<sup>1</sup> y el argumento substancial con el cual respalda su afirmación es que esa literatura trata de una indagación acerca del ¿quién soy?, del mexicanoamericano con relación al otro, al anglo, en un contexto bicultural. Un repaso a la producción literaria de este género da razón a la propuesta y nos permite, en este contexto y por medio de la Retórica cultural, observar el papel que la cultura mexicanoamericana juega en la creación de *Estampas del Valle* o, mejor aún, en el análisis del hecho retórico, el cual, siguiendo a Tomás Albaladejo, está conformado por el escritor, el destinatario o lector, el texto retórico (la obra en sí misma), el referente de este y el contexto en el que tiene lugar su comunicación (Albaladejo, 1991).

Rolando Hinojosa-Smith describe en *Estampas del Valle* y en la serie narrativa *El viaje de la muerte de Klail City* —un trabajo que le ha tomado alrededor de cuarenta años— tanto la identidad cultural chicana como una realidad social, ubicadas en la frontera entre Estados Unidos y México. El *artifex* es una voz autorizada porque, como pocos, la conoce muy bien, al igual que todo el proceso que han vivido, ya que se trata de su propia cultura y su historia;<sup>2</sup> se suma a lo anterior el hecho de ser un ciudadano de tercera cultura,<sup>3</sup> lo cual le permite actuar como vínculo o enlace de las dos culturas mencionadas y desenvolverse con facilidad en medio de ellas. Además de esto, el autor es considerado por gran parte de la crítica especializada como el narrador estadounidense más importante en lengua española.<sup>4</sup>

1 Algunos trabajos sobre la identidad cultural chicana, expresada por medio de su literatura: Justo S. Alarcón (s.f.); Francisco Jiménez (1979); y, Begoña Colmenero y Marta Cervantes (2012).

2 Es un escritor bilingüe desde el hogar (español e inglés), pues él, como bien dice You-Jeong Choi, tuvo “la oportunidad de vivir tres etapas de su destino lingüístico: empezó escribiendo en español, lo hizo después en inglés y optó luego por un relato bilingüe; como hijo de la frontera, vivió en el horizonte acrecentado del español” (2008: 1).

3 David Pollock define la expresión “ciudadano de tercera cultura” como: “Is a person who has spent a significant part of his or her developmental year outside the parents’ culture. The TCK builds relationships to all of the cultures, while not having full ownership in any. Although elements from each culture are assimilated into the TCK’s life experience, the sense of belonging is in relationship to others of similar background” (2001:19).

4 Rolando Hinojosa-Smith es considerado uno de los padres de la literatura chicana, junto a Tomás Rivera y a Rudolfo Anaya. Los tres ganaron cada una de las tres primeras ediciones del premio literario *Quinto Sol* (en 1971, 1972 y 1973, respectivamente). Hinojosa, además, fue el primer chicano ganador del Premio literario *Casa de las Américas*, en 1976. También ha sido premiado con el *Best Writing in the Southwest* (1981), el *Lifetime Achievement Award*, del *Texas Institute of Letters* (1998), y el *Achievement Award* de la Universidad de Illinois, en Urbana (1998). Su obra ha sido traducida al francés, alemán, italiano y japonés.

En el presente trabajo se analiza, aplicando la Retórica cultural a la obra *Estampas del Valle*, algunos rasgos de caracterización que definen a la *Raza*,<sup>5</sup> utilizados en las dos operaciones retóricas constituyentes de discurso: la *dispositio* y la *elocutio*. El trabajo está dividido en cuatro apartados, de los cuales los tres primeros son pequeñas pero necesarias pinceladas sobre Retórica cultural, Literatura chicana y el *artifex*. En la última sección se encuentran los resultados de la investigación. Para las citas de la obra se utiliza la edición de la casa Xordica<sup>6</sup> (2013).

## 1. LA RETÓRICA CULTURAL COMO INSTRUMENTO METODOLÓGICO

Durante quince siglos, aproximadamente, el estudio de la Retórica estuvo en el centro de la educación occidental y, dentro del amplio espectro que abarca el término, uno de sus campos de acción fue el de facultar a una persona para que fuese capaz de conocer y utilizar las diferentes técnicas que le permitirían persuadir a su auditorio y, al mismo tiempo, ayudar al receptor a reconocer el proceso seguido por el emisor en la elaboración de su mensaje, bien fuera en la oratoria formal (la aplicada por un político, un ejecutivo o directivo de empresa, un publicista, un sacerdote, etcétera) o en el procedimiento de creación de un texto localizable en el amplio espacio del arte de lenguaje.

En el contexto de la retórica actual, la Retórica cultural es un instrumento teórico-metodológico que permite observar el papel de la cultura en la creación de una obra literaria, pues se encuentra inmersa en las diferentes operaciones retóricas y en su conexión y comunicación con los receptores primarios. A este propósito, Tomás Albaladejo nos dice que, “el lenguaje retórico y el lenguaje literario, como clases del arte de lenguaje, son considerados construcciones culturales hechas a partir del lenguaje natural” (2013: 1). Esa construcción cultural implica una conciencia cultural de productores y receptores que subyace en todo hecho retórico.

*Estampas del Valle* es una novela en su sentido más amplio de narrativa (dentro de *Estampas del Valle* encontramos la reelaboración de cuadros de costumbres del siglo

5 Una de las autodenominaciones que se han dado los mexicoamericanos para enfatizar una identidad étnica basada en su pasado indígena, a partir de la década de 1960. También se autodenominan “chicanos,” siendo este un término reivindicativo que ha derivado hoy en el ámbito cultural, así como “bato.” Desde México los denominan “Mexicoamericanos” o “pochos”, vocablo que puede tener raíces indígenas, pero que también es un término usado en México para señalar a los que quieren parecer gringos y, en California, para designar al que reniega de lo mexicano. Por otro lado, está “pachucos,” que hace referencia a la forma de vestir. Los anglos les llamaron “spics” por la dificultad al pronunciar “speak”; “beaner” o “frijoleros,” haciendo referencia a uno de los principales alimentos de los mexicanos; “greaser” y “sudacas,” término peyorativo que hace algunos años también se usó en España para referirse a los latinos. Los otros estratos sociales les llaman “Latin’s” o “Hispanics,” para diferenciarlos de los indo-hispanos; otro término es el de “Spanish-American,” preferido por la clase media de origen mexicano. Un excelente artículo sobre el tema es el de Alejandro Sánchez Valencia (2000).

6 Edición que, al estar destinada principalmente a un público lector en España, inicia con un prólogo del autor en el que presenta algunos conceptos necesarios para los receptores de la Península: una breve introducción a la literatura chicana, la supervivencia del castellano en la frontera entre Estados Unidos y México y, por último, las razones por las que el escritor hace uso de manera indistinta tanto del español mexicano como de algunos neologismos de invención estadounidense.



XVIII), ubicada dentro del amplio espacio del arte de lenguaje, definido por Francisco Chico Rico como "[un] fenómeno comunicativo ligado a la conciencia cultural de productores y receptores y en él se agrupan los textos literarios, diálogos, discursos, ensayos, informes, tratados y otros tipos de textos en los que existe un especial interés por el estilo" (2017: 20). La Retórica cultural es una herramienta de análisis para este tipo de textos y, gracias a ella, podemos ver las funciones que retórica y discurso desempeñaron desde una perspectiva pragmático-cultural en el contexto de la sociedad chicana de mediados de la última centuria del siglo pasado.

## 2. LITERATURA CHICANA<sup>7</sup>

Memoriales, cartas, reportes, diarios, manuales religiosos, obras teatrales, romances, libros de historia, cuentos y leyendas, entre otros, son el tipo de obras que nos describen los inicios de la literatura chicana desde la época colonial (1521-1848), cuando los primeros colonizadores, exploradores y conquistadores españoles se animaron a dejar un gran legado de obras escritas, describiéndonos sus experiencias en América (Herrera, 2003). Esa herencia, gracias a la literatura, abrió un espacio y eternizó en el tiempo algo más que hechos relatados y recordados por la historia. Más tarde, en el siglo XIX, la literatura mexicoamericana se encuentra reflejada en la tradición oral, en periódicos de exigua tirada y en gacetas, constituyendo el año 1848 una fecha clave en la historia de la región, pues, en aquel año, México pierde el territorio situado en el norte como resultado de la guerra contra Estados Unidos. Después del conflicto, los mexicanos que vivían en el sureste pasan de ser ciudadanos mexicanos para convertirse en ciudadanos estadounidenses, lo cual hace posible que, en un lento proceso, se forme una nueva identidad cultural, fruto de la mezcla de las dos culturas que convivían en la región, y a la que hoy conocemos como Chicanos o la Raza. Para Choi,

Desde la perspectiva cultural, las zonas fronterizas construidas en ambos lados de la frontera lineal entre México y los Estados Unidos se han descrito como un cronotopo de culturas desterritorializadas e híbridas, donde se recrea y crece la cultura mestiza hecha de mexicanidad y de *American way of life* (2008: 4).

La convivencia entre diferentes culturas puede llegar a ser difícil y la probabilidad de continuos enfrentamientos y fricciones entre ellas es mucho más alta si, desde el inicio, esa relación viene marcada por serios problemas. Dicha coexistencia, con sus respectivos conflictos y momentos de tensión, se puede ver reflejada en las diferentes expresiones artísticas por medio de las cuales cada uno de los pueblos implicados expresa sus emociones, alegrías, tristezas, encuentros, desencuentros, engaños y modo de ver la vida. El arte es usado por parte de una de las culturas implicadas en esa relación, para

7 Sobre la novela chicana, ver el trabajo de Arturo Flores (1997).

dar a conocer una realidad social y como medio para construir y expresar la identidad cultural que se forja a partir de la relación entre ellas. De las diferentes expresiones artísticas, la literatura y el muralismo chicano se han preocupado por la recuperación, exposición y explicación de la identidad cultural de los mexicoamericanos.

### 3. ROLANDO HINOJOSA-SMITH<sup>8</sup>

Nacido en Mercedes,<sup>9</sup> condado de Hidalgo, en el seno de una familia que había llegado al Valle<sup>10</sup> proveniente de judíos sefardíes,<sup>11</sup> mucho tiempo antes de la división política entre los dos países, nuestro autor se define de la siguiente manera:

Soy ciudadano norteamericano por nacimiento. Descendiente, por el lado paterno, de los Hinojosa, Guzmán, Cano, que, allá en 1748 y 49, cruzaron el Río Grande o Río Bravo del Norte y que, al pasar un siglo, ya no eran súbditos españoles ni mexicanos, sino texanos, de 1836 a 1845. Lo que dura la república hasta que cae en bancarrota. Después norteamericanos hasta 1860 y de allí, hasta los 65 confederados debido a la secesión de Texas de la unión norteamericana, y después de la guerra interna estadounidense, norteamericanos nuevamente. Todo esto, se entiende sin que esos cambios de ciudadanía hubieran tomado en cuenta las opiniones de la gente en su territorio donde yo nací muchos años después (2008: 41).

Desde muy joven se consagró a escribir<sup>12</sup> y, con el paso de los años, construyó un espacio imaginario y ficticio a partir de una cultura real, la chicana, la cual se ve reflejada en todas sus obras, pero en especial en *Estampas del Valle*, en la que construye reproducciones o instantáneas en las cuales no hay “Nada de romanticismo huero sino más bien de realidad tajante [...] se habla y se escribe de seres humanos que viven en un lugar que, para este escritor, son conocidísimos” (Hinojosa, 2008: 45). Identidad cultural dibujada en las quince novelas que constituyen la serie *El viaje de la muerte de Klail City*, saga que, como señalé en la introducción, recoge todo el trabajo literario de más de cuarenta años en el que el *artifex* describe, péñola en mano, los diferentes rasgos que caracterizan a la cultura chicana y los cambios que ha ido experimentando

8 Trabajos publicados sobre la obra de Hinojosa, entre otros: José David Saldívar (1985); Manuel M. Martín Rodríguez (1993); Joyce Glover Lee (1997); Miller y Villalobos (2013); y la tesis doctoral de Jaime Armín Mejía (1993).

9 La razón de ese nombre la explica el mismo autor en entrevista concedida a Arturo García: “El pueblo se llama Mercedes porque allí se expidieron parte de las mercedes de la colonia española” (García, 2002: 10).

10 Según el mismo Rolando Hinojosa, no existe el Valle porque no hay montañas en la región, pero por razones comerciales se comenzó a llamar de esta manera. Para más información, véase el video realizado de la visita del autor, como profesor invitado, para dar una clase magistral a los estudiantes de UCLA (por invitación del Prof. Héctor Calderón) (UCLA, 2015).

11 Las cuatro familias que llegaron inicialmente al Valle fueron los Hinojosa, los Cantú, los Garza y los Cisneros. Ellos fueron desterrados de España a México y de allí al norte.

12 Entre sus obras publicadas tenemos: *Por esas cosas que pasan* (1972); *Estampas del Valle y otras obras* (1973); *Klail City y sus alrededores* (1976); *Generaciones y semblanzas* (1977); *Mi querido Rafa* (1981); *Claros varones de Belken: Fair Gentleman of Belken County* (1986); *Klail City* (1987); *Los amigos de Becky* (1991); *Estampas del Valle* (1994); y, *El condado de Belken: Klail City* (1994).



con el paso del tiempo. La razón y fuente de energía que le han permitido con tanto empeño trabajar incansablemente en dar a conocer su cultura, su pueblo, su historia, la devela en una entrevista concedida en la Universidad de Seúl:

La necesidad constante de mostrar que todos los hispanoparlantes somos gente, gente que trabaja, que pinta, que inventa, que sirve en el ejército, la marina, etc., que contribuyen a este país en diversas maneras, que imparten clases en escuelas y universidades, que unos se especializan en medicina, otros en leyes, etc., y dejárselo saber a los hispanos mismos tanto como a nuestros conciudadanos (monolingües, en gran parte) que saben de muy poco o nada de qué y quiénes somos (Choi, 2008: 184).

Inicialmente, Hinojosa escribía en español y, aunque en la actualidad todavía lo hace cuando, según él, "me venga algo que tenga que decir" (2002: 14), en los últimos años publica principalmente en inglés teniendo, principalmente, dos razones para ello: por "la asimilación, la aculturación y la falta de estudios serios en el idioma" (2002: 14), lo que ha conducido a los chicanos a no hablar, leer o escribir en español; y, en segundo lugar, porque el mercado en castellano en este momento en Estados Unidos es menor que el de habla inglesa, lo cual hace que las editoriales se centran en esta última lengua.

#### 4. IDENTIDAD CULTURAL EN *ESTAMPAS DEL VALLE*

Algunos rasgos que caracterizan la identidad cultural chicana, entre otros, son: el sentimiento o el hecho de ser tratados como ciudadanos de segunda clase; el sentirse intranquilos por el qué dirán; asumir una postura de confrontación, conflicto y resistencia; tener una literatura autobiográfica; fe católica mezclada con algo de magia; predominio de los sobrenombres, el machismo, la familia, los amigos, la música mexicana (especialmente corridos y rancheras) y, cómo no, la gastronomía. A estos elementos debemos sumar el uso particular de las lenguas que dominan y el cambio de código entre ellas como emblema para defender la conciencia étnica de la comunidad y algunos símbolos adoptados:

Los símbolos que los chicanos adoptaron estaban asociados con México y sus momentos revolucionarios: en primer lugar, la Virgen de Guadalupe, que pasó de ser símbolo religioso para transformarse en símbolo cultural y político; Zapata, y otros símbolos de la cultura indígena del centro de México como el calendario azteca. Un hecho fundante en este movimiento, lo constituye la recuperación del mito de Aztlán, como el lugar de origen del pueblo mexicano y como metáfora a partir de la cual se desencadena el movimiento (Rodríguez, 2001: 51).

Procedo ahora a describir estos rasgos y símbolos culturales que se encuentran presentes en el eje de las operaciones de producción retórica de la *dispositio* y la *elocutio* (Albaladejo, 1991: 44). Antes de entrar en ello recordemos que, aunque procesaré cada

operación de manera individual y sucesiva —aquí debemos añadir la *inventio*—, en la práctica se dan de forma simultánea, ya sea total o parcialmente.

**4.1. LA DISPOSITIO. ESTILO DE VIDA DE LA RAZA ILUSTRADO POR MEDIO DE LA ESTRUCTURA DE LA OBRA**

La *dispositio* es una operación intencional en su totalidad, pues “se encarga de la organización macrosintáctica del material semántico que la *inventio* aporta a la categoría estructura de sentido” (Chico Rico, 1989: 48); en otras palabras, es la responsable de la ordenación y distribución en el interior del texto, conforme al *decorum*, de los materiales que se han recogido en la *inventio*. Es el punto en el que se comienzan a ver de forma concreta las ideas, los argumentos, las acciones, los personajes, el espacio, el tiempo, etcétera, escogidos por el autor.

Lo primero que se observa al abrir el texto es un prólogo a la edición para la Península Ibérica escrito por el autor con el fin de predisponer favorablemente al lector pues, en común acuerdo con la editorial, lo han considerado necesario dada la circunstancia de que el primer receptor de esta edición va a ser un público de habla castellana del viejo continente que, en su mayoría, desconoce algunos aspectos culturales que encierra la obra. En un estilo agradable, distendido y próximo, Rolando Hinojosa acerca al señalado lector conceptos como el de la literatura chicana y el español hablado en el Nuevo Mundo.

Es interesante la disposición de las estampas o micro-relatos —como los llama Eduardo Espina (2011:33)— en el texto que analizamos, lo cual nos hace cuestionarnos por la razón de ello pues la primera impresión que nos deja es la de un aparente desorden. Nos explicamos: Tanto en la estructura de toda la obra como en el orden interno de cada uno de los trabajos que la componen se puede apreciar una fingida anarquía. Ejemplo de lo primero es la distribución de los cuatro trabajos que componen la novela (*Estampas del Valle, Por esas cosas que pasan, Vidas y milagros y Una vida de Rafa Buenrostro*), los cuales están ubicados por el *artifex* en un orden diferente a como los escribió, verbigracia: la segunda obra fue, en orden cronológico, su opera prima.<sup>13</sup> La extensión de cada obra es diferente y todas comienzan bien sea con una nota preliminar, un breve artículo periodístico o una dedicatoria que, al igual que el prólogo, sirve para predisponer al lector, esta vez al receptor primario de la primera edición publicada en 1973, en un ánimo receptivo y atento. A pesar de la aparente dispersión e individualidad, toda la obra contiene características que nos permiten considerarla como un todo.<sup>14</sup>

13 La publicó un año antes y recibió por parte de la Editorial Quinto Sol la suma de treinta y cinco dólares por derechos de autor.

14 Ver “Los límites del costumbrismo en *Estampas del Valle* y otras obras,” de Luis María Brox (1975).

*Estampas del Valle* da nombre a toda la novela e inicia con una nota preliminar que nos ilustra, por medio de una metáfora, cómo está organizada la novela: “Estas estampas son y están como las greñas de Mencho Saldaña: unas cortas, otras largas y todas embadurnadas con esa grasa humana que las junta y las separa sin permiso de nadie” (11). Esa bisagra sobre la cual se dispone la obra no obedecerá, aparentemente, a ningún orden o extensión predeterminado como aquellos cabellos desordenados e irregulares, que simbolizan cada uno de los micro-relatos, unidos por la “grasa” que representa la cultura chicana. Nuestro autor, para describir la *dispositio* de su obra, utiliza un pequeño discurso típico de *progymnasmata*, el de la *comparatio*, vía metáfora de una pelambre enredada y entretejida, que no puede desenlazarse fácilmente.

En la página que le sigue a la nota preliminar encontramos una segunda acotación “que sirve para despabilar”<sup>15</sup> y que nos avisa: “la gente que aparece y desaparece en estas estampas, así como los sucesos que en ellas surgen, bien pudieron ocurrir o no” (12), pues lo importante en este trabajo y en toda la obra no son los personajes individuales, sino el grupo, el colectivo, que se puede conocer por medio de la historia de cada personaje y cuyas vidas y sucesos son usados a discreción del narrador para contar cómo es la cultura chicana. Esto es corroborado por el autor en una entrevista: “Cuando empecé con *Estampas del Valle* y *Klail City* y sus alrededores, no quería escribir una novela del siglo XIX sino otra cosa, una novela sin protagonistas, sino más bien, presentar al pueblo o la región como protagonista” (2008: 180).

Las estampas del primer trabajo están distribuidas de la siguiente manera: catorce relatos de igual número de personajes que describen el diario vivir de un chicano cualquiera: Braulio Tapia (quien también nos ilustra la forma en la que se pide la mano de la novia a la manera chicana), Tere Noriega, Roque Malacara, Bruno Cano, Don Javier, Emilio Tamez, la tía Panchita, Epigmenio Salazar, la güera Fira, Arturo Leyva, Don Manuel Guzmán, y el Maistro. También hay, intercalados entre estas biografías, tres relatos sobre la vida de Jehú Malacara, brevísima historia de la revolución mexicana y la participación de los chicanos en ella, los orígenes de Flora —un pueblo, aunque lleve nombre de mujer—, el diario acontecer de las personas de un barrio (cualquier barrio, de “Klail City, en el condado de Belken en el Valle del Río Grande de Texas” (65)), y, para cerrar, una informal y casual mesa redonda en el café de Rafa Buenrostro donde tres viejitos platican «frotándose» unas cervezas a la manera de depositarios

15 Para Olga López-Valero, es una clarísima referencia picaresca: “La “nota que sirve para despabilar,” que Hinojosa incluye inmediatamente después de la nota preliminar, está traducida en *The Valley* como “A word to the wise (guy),” haciendo una clarísima referencia al *Guzmán de Alfarache*, considerada por la crítica como una de las novelas picarescas modélicas” (2004: 309).



oficiales de la cultura.<sup>16</sup> Todo en un aparente desorden, sin línea de tiempo, de sucesos o de lugar, saltando de un relato a otro.

*Por esas cosas que pasan* sí tiene una disposición marcada por la cronología de los hechos, en la que “la narración está emparedada entre dos noticias escuetas sacadas del periódico local” (Brox, 1975: 103). Empieza con un prólogo a manera de un recorte del *Klail City Enterprise-News*, que escuetamente nos cuenta la noticia de la muerte de un joven chicano a manos de otro de la misma raza en un bar, el *Aquí me quedo*, según el autor lo refiere en el siguiente trabajo (111). Luego transcribe los diferentes puntos de vista sobre el asunto por medio de los testimonios de los implicados: Baldemar Cordero, el asesino confeso; Marta, hermana de éste; breve nota del editor del periódico, introduciendo el testimonio en inglés de Beto Castañeda, esposo de Marta y cuñado del sindicato, quien lo acompañaba en la cantina la noche del suceso; y, finalmente, la sentencia publicada por el mismo diario más o menos cinco meses después: 15 años de cárcel en la prisión estatal de Huntsville. En los testimonios de los implicados se vuelve al aparente desorden, a un devenir de los personajes entre lugares, pensamientos y sentimientos.

*Vida y milagros* regresa al mismo orden “desordenado,” sirviéndonos de preaviso la dedicatoria:

A fin de cuentas, este mundo es como una botica: hay un poco de todo. Altos, bajos, llorones, valientes, gordos, flacos, buenos, malos, listos y pendejos, unos enclenques, otros rebosantes de salud. El escritor, sin permiso de nadie, se sale a la calle y escoge de todo un poco. No se dude que de todo haya un poco y no se confunda creyendo que haya mucho de todo (89).

El primer relato cuenta las vidas y periplos de Pioquinto Reyes y Viola Barragán,<sup>17</sup> a quienes “el diablo los juntó hasta que Dios, meses más tarde, los separó en el motel [...]. Él entregó el arpa como buen hijo de vecino y ella, “¿Viola? Regular, gracias, y ahora a los cincuenta y pico de años todavía se defiende bastante bien contra el tiempo” (95). En la segunda estampa se relata la vida de los revolucionarios, aquellos hombres que “nacieron en Estados Unidos, pero guerrearon en la Revolución igual que tantos otros de la misma camada y calaña” (96).<sup>18</sup>

16 Para Luis María Brox, serán “los viejos tesoreros de la historia en las sociedades de tradición oral, los que ponen a prueba su memoria organizando en su cabeza las relaciones familiares existentes entre los miembros de la comunidad” (1975: 101).

17 Interesante trabajo sobre este personaje en “La pícaro Viola: sexualidad y marginalidad en *Estampas del Valle y otras obras*, de Rolando Hinojosa,” de Olga López-Valero (2004).

18 Con esto deja ver lo indiferente que era para ellos la frontera entre los dos países: “Como la tierra era igual para los mexicoamericanos dada la proximidad a las fronteras y el bolón de parientes en ambos lados que nunca distinguieron entre tierra y río, el atravesar la una y cruzar el otro lo mismo era, fue y (aunque los de la inmigración —la migra— no lo crean) sigue siendo igual para muchos mexicoamericanos” (97).

En el tercer relato se ilustra la manera en la que un deporte tradicional de la cultura yanqui es adoptado por la cultura chicana. Un domingo cualquiera en la ciudad imaginaria de Klail se combina un juego muy de los bolillos, el béisbol, con el estilo de vida de uno de la raza, Arturo Leyva. En el siguiente micro-retrato se esboza cómo los chicanos se defendieron de “la bolillada que vino al Valle con la Biblia en una mano y el garrote en la otra” (106), aunque algunos, vaya paradoja, como Antonia, “no quiere acordarse de su sangre chicana, pero eso les ocurre a muchos y qué le vamos a hacer” (109). La quinta estampa describe la vida sencilla, turbada en algunas ocasiones por sucesos violentos, de un ciudadano común de la raza, Beto Castañeda, aquel testigo de los hechos narrados en la segunda obra y su triste final debido a un cáncer a una edad temprana. Beto “recibió escasa escuela formal, pero llegó a conocer la tierra y sus productos como un catedrático debe conocer su materia si es que se precie” (110) y fue enterrado en el cementerio católico mexicano. La sexta estampa está dedicada a los coyotes, como se les llama allí, tinterillos en Colombia o leguleyos en España, quienes sin ningún escrúpulo están prestos para “caerle encima a otro inocente que venga a la corte con ese susidio de la raza tan conocido” (115). La última estampa dibuja a chicanos sencillos como Melitón Burnias, quien además poseía “una suerte infinitamente más negra que la sombra del canelón” (116) y Martín Lalanda —quien hacía de todo un poco como muchos de los chicanos: “comerciante, rentero, exsocio de la barbería el Rizo de Oro y dueño de un camión que usa para llevar o, según, traer grava” (116)—. Ellos eran ayudados por un vehículo con tecnología gringa, “uno de esos troques marca International que en el Valle llaman «*chatos*»” (116), e intentan ganarse la vida cada *día de la manera mas inusitada*. Todo ello lo perfila el autor con ironía.

En *Una vida*<sup>19</sup> de Rafa Buenrostro, todo lo narrado se lee a través de la autobiografía del personaje, calificada por Luis María Brox como “biografía impresionista” (1975: 101) y en la cual vuelve el aparente desorden.

Hinojosa realiza la *dispositio* de la manera que se observa en toda la obra para representar de forma muy vívida el estilo de vida de la raza: enmarañada en un aparente sinsentido, tensa e inexplicable en algunas ocasiones.

---

19 Llama la atención que en el título se enfatice “una vida” del personaje, pues, según el autor y así lo afirma en varias entrevistas, una persona vive una vida en cada idioma que domina, es decir, una es la vida en castellano y otra, muy diferente, la que se vive en inglés. Reflexiona de esta manera porque considera cada lengua como la puerta de entrada y el contexto natural en el cual se desenvuelve el devenir de las personas que actúan por medio de ella: “El dominio de ambos idiomas, mis estudios en portugués, italiano y alemán, me abrieron otras puertas para saber, aprender y, lo más natural, gozar sabiendo algo de otros mundos, de otra gente que, al fin y al cabo, uno llega a la conclusión de que no son tan diferentes a uno” (2008:87). En la obra encontramos una breve cita sobre el tema: “[...] Leía y escribía lo que se dice bien; el inglés lo chapuceaba, pero siendo hombre discreto no se metía mucho en ese idioma. Las vidas de don Manuel fueron en español” (102).

Otro elemento interesante en la disposición de la obra, esta vez de orden interno, es que algunas estampas, principalmente en «Los revolucionarios» y «una vida de Rafa Buenrostro», están construidas a la manera de pequeños fragmentos, como recortes de prensa dispuestos de tal manera que nos van contando los sucesos, pero dejando un espacio, entre fragmento y fragmento, para la imaginación del lector. Para Eduardo Espina, y coincido con él en su apreciación, tal proceder se debe a que:

[...] el relato ocupa el lugar de lo relatado; impulsa su hipótesis desintegrando el plano anecdótico: la instancia que prevalece es la escritura misma, el procedimiento discursivo en acción. El efecto es poético, en tanto el amago de resolución acontece por incompletitud, por la falta de datos en la información proporcionada por el relato. Esto, por consiguiente, impide considerar a la estampa como una escritura fragmentaria, pues emerge como pre-paréntesis abierto del pensamiento, a la manera de puntos suspensivos de ideas que salieron a la caza de otras por venir y que en el camino se encontraron con una historia que las distrajo (2011: 42).

#### 4.2. LA ELOCUTIO. EL CAMBIO DE CÓDIGO (CC) COMO MARCA DE IDENTIDAD CHICANA

Nuestra obra objeto de estudio fue escrita principalmente en castellano, aunque en algunos momentos aparece el inglés, porque:

la literatura chicana tuvo un renacimiento en 1967 con las publicaciones de la casa Quinto Sol en la universidad de California en Berkeley [...] el premio y el ejemplo de Tomás, de que podíamos escribir en español en este país que es monolingüe por excelencia, me dio el ímpetu para escribir Klail City en español” (2008:87-88).

Nuestro modo de hablar y el idioma que usamos como vehículo de comunicación son rasgos que caracterizan nuestra identidad cultural y, en estos rasgos, el cambio de código (CC) se convierte en un elemento valioso que permite la libre expresión del sentir y del pensamiento de los hablantes de una tercera cultura. En el desarrollo de la *elocutio* notamos que el *artifex* no se preocupa por dar prioridad a uno u otro idioma:

Escribo cuando tengo algo que decir, el idioma ya saldrá, pero sin chapuza. Es decir, no mezclarlos por afanar o porque puedo hacerlo con facilidad, sino mezclarlos cuando quepa el lugar. Para esto, en diálogos, los digo en voz alta para ver si acuerdan o no. Por eso, Esteban Echavarría, mientras tiene la palabra en la cantina *Aquí me quedo*, pregunta si el rinche Choche Markham tiene las entrañas o si entra solo a una cantina, dice «Hell, no». Cuando leo esto, *Hell no* sale en español, *¡el no*. ¿Por qué? Porque Esteban sigue hablando español aun cuando dice algo en inglés... y el público se da cuenta de lo natural del habla de ese viejito con sus ochenta y tres años que se crió más o menos bilingüe entre México – y anglotexanos (2008: 88).

En el momento de decidir sobre el idioma que va a emplear en una situación particular, es el *decorum* quien le indica cuál escoger en obediencia a un principio muy

sencillo: "esto casi siempre se debe a algo que oí decir a alguien en la calle, o alguna frase que oigo en un idioma u otro que me da una idea, más o menos vaga, que me sirva para empezar a escribir" (2008: 87). Situación diferente es la elección del cambio de código.

Para el CC utiliza varios criterios de los cuales el principio del *decorum* es el primero de ellos y el siguiente ejemplo, en el que un chicano lo emplea según la ocasión lo requiere, nos permite constatarlo:<sup>20</sup>

[...] Serían dos minutos o algo así cuando el líquido se puso de un verde oscuro y allá fue donde el veterinario le avisó a Burnias que sorry, sir, but this pig's sick. Can't sell him.  
Pero pos why?  
Pig's got worms in his kidney; a disease called *Stephanarus dentatus*. Know what I mean? Best thing to do is to kill him and bury him. Can't sell him.  
Burnias vio a Lalanda y este a aquel y, sin mediar palabra, subieron su carga al camión otra vez y vámonos de aquí que no nos quieren (118-119).

El segundo criterio utilizado para el CC lo observamos cuando el chicano usa el inglés en instituciones y asuntos estatales porque ese idioma es la lengua oficial y, en estos contextos, aparecen breves CC al castellano para reivindicar su procedencia. Ejemplo de ello lo encontramos en la siguiente cita:

Un día se le ocurrió a Miss Bunn preguntarle a Lucy Ramírez que qué se había desayunado esa mañana. La muy mentiretas dijo que había tomado un vaso de orange juice y dos scrambled eggs con toast y jelly. Thank you, Lucy. Cuando le preguntó lo mismo al difunto Leo Pumarejo, el cabrón de Leo le dijo la verdad: ¡one tortilla de harina WITH PLENTY OF PEANUT BUTTER! (123).

Un tercer criterio en el uso del CC lo constituyen contextos familiares o círculos de amigos, en los que el procedimiento que sigue el chicano es lo inverso del caso anterior; ahora la lengua que predomina es el castellano y se establecen algunos breves CC al inglés: "[...] ¡A la momita, a la momita! Ese poste de teléfono es el home-base" (60); "Un cuino de color entre zaino y colorado. Hain't got the money, Burnias. All I got's the pig; you take him. De perdido, lo que aparezca" (117); "El que antes se encargó del Draft Board ahora lo hace de Veterans' Adviser. La raza pendeja decía que sus patrones lo apreciaban mucho y que por eso tenía buen jale. Shit" (136).

20 Algunas obras no ha podido escribirlas en un idioma o en otro debido a que las historias que quiere recrear acontecieron, bien a él o a alguien que vio, en el contexto de un idioma diferente. Hinojosa-Smith nos cuenta uno de ellos: "Korean Love Songs (*Cantar de amor de Corea*) y *The Useless Servants (Los siervos inútiles)*. Estas tienen lugar en Corea y sabido es que el idioma del ejército norteamericano es el inglés. Entre paréntesis, diré que se me ha pedido que traduzca *Korean Love Songs* al español, pero he fracasado ya que viví esa etapa de mi vida en inglés" (2008: 87). Cuando le han pedido escribir las versiones en inglés de sus obras, estas no son traducciones exactas, "sino recreaciones independientes donde las coincidencias coexisten con las discrepancias en el texto" (López-Valero, 2004: 309).

Además del CC, también observamos otras características del estilo del *artifex* en la *elocutio*. En casi todas las citas podemos advertir el uso que del habla popular hace Rolando Hinojosa-Smith, el cual, además de constituir uno de los elementos primordiales marca de la casa, unifica y caracteriza no solo *Estampas del Valle*, sino también toda la serie narrativa. Un uso del habla popular castellana en el que da especial cuidado<sup>21</sup> a que podamos sentir y no solo oír la lengua:

Cuando el sol se baja y los bolillos dejan sus tiendas, el pueblo americano se duerme para no despertar hasta el día siguiente.

Cuando el sol se baja y la gente ha cenado, el pueblo mexicano se aviva y se oyen las voces del barrio: la gente mayor, los jóvenes, los chicos, los perros... (60).

Asimismo, observamos en la *elocutio* abundantes informaciones que interrumpen el texto o aspectos no literarios en los que el escritor se resiste a ajustarse a los cánones literarios contemporáneos y que constituyen, como bien explica Ezequiel Maldonado,

Llaves que permiten abrir los múltiples cerrojos que nos permitan acceder a la peculiar atmósfera verbal chicana de los (as) palabristas con oficios de camioneros, policías, prostitutas, cantineros, jugadores, predicadores, curas, locutores, farmacéuticos, “la plebe y la palomilla de los barrios”, la “xicanada que vive ahí” donde hasta los mudos tienen algo que decir (sf: 245).

Igualmente, distinguimos en la *elocutio* una autobiografía, la del autor, que expresa su identidad cultural en su bilingüismo: “Emilio sabe leer y escribir en inglés y español; con todo eso, no se le quita lo pendejo.” (48); “¿Qué se le ofrece, don Genaro? Aquí, Rafa; una Perla para mí y otra para Echevarría y una Yax para Leal. Descuide don Genaro, yo se las llevo al booth. Gracias, hijo” (59); “¡Vamosay! ¡Vamosay! ¡Cuadro... ánimo en el cuadro! ¡Vamosay, nobody hurt, nobody hurt! ¡Vamosay! ¡El que grita se llama Arturo Leyva! [...] Arturo no entiende muy bien eso de «nobody hurt» pero lo repite porque es algo que ha oído desde niño” (103).

En la *elocutio* observamos, como bien señala Choi, un tono descriptivo y evocativo en la que sin avisarnos se “salta al diálogo, pero sin signos de puntuación, la escena nos atrapa convirtiéndose en ‘algo vivo’ como si fuera una escena cinematográfica” (2008: 5). Igualmente, advertimos el uso de monólogos y recortes de periódicos imaginarios,<sup>22</sup> aderezados con un tono de humor e ironía que endulza la cruda realidad. Hinojosa sabe bien que la utilización del humor puede ser muy persuasiva y se basa

21 Esto lo reafirma el autor en una de las entrevistas concedidas a los medios de comunicación; allí cuenta que le gusta grabar lo que escribe para luego escucharlo y ver cómo se oye, pues si el texto no le transmite nada, considera que es mejor borrarlo y comenzar de nuevo.

22 El periódico desarrolló un papel muy importante en la manutención del español en la generación de nuestro autor, según señala en el prólogo de la edición que estamos trabajando, “hubo cerca de 1500 periódicos”.



en supuestos comunes<sup>23</sup> gracias a elementos culturales que, sin estar descritos, unen en una complicidad al autor, su obra y al lector, para dotar de un mayor significado el mensaje, que es entendido en su mejor expresión por quienes forman parte del esquema comunicativo; esto les permite troncharse de risa, ya que es un humor expresado en un español muy regional de Texas, desenfadado y popular,<sup>24</sup> que lleva entreverados rasgos culturales solo conocidos por quienes participan en el mismo espacio de juego.

## CONCLUSIÓN

Reinaldo Hinojosa, fiel a la herencia recibida de sus antepasados españoles, mexicanos y americanos, ha moldeado en *Estampas del Valle* la identidad cultural del chicano en los tiempos y lugares que él ha vivido. En este trabajo se ha examinado cómo, a través de la operación retórica de la *dispositio*, el autor dibuja uno de los rasgos que caracteriza al chicano: su aparente desorden en su estilo de vida; y por medio de la operación retórica de la *elocutio*, el *artifex* describe otros elementos de esta cultura en la que sobresalen, entre otras cosas, el uso de las dos lenguas que se comparten, los cambios de código entre ellas y el uso del habla popular. Todo ello aromatizado por una fina ironía, propia de los mejores escritores de nuestra lengua. Conocer, comprender y respetar esos rasgos, gracias a la Retórica cultural, nos ayuda a huir de la intolerancia y a tender nuevos puentes de comunicación con el otro, con el que consideramos diferente, bien sea un individuo o una cultura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albaladejo, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1991.
- Albaladejo, T., “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”, *Tonos Digital*, 25 (2013), pp. 1-21.
- Alcorcón, Justo S., “La búsqueda de la identidad en la literatura chicana: tres textos”, *Revista literaria Katharsis*, (s.f.). Internet. 22-10-20. <<http://revistaliterariakatharsis.org/justo/identidad.pdf>>
- Brox, L.M., “Los límites del costumbrismo en *Estampas del Valle* y otras obras”. *Escolarship.org*, (1975). Internet. 14-07-18. <<https://escholarship.org/uc/item/7wm7x9fk>>
- Chico Rico, F., “La *intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica”, *Estudios de Literatura*, 14 (1989), pp. 47-55.

23 Para Sam Leith, entre otros, el humor es un “elemento del *pathos* en la medida que despierta las emociones de los oyentes y los mueve a la risa, pero lo que es más importante, como la risa se basa en supuestos comunes” (2012:144).

24 Algunos ejemplos: “cuidado con el tráfico que esta gente es más bruta que mandada a hacer.” (23); “el juez no pudo verificar nada entre lo que dijeron Herrero y Murguía. Me parece raro que don Venus se haya suicidado como dice Herrero; cuatro balazos. Es mucho ese suicidio.” (33); “la gente bien pensada dice que la ciudad tiene el aspecto de la señorita (que no logró casarse): seca, desabrida, llena de malas intenciones, y con cara de pocos amigos” (38).

- Chico Rico, F., “El espacio del arte de lenguaje en la *Institutio oratoria* de Quintiliano”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017), pp. 1-26.
- Choi, Y., “La comunidad y sus desafíos: Klail City y sus alrededores, de Rolando Hinojosa-Smith”, *Sincronía*, (2008). Internet. 10-07-18. <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/youjeongchoiwinter08.htm>>
- Choi, Y., y Macías, C., “Entrevista a Rolando Hinojosa-Smith, desde Corea”, *Confluencia*, 26,1 (2010), pp. 176-186.
- Colmenero, B. y Marta G., “Lengua e identidad en la literatura chicana de la *New Mestizas* de finales del siglo XX”, *Cervantes.es*, (2012). Internet. 22-10-20. <[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/PDF/brasilgia\\_2012/11\\_giralt-colmenero.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilgia_2012/11_giralt-colmenero.pdf)>
- Espina, E., “Tiempo que se queda en el tiempo: Las «estampas» de Rolando Hinojosa-Smith”, *Mirada Hispánica*, 3 (2011), pp. 33-48.
- Flores, A., “Etnia, cultura y sociedad: apuntes sobre el origen y desarrollo de la novela chicana”, *Estudios Filológicos*, 32 (1997), pp. 123-136.
- García, A., “Rolando Hinojosa-Smith. El mundo enterrado en el sur de Texas. Entrevista con Arturo García”, *Pterodáctilo, Revista de Arte, Literatura y Lingüística.*, (2002) Internet. 20-07-18. <<http://pterodactilo.com/dos/HinojosaSmith.pdf>>
- Herrera-S., M., “Cruzando fronteras: La literatura chicana en el siglo XXI”, *Nester: Revista dedicada a la literatura, el arte y el conocimiento*, (2003).
- Hinojosa-S., R., “Por esas cosas que pasan”, *El Grito: A Journal of Contemporary Mexican American Thought*, 5 (3) (1972), pp. 26-36.
- Hinojosa-S., R., *Estampas del Valle y otras obras*, Berkeley, Quinto Sol, 1973.
- Hinojosa-Smith, R., *Klail City y sus alrededores*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- Hinojosa-Smith, R., *Generaciones y semblanzas*, Berkeley, Justa Publicaciones, 1977.
- Hinojosa-Smith, R., *Mi querido Rafa*, Houston, Arte Público Press, 1981.
- Hinojosa-Smith, R., *Claros varones de Belken, Fair Gentlemen of Belken County*, Portsmouth, Editorial Bilingüe, 1986.
- Hinojosa-Smith, R., *Klail City*, Houston, Arte Público Press, 1987.
- Hinojosa-Smith, R., *Los amigos de Becky*, Houston, Arte Público Press, 1991.
- Hinojosa-Smith, R., *Estampas del Valle*, Portsmouth, Editorial Bilingüe, 1994.
- Hinojosa-Smith, R., *El condado de Belken: Klail City*, Portsmouth, Editorial Bilingüe, 1994.
- Hinojosa-Smith, R., “El idioma y el lugar de proveniencia como estímulo creativo”, *Casa de las Américas*, 252 (2008), pp. 84-89.
- Hinojosa-Smith, R., *Estampas del Valle*, Zaragoza, Editorial Xordica, 2013.
- Jiménez, F., *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Editorial Bilingüe, 1979.

- Martín, Rodríguez M., *Rolando Hinojosa y su “Cronicón” chicano: una novela del lector*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993.
- Mejía, J. A., “Transformations in Rolando Hinojosa’s *Klail city death trip series*”. *Thesis or dissertation*, (1993).
- Miller, S. P. y José P. V., *Rolando Hinojosa’s Klail City Death Trip Series. A Retrospective*, New Directions, Houston, Texas, Arte Público Press, 2013.
- Pollock, D. y Van Reken, R., *Third Culture Kids*, Boston, Nicholas Brealey Publishing, 2001, pág. 19.
- Rodríguez, M., “El caso de la identidad chicana y su ciudadanía étnico cultural”, *El Cotidiano*, 18. (2001). Internet. 17-07-18. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32510806>>
- Sánchez, V. A., “Diferencias en las denominaciones de la comunidad México-americana”, *Araucaria*, 2, 3, (2000), pp. 112-131.
- Lee, Joyce G., *Rolando Hinojosa and the American Dream*, Denton, Universidad of North Texas Press, 1997.
- Leith, S., *¿Me hablas a mí? La retórica de Aristóteles a Obama*, Madrid, Santillana, 2012, pág. 144.
- López Valero O., “La pícara Viola: sexualidad y marginalidad”, *Romance notes*, 44 (3) (2004), pp. 309-316.
- Saldívar, José D., “The Rolando Hinojosa reader. Essays Historical and Critical”, *Arte Publico Press Book, Revista Chicano-Riqueña*, XII, 3 y 4 (1984).
- Sánchez, A., “Diferencias en las denominaciones de la comunidad México-americana”, *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 2 (3) (2000), pp. 112-131.
- UCLA Chicano Studies Research Center, “Author Rolando Hinojosa in conversation with UCLA professor Héctor Calderón”, [archivo de video]. Internet. 18-07-08. <<https://youtu.be/9dBdFoncPTk>>



## UNA HERMANDAD DE OLVIDADAS: “LAS OTRAS” ESCRITORAS Y EDITORAS EN LENGUA INGLESA DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

A FORGOTTEN SISTERHOOD: “THE OTHER” WRITERS AND EDITORS IN  
ENGLISH DURING THE FIRST WORLD WAR

Yolanda Morató  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

Durante los años de la 1ª Guerra Mundial, un grupo de mujeres –editoras, escritoras y artistas– colaboraron en los distintos movimientos de vanguardia que se extendieron por Occidente. En Inglaterra, algunas de estas mujeres se reunieron en círculos más o menos afines a un ismo autóctono, el Vorticismo. En estas páginas se proponen y analizan tres de los condicionantes por las que muchas de ellas han caído en el olvido.

### PALABRAS CLAVE:

vorticismo, vanguardia, amistad, pobreza, manuales académicos

### ABSTRACT:

During the years of World War I, a group of women – editors, writers and artists – collaborated in the various avant-garde movements that spread throughout the Western World. In England, some of these women gathered in circles which were related to an indigenous ism, Vorticism. In these pages, three of the main conditions that made them fall into oblivion are proposed and analyzed.

### KEYWORDS:

vorticism, avant-garde, friendship, poverty, academic textbooks



## 1. LA VANGUARDIA COMO OPORTUNIDAD: EL VORTICISMO

Aunque hoy resulta un movimiento prácticamente olvidado, casi una nota marginal en los estudios del denominado *Modernism* en las Islas Británicas, el Vorticismo es el primer caso de vanguardismo autóctono en Inglaterra. Representado por el escritor, pintor y polemista Wyndham Lewis (1882-1957), en colaboración con el poeta Ezra Pound (1885-1972), el ismo londinense aglutinó a figuras que están entre las más singulares en las artes del siglo XX. La agrupación alcanzó su punto álgido al comienzo de la Primera Guerra Mundial, con el lanzamiento del primer número de la revista *Blast* en julio de 1914. No obstante, al contrario de lo que se publicó en las décadas posteriores a la eclosión del movimiento, este breve aunque intenso ejercicio de innovación vanguardista anglonorteamericana no se caracterizó por aportaciones masculinas únicamente. Tampoco excluyó de manera ni explícita ni sistemática a las mujeres, como hizo uno de los movimientos con el que está emparentado, el Futurismo italiano. En su primer manifiesto (publicado en el periódico francés *Le Figaro* en 1909), Marinetti ya declaraba que uno de sus fundamentos era "el desprecio a la mujer".<sup>1</sup>

Una de las principales virtudes del Vorticismo fue propiciar alianzas entre hombres y mujeres que se movían en círculos alternativos a los de la burguesía de Bloomsbury. En estas afueras culturales se establecieron alianzas y relaciones de solidaridad en el ámbito literario y artístico con mayores libertades que las que imperaban en estratos sociales más tradicionales. Sus integrantes manifestaban un concepto de individualismo muy marcado, que cristalizó en los escritos del grupo (el Vorticismo, afirma Lewis en el prólogo del primer número de *Blast*, apela a "los instintos fundamentales y populares de gente de toda clase y condición, AL INDIVIDUO"). Como muestra el texto de una de las invitaciones a cenas y lecturas, las veladas comenzaban tarde y no se acudía en pareja:

INVITACIÓN PARA  
UNA NOCHE VORTICISTA  
QUE SE CELEBRARÁ EN  
EL RESTAURANTE TOUR EIFFEL  
Nº 1 DE PERCY STREET  
TOTTENHAM COURT ROAD, W.  
MIÉRCOLES, 23 DE FEBRERO, 1916  
9 A 11 P.M.  
ESTA TARJETA GARANTIZA ADMISIÓN

1 Esta época es particularmente interesante porque, en ocasiones, lo que se rechaza es el modelo de mujer decimonónica, es decir, la mujer como ángel del hogar. Años más tarde, en 1917, cuando las artistas vorticistas ya ocupan su lugar en un movimiento de vanguardia, Marinetti publica *Cómo se seduce a las mujeres*, donde afirma que los futuristas ofrecen a las mujeres que abandonen el ideal conservador que ha imperado hasta entonces: "Derecho al voto. Abolición de la autorización marital. Divorcio fácil. Devaluación y abolición gradual del matrimonio. Devaluación de la virginidad. Ridiculización sistemática y encarnizada de los celos. Amor libre" (1917:129).

A UNA PERSONA<sup>2</sup>

En sintonía con toda la estética del movimiento, estos encuentros congregaban tanto a hombres como a mujeres. Desde el manifiesto del primer número de *Blast*, los vorticistas, aunque unidos por la amistad y por ideas comunes respecto a la sociedad y el arte, se consideraban independientes: “*Blast* presenta un arte de Individuos” (Lewis, 1914; 2010:8). Así cierra su manifiesto y así se vivieron los breves años –interrumpidos por la Gran Guerra– que duró su asociación. También se encuentran declaraciones de este tipo en otras publicaciones afines a los miembros del movimiento, como *The New Freewoman*, en la que Dora Marsden (1913:25) declara que la revista no está diseñada para

el avance de la mujer, sino para el empoderamiento de individuos: hombres y mujeres; no es para liberar a la mujer, sino para demostrar que “liberarse” es una cuestión del individuo y debe ser lo primero que hay que hacer y que el poder individual es el primer paso para ello.

Además de adelantar la noción actual de la palabra ‘empoderamiento’, Marsden se acerca en este ensayo al principio fundamental del feminismo (aún no compartido por todas las integrantes de los movimientos de su época): las mujeres y los hombres son iguales y, por tanto, deben gozar de las mismas libertades. Para alcanzarlas, arguye Marsden, el primer paso es liberarse. Paralelo a estos procesos de emancipación surge el mecenazgo de vanguardia por parte de mujeres que cuentan con estabilidad financiera. Entre las patrocinadoras de las artes más innovadoras que se promovieron en este círculo destacan Kate Lechmere (1887-1976) y Dorothy Shakespear (1886-1973), esta última, injustamente recordada hoy por su matrimonio con Ezra Pound. De no ser por sus contribuciones económicas y creativas, la empresa vorticista habría resultado prácticamente imposible. Shakespear quiso siempre conservar su apellido de soltera para que sus obras y proyectos no se mezclaran con las de su marido, pero pronto cayeron en el olvido. Participó activamente en el movimiento vorticista: colaboró con sus dibujos en el segundo número de *Blast* (1915) y ese mismo año se encargó de la cubierta y contracubierta de *Catholic Anthology*, una antología poética de referencia donde publicaron sus versos, entre otros, W. B. Yeats, T. S. Eliot, Harriet Monroe, Ezra Pound y William Carlos Williams. Muchos de ellos acudían a las tertulias que los vorticistas celebraban en el café restaurante Tour Eiffel y en estos locales públicos se forjaron amistades entre artistas y poetas que se tradujeron en numerosas colaboraciones en las revistas de los distintos grupos.

2 La invitación original, en inglés, se puede consultar en el siguiente enlace: [http://www.flashpointmag.com/Kate\\_Lechmere\\_main.htm](http://www.flashpointmag.com/Kate_Lechmere_main.htm) (todas las traducciones que se incluyen en las distintas secciones pertenecen a la autora de este artículo).



Jessica Dismorr (1885-1939) y Helen Saunders (1885-1963) fueron las dos pintoras que integraron la nómina del movimiento de manera explícita, no con colaboraciones esporádicas ni en una división aparte, como más tarde ocurrió en el Futurismo italiano, sino como artistas asociadas y firmantes del explosivo manifiesto de 1914. En el segundo número de *Blast*, Saunders publicó, además, "A Vision of Mud", un poema que mereció los elogios de las revistas literarias del momento por ser una de las primeras aproximaciones a lo que más tarde se conoció con la apelación de *War Poetry* o "poesía de guerra". En el caso de Dismorr, participó en ambos números de la revista con ilustraciones y poemas, y del mismo modo la convocó Lewis para su segunda aventura editorial durante los primeros años de la década de los veinte, una revista que llevó por nombre *The Tyro* (1921-1922).

No todos los miembros vorticistas fueron receptivos a la incorporación de las mujeres. El pintor William Roberts (1895-1980), uno de los integrantes del grupo contrarios a la participación de artistas y escritoras, fue el autor del famoso retrato que recoge a los protagonistas del movimiento: *Los vorticistas en el restaurante de la Tour Eiffel, Primavera de 1915* (1961-1962). En dicha representación generacional, colocó a Dismorr y Saunders en última fila, como si no hubieran sido invitadas a la velada y acabaran de llegar por sorpresa. Cottrell (2013:8-9) señala que Roberts no reproduce un acontecimiento específico en este cuadro, sino que evoca, varias décadas más tarde, las redes de afinidad entre el ejecutor de la obra y otros artistas; margina conscientemente, por tanto, a Dismorr y Saunders. El relato de Douglas Goldring también contradice la imagen tendenciosa que plasma Roberts en su composición pictórica de principios de los años sesenta. En *Odd Man Out* (1936:120), Goldring, que conoció los hechos de primera mano, sitúa la velada en el estudio de Lewis en Fitzroy Street y la describe como "la colección más extraña de pintorzuelos con sombrero negro, chicas de la Slade, poetas y periodistas. Recopilamos solemnemente listas de personas que maldecir y de otras a las que bendecir". La reconstrucción de Roberts es, pues, sesgada y es un elemento más que contribuye a distorsionar el contexto artístico de la época.

El caso de Dismorr es, por otra parte, de los más complejos. La pintora, que sufrió de problemas psicológicos a lo largo de su vida, quedó arrinconada en el elenco de pintores vorticistas. Sin embargo, su obra gozó de una buena recepción crítica en aquel periodo. Se había educado, como la mayoría de sus compañeros vanguardistas, en la prestigiosa Slade School of Arts (1902-1903) –de ahí la alusión de Goldring– y estudió los tres años precedentes al lanzamiento del movimiento vorticista en la Académie de la Palette, en París (1910-1913). Allí trabajó con pintores fauvistas y con británicos como John Duncan Fergusson, con quien expuso en 1912 en la Stafford Gallery de Londres. Ha tenido que transcurrir casi un siglo para que, en 2019, una institución –en este caso, la Pallant House Gallery– le haya dedicado una retrospectiva. Con el título

*Radical Women: Jessica Dismorr and her Contemporaries*, su comisaria, Alicia Foster, ha conseguido reunir a aquellas mujeres que jugaron papeles cruciales en la vanguardia histórica de Inglaterra y hoy han caído en el olvido.

Esta determinante omisión del papel de las mujeres en los movimientos progresistas ingleses ha marginado a más de una docena de figuras relevantes en la construcción del discurso modernista angloamericano. Curiosamente, algunos especialistas como John Carey (1992) o Peter Brooker (2004) culpan a los vorticistas de haber frustrado el afán de las mujeres que formaban parte del movimiento. La cuestión es que si Wyndham Lewis y su movimiento eran tan misóginos como nos dicen estos críticos, ¿por qué permitir una nómina de mujeres en el seno del Vorticism? ¿Para qué incluir a Jessica Dismorr y Helen Saunders en las principales publicaciones del movimiento sin que ello les reportase ni beneficios económicos ni reputación? Sin cláusulas de paridad, sin la presión social para erradicar el desplazamiento que la mujer sufría en todas las esferas y con periódicos como el *Daily Mail* publicando diariamente viñetas y noticias misóginas, ¿para qué seguir contando con las mujeres? En su capítulo “1914: ‘Our Little Gang’”, Brooker afirma que los modernistas competían y abusaban de mujeres tan atractivas como Nancy Cunard (1896-1965) e Iris Tree (1897-1968), y que el resultado de estas mujeres fue “la disipación y un final escabroso y trágico” (2004:108).

En la década que Brooker analiza, y en la que parece que solo Bloomsbury permite libertad y paridad, hay, no obstante, un grupo reseñable de mujeres que realizan labores culturales sin precedentes. Las mujeres asociadas formalmente al Vorticism – Shakespeare, Dismorr, Saunders– y aquellas en contacto con el movimiento –Lechmere, Cunard, Tree, West y Barry– muestran otra manera de entender la independencia de las mujeres del periodo de guerra y posguerra. En el plano personal, algunas se separaron de sus parejas, otras se desvincularon de sus familias acomodadas siendo muy jóvenes. Trabajaron como periodistas, pintoras o ejercieron de mecenas de las artes. El concepto de lo público abarcaba todas las acepciones del término: iban a clubes con hombres, se reunían en estudios para sus tertulias y relegaban el papel de musas para ejercer el protagonismo en sus obras. La pobreza en muchos casos y los celos que, como se presentará a continuación, causaron en otras figuras de la época han hecho que estas figuras hayan quedado excluidas de los principales estudios que han analizado la vanguardia y el modernismo en lengua inglesa. En otros casos, estas omisiones se han perpetuado en obras posteriores hasta llegar a nuestros días.

## 2. ¿RICA O POBRE?: ENEMISTAD Y FRATERNIDAD EN EL MODERNISMO

Los lugares de encuentro vorticistas fueron un crisol para los hombres y mujeres que no pertenecían a las clases burguesas del Londres de principios del siglo XX. La librería The Poetry Bookshop, fundada en 1913, y las tiendas abiertas por el Women’s



Social and Political Union en la campaña por el voto eran locales que congregaban a un público mixto, pues reunían en un mismo local a militantes sufragistas, periodistas y poetas; también merecen una mención especial los salones de té de J. S. Lyons y la Aerated Bread Company o ABC tea-shops, que los vorticistas "bendecían" en su lista de *Blesses*.<sup>3</sup> Todos ellos fueron lugares a los que podían asistir hombres y mujeres y, como afirma Diana Collecott (2003),<sup>4</sup> "Muy pocas personas de entre estas mujeres y hombres habrían tenido acceso a los salones privilegiados del Bloomsbury de la preguerra, de, digamos, Yeats, o las hermanas Stephen [Virginia Woolf y Vanessa Bell]".

Desde una perspectiva sociológica, conviene precisar que las mujeres que a principios del siglo XX ocupan un lugar en la esfera pública y participan de las tendencias artísticas más innovadoras no parten de las mismas ideas, aunque hoy aparezcan con frecuencia bajo la denominación del Grupo de Bloomsbury o de las *suffragettes* o sufragistas británicas de comienzos del siglo XX; mucho menos constituyen un conjunto homogéneo como se ha hecho ver en numerosas ocasiones bajo las etiquetas de escritura o pintura "femenina" o "feminista" del Londres de la Primera Guerra Mundial, pues la estética y los principios de Bloomsbury comparten poco o nada con el Vorticism. Querer englobar a las mujeres de estos círculos empleando un mismo criterio o incluso una terminología unificada es hoy un error flagrante. Como en el caso de sus compañeros, las escritoras y artistas de la época se movían en terrenos tan opuestos como ellos: frente a las mujeres burguesas y acomodadas que, como Virginia Woolf, han adquirido la reputación de influyentes defensoras del feminismo a lo largo de las décadas, había bohemias, *flâneuses* y dandis que se liberaron de manera absoluta de las imposiciones del patriarcado de clase y género desde los espacios sociales en los que importaba estar: no solo habitándolos, sino ocupándolos en todas las acepciones del término. Resulta oportuno citar aquí que en la reciente obra que Lauren Elkin les dedica a las *flâneuses* tampoco aparece ninguna de ellas. Elkin parece considerar que en Londres Woolf es la mayor valedora de esta figura.

El antagonismo amigo-enemigo establecido por Carl Schmitt en *El concepto de lo político* (1927; 1932) anticipa el espíritu de una época terrible y confirma divisiones cada vez más nítidas entre todo tipo de grupos: políticos, intelectuales, artísticos. Ese

3 La revista *Blast* contó en su primer número de 1914 con una especie de clasificación cultural dividida en dos partes: se bendecía (*Bless*) o maldecía (*Blast*) a todo tipo de personas, lugares y cosas, por lo que ambas listas constituyen un interesante compendio cultural de la época. Se puede consultar una versión traducida al español y anotada en W. Lewis (ed.), *Blast N° 1*, trad. Y. Morató. Madrid, Fundación Juan March, 2010.

4 Para abordar el significado cultural de estos salones de té, Collecott se basa en una conferencia presentada por Scott McCracken en el congreso de la Modernist Studies Association en Madison, Wisconsin (octubre 2002). Otros restaurantes-cabaret-hotel de estas décadas, frecuentados por artistas, millonarios, modelos, actrices y todos aquellos que trasnochaban fueron el Crabtree, el Verrey, el Cavendish Hotel y el Saint-Bernard Restaurant. Para una descripción detallada de estos lugares, con su cronología y particularidades, puede consultarse el capítulo de Michael Holroyd, "How We Got On", incluido en *Augustus John. A Biography* (1974:516-562).

mismo año, la revista con la que el posvorticista Wyndham Lewis inaugura una nueva etapa en solitario se titula justamente *The Enemy* (1927-1929). Como apunta Matthew Gaughan: “Las relaciones, las amistades y enemistades se exteriorizaron en muchos de los cafés y restaurantes de Londres, y constituyeron el telón de fondo del arte y la literatura que excluían el código de valores victorianos (mientras que, al mismo tiempo, se apoyaban sólidamente en los ideales franceses decimonónicos)” (2004:72). La rivalidad y el deseo de atraer la atención de otros hicieron que los lazos dentro de los propios movimientos se estrecharan, creando un mecanismo de defensa ante las luchas de egos de las distintas facciones modernistas. Las mujeres que no formaban parte de la comunidad dominante en el Londres de la década de los veinte quedaron –no solo en sentido figurado– excluidas y desplazadas; algunas, como Cunard, se marcharon a París, otras, como Barry, se instalaron en Nueva York.

Entre las especialistas que se han preocupado por estudiar los grupúsculos existentes al margen de Bloomsbury, así como las figuras que entraron en el canon tras la revisión del feminismo de la “segunda ola”, hay que destacar a las biógrafas de Cunard y a estudiosas como Gillian Hanscombe y Virginia Smyers. Para englobar a estas mujeres, Hanscombe y Smyers propusieron el concepto del “otro Bloomsbury”, un grupo en el que destacaron a May Sinclair, Charlotte Mew, Hilda Doolittle y Alida Klemantaski, puntualizando que

A diferencia del grupo de Virginia Woolf, estas mujeres, que se conocían entre sí, o las obras de las otras, o ambas cosas, eran a menudo expatriadas, muchas eran pobres; todas ellas eran más bohemias que burguesas, y estaban más vinculadas por decisiones e intereses comunes que por lazos más fuertes y tradicionales como el origen y la sangre común. Tampoco eran todas poetas o novelistas, algunas eran directoras y editoras, otras regentaban librerías y otras proporcionaban mecenazgo tanto a nivel espiritual como material. (1987:2)

Bonnie Kime Scott describió el ambiente de la época como “un confuso enredo de modernistas”, conviniendo que en el Londres de comienzos del siglo xx “las escritoras se interesaban mucho unas por otras” (1990:10-11), lo que llevó a múltiples casos de celos, envidias y rivalidades, asunto que, hasta ahora, estaba mucho más documentado entre ellos. Los entresijos de las distintas personalidades de la alta sociedad inglesa que se narran en las autobiografías *París era una fiesta*, de Ernest Hemingway, y *Estallidos y bombardeos*, de Wyndham Lewis, dan buena prueba de ello.

Aunque el Modernismo anglonorteamericano alberga a un gran número mujeres en todos los ámbitos de la literatura (desde las distintas tareas de edición, pasando por la crítica, hasta llegar a la publicación de obra propia), si se deja aparte la conocida labor editorial de Sylvia Beach, Virginia Woolf y Nancy Cunard, todas ellas editoras de maneras muy distintas, hay otros nombres de importancia que comienzan a



desvanecerse. Se pueden citar algunos casos destacados de mujeres que apoyan a otras escritoras, como cuando, en 1913, Harriet Monroe publica los primeros poemas de Hilda Doolittle, con el homónimo "H.D. Imagiste", en el primer volumen de *Poetry*. Otro caso relevante son las publicaciones, durante la Primera Guerra Mundial, de muchas mujeres poetas en la antología *Wheels*, dirigida por Edith Sitwell entre 1916 y 1921, con la que se abre una nueva vía para la promoción de la vanguardia (Morató 2020). O el reemplazo del editor de *The Egoist*, Richard Aldington, que va a la guerra en 1916, por lo que H.D. se encarga de asumir su función editorial. Con los años, Marianne Moore se convierte en editora de *The Dial* en Nueva York, donde no solo publica a Eliot, Pound y D.H. Lawrence, sino también a May Sinclair, Djuna Barnes, H.D. y Mina Loy.

Las intrigas domésticas y las complejas relaciones sexuales y sentimentales tras las elegantes fachadas de Bloomsbury, siempre en la intimidad de los hogares de sus principales figuras, fueron las que más incomodaban a las mujeres que se movían a las afueras de esta élite. Como apunta S. R. Rosenbaum, este íntimo club de amigos y amigas terminó por ser conocido porque todos ellos "hablaban en círculos, vivían a pocas cuadras y amaban en triángulos" (1975:444). Lois Gordon (2007) describe algunas de las complejas relaciones del Grupo de Bloomsbury, que no eran del agrado de escritoras como Rebecca West y poetas como Nancy Cunard e Iris Tree, pues vivían sus relaciones abiertas en círculos cerrados; paradójicamente, sus integrantes criticaban en ellas su promiscuidad y sus formas de vida.<sup>5</sup> Lo resume con bastante tino West: "Al Grupo de Bloomsbury no le gustaba yo y ellos tampoco me gustaban a mí".<sup>6</sup>

De estas rivalidades y rencillas surgieron, no obstante, relaciones muy fructíferas entre las mujeres que estaban a las "afueras" de Bloomsbury. Lois Gordon relata la amistad que se forjó en esta época entre Cunard y Tree, que simbolizan la liberación de las mujeres que no querían habitaciones propias, sino poder disfrutar de los mismos

5 Gordon recoge estas acusaciones respecto a Nancy Cunard y resume en un párrafo las relaciones del Grupo de Bloomsbury, quienes, irónicamente, criticaban la vida privada de otras artistas:

Vanessa Bell, casada con Clive, tuvo una relación con Fry durante tres años, y otra aún más larga con Duncan Grant, que era bisexual; Vanessa aceptó el triángulo amoroso con Grant, y muchos de sus amantes continuaron siendo amigos a lo largo de su vida. Durante un tiempo, también Virginia Woolf estuvo enamorada de Grant; más tarde lo estaría de Vita Sackville-West, que había estado casada con Harold Nicholson. Grant fue también el amante de su primo Lytton Strachey (que vivía con la pintora Dora Carrington y su esposo, Ralph Partridge, del que Strachey estaba enamorado). Grant era, además, amante de Maynard Keynes, de Adrian Stephen, el hermano pequeño de Virginia, y de David 'Bunny' Garnett. Keynes, amante tanto de Duncan como de Lytton, desestabilizó el frágil equilibrio del grupo al introducir en él a su esposa, la bailarina rusa Lydia Lopocova. En cierto momento se supo que Grant, y no Clive Bell (el marido de Vanessa), era el padre de Angelica. El día que nació la niña, Garnett, casado y con hijos, anunció que se casaría con ella. Al morir su esposa, Garnett, de 50 años, y Angelica, de 24, se casaron. Los *ménage à trois* y *à quatre* son demasiado numerosos como para citarlos todos. (2007:46)

6 "The Bloomsbury Group did not like me, and I did not like them" (mecanuscrito sin fecha, Rebecca West Papers, McFarlin Special Collections, Universidad de Tulsa, EE UU). Mark Hussey explora estas tensiones en su capítulo "'Could I Sue a Dead Person?' Rebecca West and Virginia Woolf" (2016).



derechos en público que sus compañeros: “A Iris también le gustaban mucho los lugares al aire libre, algo que fue siempre muy importante para Nancy; y paseaban por el campo y corrían por la playa” (2007:26). En el mundo occidental de comienzos del siglo XX, el derecho de las mujeres a los espacios públicos aún estaba por conquistar y muchas vanguardistas fueron criticadas con frecuencia por su total liberación de los convencionalismos sociales.

### 3. OTRO CAMBIO DE SIGLO: EL PAPEL DE LOS MANUALES ACADÉMICOS HOY

En el año 2000, la sexta edición de *The Oxford Companion to English Literature*, a cargo de Margaret Drabble, contenía 17.026 entradas. Al ser una obra de referencia y también de autoridad, no deja de ser llamativo que, casi un siglo más tarde del nacimiento del Vorticismo, no figuren en ella mujeres asociadas a este movimiento y a otras tendencias de vanguardia que dieron lustre a la literatura modernista que floreció en las Islas. Durante las últimas décadas se han llevado a cabo importantes recuperaciones de nombres cruciales para el periodo de guerra y entreguerras y, aunque no se espera que una obra de consulta sobre literatura inglesa contenga menciones a figuras como Saunders, Dismorr o Shakespear (que podrían estar excluidas al haberse catalogado exclusivamente como pintoras e ilustradoras), resulta incomprensible toparse con la ausencia de otras tan influyentes para el desarrollo de la Cultura modernista y moderna como la poeta, editora y activista Nancy Cunard o la poeta y crítico de cine Iris Barry. Tampoco aparecen entre las 1024 páginas de otro de los grandes manuales, la edición en dos volúmenes de *Modernism* (2007), coordinado por Ástráður Eysteinnsson y Vivian Liska. Y lo mismo ocurre en el estudio de Michael Levenson, que le dedica un capítulo específico a la vanguardia en *Modernism* (2011) en el que no hay una sola mención a la herencia cultural que dejaron Barry y Cunard.

Mientras que, durante décadas, buena parte de los estudios académicos consagrados a este periodo han descrito los círculos que se conformaron en torno al vanguardismo como representantes de una tendencia de corte masculino, una revisión de las ediciones de las primeras décadas del siglo XX viene a desmentir estos datos.<sup>7</sup> No en vano, la incredulidad no ha dejado de asomarse a algunas páginas de varios artículos de los últimos treinta y cinco años: “¿Por qué las teorías clásicas del Modernismo no abordan la modernidad de las mujeres?” (Morris 1988:202). A estas preguntas han ofrecido posibles respuestas otros estudios:

Hasta hace poco, no obstante, la mayor parte de quienes han escrito sobre el modernismo lo han representado como un asunto puramente masculino, basándose

7 Véase *Modernism* (2007:221), de Michael H. Whitworth, en alusión a la negligencia con la que se ha disuelto el legado cultural de mujeres como Nancy Cunard: “mujeres cuyas acciones eran de sobra conocidas entre los principales modernistas hace sesenta años hoy son prácticamente pasto del olvido”.



en la retórica edípica y en la rivalidad fraternal, en lecturas pormenorizadas de las obras de los grandes hombres y en la historia de los hombres de vanguardia y de subculturas con el fin de transmitir las cualidades distintivas de la conciencia modernista. Con la inevitable excepción de Virginia Woolf, la contribución clave de las mujeres al desarrollo del arte modernista se ha ignorado en gran parte. (Felski 1994:193)

Muchas de las monografías como las de Drabble, Levenson, Eysteinsson y Liska, que se dedican a diseccionar el modernismo en lengua inglesa y a atribuirle a la mayor parte de sus escritores una visión masculinizante o incluso antifeminista, son las mismas que excluyen sistemáticamente de su índice onomástico a muchas de las mujeres más liberadas de esta época. Igualmente nocivas y trasnochadas son las atribuciones de ciertas características a las mujeres. Se buscan correspondencias, por ejemplo, entre el concepto de "sensibilidad" y ciertos atributos que juzgan propios de las mujeres, para justificar las razones por las que muchas no han logrado abrirse camino entre las páginas de los estudios especializados. Incluso ya a mediados de la década de los ochenta, Declan Kiberd en *Men and Feminism in Modern Literature*, hacía un llamamiento a que los hombres asumieran su lado femenino, que el autor localizaba en las "emociones" y la "generosidad" de las mujeres. Al considerarlas características ajustadas a la naturaleza de la mujer, Kiberd perpetúa la lectura misógina de los círculos artísticos de vanguardia y afirma que "un verdadero feminismo no reivindicaría que las mujeres se independizaran de los hombres, sino que les recordaría a estos su dependencia de las mujeres" y, siguiendo a la psicóloga Corinne Hutt, que "el papel principal de una mujer es el de la maternidad" (1985:225-6). En su ensayo "Feminism 1890-1940", que funciona como enfoque específico sobre el feminismo en la *Encyclopedia of Literary Modernism*, también Caroline Franklin replica estos estereotipos cuando acusa a la crítica de premiar "la innovación estética por encima de la accesibilidad y la precisión objetiva por encima de la sensibilidad" (2003:108). Como pone de manifiesto la obra de las artistas que se presentan en estas páginas, un buen grupo de mujeres de la época querían prescindir precisamente de esa "sensibilidad" que se les suponía para poder explorar con libertad tendencias basadas en el arte abstracto y la escritura vanguardista.

Hoy, estas mujeres no solo no han conseguido entrar en el canon, sino que han desaparecido casi por completo de las páginas dedicadas a la vanguardia y al modernismo en lengua inglesa. De hecho, no solo ocurre en los manuales de literatura modernista; basta con hojear cualquier monográfico dedicado al arte abstracto para no encontrar ni una mención a sus obras. En las universidades se estudian en programas y módulos que abordan las figuras marginales del época, agrupándolas muchas veces por su orientación sexual (como en el caso de la escritora Janet Flanner y su novia Solita Solano, las "Nip" y "Tuck" de *Ladies Almanack*, novela de Djuna Barnes, y amigas

íntimas de Nancy Cunard) o por sus relaciones familiares (Shakespear como mujer de Pound; Nancy Cunard, hija de la anfitriona por excelencia en el Londres de la Primera Guerra Mundial y nieta del poderoso magnate de los trasatlánticos Cunard; Iris Tree, hija de Sir Herbert Beerbohm y sobrina del escritor y caricaturista Max Beerbohm), dos criterios que no hacen sino perpetuar la visión patriarcal de la sociedad. Otras, como Iris Barry, que inaugura el camino de la archivística y la crítica cinematográfica (en su caso, al frente del MoMA), apenas se citan. Estos planteamientos obsoletos perpetúan ausencias injustificadas y propician una visión masculina y estereotipada de la sociedad, como lo demuestran las clasificaciones heredadas del siglo XIX, con el dandi, el bohemio y el flâneur paseando a sus anchas por las principales ciudades como si no hubiese figuras femeninas que hicieran lo mismo que ellos. Todas estas consideraciones permiten que se siga repitiendo insistente y erróneamente que la mujer no tuvo la posibilidad de ocupar y desarrollar estos papeles reservados, en apariencia, a los hombres.

En una reseña acerca de una de las primeras recopilaciones de ensayos críticos sobre el Vorticismismo (*Blast! Vorticism 1914-18*), Julian Freeman (2001:37) señalaba la escasa atención que los críticos le han dedicado a esta comunidad de mujeres que tan presente estuvo en la época. El restaurante Tour Eiffel, al que también acudían las integrantes del llamado *Coterie*,<sup>8</sup> lo frecuentaban personalidades como Cecil Beaton, Walter Sickert, Nina Hamnett, Anthony Powell y la marquesa Casati. En la colección de ensayos que reseña Freeman, Jane Beckett y Deborah Cherry dedicaron un capítulo a releer la historia con nuevos ojos: repasaron las virtudes del doble volumen sobre el vanguardismo vorticista de Richard Cork, que en 1976 había sentado un precedente en los estudios sobre el movimiento británico, pero destacaron igualmente las estrechas miras de su trabajo. Beckett y Cherry lo acusaron de tomar una posición “anti-feminista”; en su ensayo para el catálogo de *British Art in the Twentieth Century: the Modern Movement* (1987), Cork dejaba patente su desdén hacia figuras capitales para el movimiento como Lechmere, Shakespear, Dismorr y Saunders.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN: NANCY CUNARD COMO PROPUESTA DE RESCATE

Sin duda, dos de las grandes figuras del modernismo angloamericano que han quedado ensombrecidas por sus contemporáneos y malinterpretadas por algunas especialistas son las poetas Nancy Cunard y Jessica Dismorr. Mientras que Dismorr

8 El movimiento *Coterie* (en español, ‘cenáculo’) estaba integrado por aristócratas e intelectuales de la segunda década del siglo XX. Nancy Cunard e Iris Tree formaban parte de él junto a la actriz Lady Diana Cooper, Raymond Asquith (hijo del Primer Ministro y abogado) y el lingüista, diplomático y escritor Maurice Baring, entre otros. En el transcurso de la Primera Guerra Mundial perdieron la vida Raymond Asquith, Edward Horner y Patrick Shaw-Stewart, por lo que el movimiento se reinventó con nuevos miembros. Visitaban, como los y las vorticistas, las veladas de The Cave of the Golden Calf y del Café Royal.

ha ido haciéndose un hueco en los catálogos de arte del periodo de vanguardia, la trayectoria de Cunard sigue experimentando un desdén injustificado. Incluso hoy, después de tres grandes biografías y estudios de su obra –Ford (1968), Fielding (1968), Gordon (2007)–, la recuperación de su producción literaria es lenta, en parte, porque se anteponen las anécdotas vitales (en especial, de quiénes fue musa o amante) a su propia obra poética y editorial, que sigue sin recuperarse debidamente.

Ya en su propia época solo algunas mujeres ajenas a los ambientes londinenses, como era el caso de la escritora y periodista americana Janet Flanner, destacaron la valía de Cunard. En *París era ayer (1925-1939)*, Flanner definía a Cunard como "una de las mejores, aunque menos prolíficas, poetisas de Inglaterra [...] Con Wyndham Lewis, famoso por *Blast*, y otros miembros del primer grupo de *Wheels*, Cunard pertenece desde hace ya tiempo al intransigente núcleo de los modernos intereses literarios" (trad. Alou, 2005:110). Contrasta esta descripción con la que publicó Pablo Neruda en sus memorias, *Confieso que he vivido (1974)*. A pesar de su extensión, merece la pena citar parte del fragmento por la gran cantidad de datos biográficos que aporta el poeta chileno, no solo con respecto a la vida de Cunard, sino sobre la percepción de su vida por parte de la sociedad londinense que se ha analizado en estas páginas:

En verdad, fue ella uno de los personajes quiijotescos, crónicos, valientes y patéticos, más curiosos que yo he conocido. Heredera única de la Cunard Line, hija de Lady Cunard, Nancy escandalizó a Londres allá por el año 1930, escapándose con un negro, musicante de unos de los primeros jazz band importados por el hotel Savoy. Cuando Lady Cunard encontró el lecho vacío de su hija y una carta de ella en que le comunicaba, orgullosamente, su negro destino, la noble señora se dirigió a su abogado y procedió a desheredarla. Así, pues, la que yo conocí, errante por el mundo, fue una preferida de la grandeza británica. [...]

Nancy Cunard devolvió el golpe. En el diciembre del año en que fue excomulgada por su madre, toda la aristocracia inglesa recibió como regalo navideño un folleto de tapas rojas titulado "Negro man and White lady ship" [sic]. No he visto nada más corrosivo. Alcanza a veces la malignidad de Swift. [...]

En 1969 mi amiga Nancy Cunard moriría en París. En una crisis de su agonía bajó casi desnuda por el ascensor del hotel. Allí se desplomó y se cerraron para siempre sus bellos ojos celestes.

Pesaba treinta y cinco kilos cuando murió. Solo era un esqueleto. Su cuerpo se había consumido en una larga batalla contra la injusticia en el mundo. No recibió más recompensa que una vida cada vez más solitaria y una muerte desamparada. (1974:58-9)

La descripción dramática de su vida recoge cómo la valentía de una de las jóvenes poetas y editoras más hacendadas de toda Inglaterra y Estados Unidos termina en tragedia. El propio Neruda describe la soledad de una generosa "amiga" que murió sola, desplomada por la debilidad física y emocional que padecía. En una literatura de eje schmittiano, la amistad de Neruda no fue tal; en sus memorias siguió sin reconocer la genialidad de una poeta y editora como ella y se centró en los detalles

biográficos escandalosos por los que, a grandes rasgos, se la recuerda: por abandonar a su burguesa familia y ridiculizarla en un panfleto navideño, por irse a vivir con un hombre afroamericano, por morir sola, deprimida y abandonada. McGuinness (2018) describe cómo Cunard lo tuvo más difícil que sus contemporáneas: “fue una de las escritoras más políticamente comprometidas de su generación, su política, como su poesía, nunca escapó de imputaciones de diletantismo y modernez”.

Antes de la implicación total en las causas de los derechos de los afroamericanos<sup>9</sup> y de los combatientes en la Guerra Civil española, Cunard vivió en su juventud – como ya se ha avanzado– una etapa creativa muy próxima a la estética del Vorticism, frecuentando sus locales y a sus miembros y dando la espalda al nuevo canon que se promulgaba desde Bloomsbury. Como describe Lois Gordon (2007:42), durante esta época Cunard reforzó su resistencia a la tradición mediante un lenguaje vorticista, que incorporó a sus libros: el primero lleva por título *Outlaws* (Fugitivas, 1921); el segundo, *Parallax* (Paralaje, 1925); con él responde a la propuesta vanguardista de *La tierra baldía* de Eliot; una mención aparte merece *Negro* (1934), que con una cubierta que evoca el modelo estético de *Blast* (1914), es una mastodóntica recopilación de ficción y no ficción de numerosos autores sobre la cuestión afroamericana, con la que Cunard reclama derechos legales y sociales en un periodo turbulento para la lucha por la dignidad racial en Estados Unidos.

El espíritu de la vanguardia, de este grupo de amigos que acabó por disolverse a las afueras del canon, atraviesa durante décadas las conversaciones, cartas y poemas de Nancy Cunard.<sup>10</sup> De estos círculos artísticos e intelectuales emergen contactos literarios muy propicios, como refleja la iniciativa de crear en Francia una editorial, The Hours Press, que fundó para tejer una red con la que apoyar la carrera de sus amigos escritores y artistas. Entre ellos figuran poetas como Laura Riding, de quien publicó en tiradas cortas, impresas a mano, *Twenty Poems Less* y *Four Unposted Letters to Catherine* en 1930.

## 5. REFERENCIAS

9 Nancy se enfrentó al desdén de su madre y a la hipocresía de la alta sociedad británica con el panfleto “Black Man and White Ladyship: An Anniversary”, que cita Neruda en su biografía:

Si usted, Señora blanca, o más bien los suyos, hubieran sido secuestrados, golpeados y encadenados por una tribu más poderosa y luego transportados lejos de Inglaterra para ser vendidos como esclavos, mostrados como ejemplos irrisorios de la fealdad humana, obligados a [...] ¿Podrían ustedes, blancos, como lo es usted, haber salido victoriosos de tanta iniquidad? ¿Entonces, quiénes valen más?

A partir de este momento, Cunard viajó a España, Etiopía y Estados Unidos, brindando su apoyo a diversos colectivos minoritarios. Por su encendida defensa de los jóvenes negros de Scottsboro, en Estados Unidos, que fueron acusados de delitos que no cometieron, resultó expulsada del país por la policía norteamericana.

10 Gordon señala que Cunard pronto se unió al “grupo de *Blast* y abogaba en público por esta nueva estética. Aseñaba a sus amigos con unos intensos elogios de las ideas de Lewis e incorporó el lenguaje vorticista a su vida cotidiana. Por ejemplo, al escribir en un cuaderno sobre los problemas de preguerra en Inglaterra, habló del ‘oscuro vértice de los conflictos revolucionarios en Inglaterra’ [las huelgas por el carbón]” (2007:42).



- Beckett, Jane y Deborah Cherry. "Reconceptualising Vorticism: women, modernity, modernism". *Blast! Vorticism 1914-18*. Ed. Paul Edwards. Londres, Ashgate, 2000.
- Brooker, Peter. *Bohemia in London: The Social Scene of Early Modernism*. Londres, Palgrave Macmillan, 2004.
- Carey, John (1992). *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. Londres: Faber and Faber.
- Collecott, Diana. "'Another Bloomsbury': Women's Networks in Literary London During World War One". *How2* 2.1 (2003). [https://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/archive/online\\_archive/v2\\_1\\_2003/current/index.htm](https://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/archive/online_archive/v2_1_2003/current/index.htm)
- Cork, Richard. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1976. Vol. I: *Origins and Development*. Vol. II: *Synthesis and Decline*.
- Cottrell, Jo. "Into the female vortex: Why Jessica Dismorr and Helen Saunders can be considered as central figures within the vorticist movement". Inédito, 2013.
- Cunard, Nancy. *Parallax*. Londres, The Hogarth Press, 1925.
- Cunard, Nancy. *Black Man and White Ladyship: An Anniversary*. Londres, autoedición, 1931.
- Drabble, Margaret, ed. *The Oxford Companion To English Literature*. 6ª ed. Londres y Nueva York, Oxford U P, 2000.
- Elkin, Lauren. *Flâneuse*. Barcelona, Malpaso, 2017.
- Eysteinnsson, Ástráður y Liska, Vivian. *Modernism* (vols. 1-2). Ámsterdam, John Benjamins Publishing, 2007.
- Felski, Rita, "Modernism and Modernity: Engendering Literary History". *Rereading Modernism*. Lisa Rado, ed. Nueva York, Garland, 1994.
- Fielding, Daphne. *Those Remarkable Cunards: Emerald and Nancy*. Nueva York, Atheneum, 1968.
- Flanner, Janet. *París era ayer (1925-1939)*. Trad. Damián Alou. Barcelona, Alba Editorial, 2005.
- Ford, Hugh, ed. Nancy Cunard. *Brave Poet, Indomitable Rebel (1896-1965)*. Filadelfia, Nueva York y Londres, Chilton Book Company, 1968.
- Foster, Alicia. *Radical Women: Jessica Dismorr and her Contemporaries*. Londres, Lund Humphries, 2019.
- Franklin, Caroline. "Feminism 1890-1940". *Encyclopedia of Literary Modernism*. P. Poplawski, ed. Westport, CT y Londres, Greenwood Press, 2003.
- Freeman, Julian (2001). "Blast. Vorticism 1914-18". *The Art Book* 8(3), 35-37.

- Gaughan, Matthew. "Dressing the Modernist Ego". *The Cambridge Quarterly* 34.1 (2005), pp. 72-74.
- Goldring, Douglas. *Odd Man Out*. Londres: Chapman and Hall, 1936.
- Gordon, Lois. *Nancy Cunard. Heiress, Muse, Political Idealist*. Nueva York, NY, Columbia U P, 2007.
- Hanscombe, Gillian y Virginia Smyers. *Writing for Their Lives: The Modernist Women, 1910-1940*. Londres, The Women's Press, 1987.
- Holroyd, Michael. *Augustus John: A Biography*. Londres, Heinemann, 1974.
- Hussey, Mark. "'Could I Sue a Dead Person?' Rebecca West and Virginia Woolf". Eds. Julie Vandivere and Megan Hicks, *Virginia Woolf and Her Female Contemporaries*. Liverpool, Liverpool University Press, 2016.
- Kiberd, Declan. *Men and Feminism in Modern Literature*. Londres: Macmillan, 1985.
- Levenson, Michael. *Modernism*. New Haven, CT, Yale University Press, 2011.
- Lewis, Wyndham. *Blast No. 1*. Londres, John Lane, 1914.
- Lewis, Wyndham. *Blast No. 2*. Londres, John Lane, 1915.
- Lewis, Wyndham. *The Tyro*, vols. 1 y 2. Londres, The Egoist Press, 1921-1922.
- Lewis, Wyndham. *The Enemy*, vols 1-3. Londres, The Arthur Press, 1927-1929.
- Marinetti, F. T. "Le Futurisme". *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.
- Marinetti, F. T. *Cómo se seduce a las mujeres*, trad. Ugo Rufino Zarlenga. Valencina de la Concepción: Los Papeles del Sitio, 2018.
- Marsden, Dora. "Views and Comments", *The New Freewoman: An Individualist Review*, 1(2), 1 de julio de 1913, p. 25, <http://library.brown.edu/pdfs/1303305900625129.pdf>
- McGuinness, Patrick. Their Mad Gallopade. *London Review of Books*, 40(2), 2018. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n02/patrick-mcguinness/their-mad-gallopade>
- Morató, Yolanda. "Vanguardia británica y mercado: el caso de *Wheels* (1916-1921), de Edith Sitwell". *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: Orbis Terrarum*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Valentín de Madariaga, 2020.
- Morris, Meaghan. "Things to Do with Shopping Centres". Susan Sheridan Ed. *Grafts: feminist cultural criticism. Questions for feminism*. Londres y Nueva York, Verso, 1988.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Riding, Laura. *Twenty Poems Less*. París, Hours Press, 1930.
- Riding, Laura. *Four Unposted Letters to Catherine*. París, Hours Press, 1930.
- Rosenbaum, S.R. *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, Toronto, University of Toronto, 1975.

- Schmitt, Carl. *El concepto de lo político. Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*, trad. Rafael de Agapito Serrano. Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- Scott, Bonnie Kime. *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington, Indiana U P, 1990.
- Segal, Lynne. *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. 1990. Londres, Virago, 1997.
- Shakespeare, Dorothy. *The Catholic Anthology*. Ilustración. Ed. Ezra Pound. Londres, Elkin Mathews, 1915.
- Sitwell, Edith (ed.). *Wheels*. Tres números (anuales). Oxford, B. H. Blackwell, 1916-1919.
- Sitwell, Edith (ed.). *Wheels*. Dos números (anuales). Londres, Leonard Parsons, 1920 y C. W. Daniel, 1921.
- Whitworth, Michael H. *Modernism*. Malden, MA, Blackwell Pub., 2007.



## RELACIONES VIOLENTAS EN *VOCI* DE DACIA MARAINI

### VIOLENT RELATIONSHIPS *VOCI* OF DACIA MARAINI

Begoña González

#### RESUMEN:

El objetivo de este artículo es un análisis de las difíciles relaciones que se establecen entre los personajes femeninos de una misma familia, madre e hijas, a causa de la violencia machista en la novela *Voci* de Dacia Maraini. Esta aparente novela negra, en realidad narra la violencia visible e invisible contra las mujeres, atrapadas en una red de secretos, mentiras y silencios para esconder una relación incestuosa por parte del padre.

#### PALABRAS CLAVE:

personajes femeninos, violencia, Dacia Maraini, mujeres, abusos

#### ABSTRACT:

The aim of this article is an analysis of the difficult relationships established between female characters within the same family, mother and daughters, due to the patriarchal violence in Dacia Maraini's novel *Voci*. This crime novel tells the story of visible and invisible violence against women, trapped in a web of secrets, lies and silences to hide an incestuous relationship on the part of the father.

#### KEYWORDS:

female, violence, Dacia Maraini, women, abuse



## 1. *VOCI* DE DACIA MARAINI

La novela *Voci* de Dacia Maraini se publica en 1994 y forma parte de la larga lista de obras en las que la escritora italiana trata el tema de la violencia contra las mujeres. A pesar de ello, la mayor parte de los análisis de la crítica literaria se centran en otros aspectos.

Según Patrizia Giuda (2017) se trata de un “giallo anomalo”, es decir, una novela policiaca irregular, ya que no sigue las reglas específicas del género. Esto se puede apreciar en la presencia de un análisis psicológico de los personajes, algo que no sucede en la novela negra (Cannon, 2011). Se podría decir que el objetivo principal de la obra no es llegar a un público apasionado de la literatura policiaca, sino denunciar, a través de este formato, la impotencia social frente al feminicidio.

Barbara Kornacka (2018) considera *Voci* una novela sobre los sentidos. Es innegable que la voz es uno de los ejes principales para el desarrollo de la historia, dado que se trata del instrumento a través del cual una de las protagonistas trata de llegar a la verdad. El análisis de Kornacka se centra en la utilidad de las voces, la importancia de saber escuchar, y en cómo se llega al sentido del oído a través de la sonoridad de las diferentes voces que pertenecen a los personajes de la novela.

Ada Testaferri (2000), por otra parte, analiza la novela desde el punto de vista del estilo narrativo y la intertextualidad. Se centra sobre todo en las estructuras narrativas, aunque también tiene en cuenta la finalidad social de la obra. Considera que la escritora mezcla las características del género policiaco con el diario. Sostiene que se trata de una novela negra que sigue una perspectiva de género, con la cual la autora denuncia la impronta de la sociedad patriarcal.

*Voci* es una novela protagonizada por mujeres. Algunas de ellas, como la periodista Michela Canova o la comisaria Adele Sòfia, son mujeres independientes, pero cuyas profesiones las absorbe, desplazando su identidad a un campo masculino. Otras se presentan como dependientes y atadas a diferentes personajes masculinos, como la víctima Ángela Bari, una mujer misteriosa; su madre, que no sigue los estándares de la madre tradicional o su hermana, incapaz de despegarse de una infancia atormentada. Todas ellas, de una forma u otra, están relacionadas al estar sujetas a las dinámicas de dominación que el patriarcado reserva a las mujeres, bien a través de sutiles ataduras o a través de la violencia más feroz.

Tomando como punto de partida el asesinato de Ángela de Bari, desfilan diferentes personajes femeninos con los que se había relacionado. La víctima no solo ha sido privada de la vida sino también de su voz y son otras voces las que reconstruirán los detalles, a veces contradictorios, de su trayectoria, convirtiendo el libro en una especie

de autobiografía relatada por otras personas. Su identidad se presenta cancelada, reconstruida solo en parte, pues sus parientes hablarán de su infancia, excluyendo el periodo de su edad adulta. De esta manera se subraya la trascendencia de esa etapa con respecto al asesinato de la protagonista en el presente. La investigación que llevará a desvelar su asesino, en realidad descubrirá que los abusos sexuales sufridos en la infancia la había anulado como sujeto; una violencia que se convierte en el lazo de unión con todas las demás mujeres participes de este relato.

## 2. PERSONAJES FEMENINOS RELACIONADOS

### 2.1 MICHELA CANOVA

Periodista en Roma, tiene que preparar, por encargo de su jefe en la radio, un programa sobre crímenes contra las mujeres. Sin embargo, a pesar de la existencia de muchos asesinatos, ella se concentra en un delito con el que se identifica inmediatamente, el homicidio de su vecina Angela Bari. La periodista inicia una investigación imparable, entrevistas con familiares, sospechosos, etc. Su trabajo se desarrolla paralelamente a las investigaciones de la policía, pero la implicación de la protagonista es tal que resulta difícil saber quién trabaja más de los dos.

El público lector conoce de la periodista dos aspectos: por un lado, un trabajo que la absorbe y, por otro, sus problemas personales. Se trata de una mujer involucrada en su profesión, siempre con prisas y acompañada de su grabadora para poder analizar las versiones que los sospechosos le proporcionan después de las entrevistas. De un día para otro, su vida cambia y gira en torno al asesinato de Angela Bari, de sus parientes o amigos. No tiene lazos familiares fuertes ni tampoco relaciones estables con hombres, quizás porque su imagen de la masculinidad no es muy positiva, a causa de la actitud machista de su padre y, como consecuencia, su sentimiento de animadversión hacia él: *“Era un uomo così giovane anche da vecchio che, quando l’ho visto morto, non riuscivo assolutamente a crederci. [...] Eppure tante volte avevo desiderato ucciderlo. Per i suoi mille tradimenti, per la sua assoluta mancanza di riguardi nei confronti di mia madre, per il suo elegante e plateale egoismo”* (Maraini, 2017: 28-29).

Tampoco tiene una buena relación con su madre, cuyo modelo rechaza y cuya voz detesta: *“è la voce di mia madre che mi parla all’orecchio; chissà perché l’ho tanto odiata quella voce, al punto da modificare la mia e renderla irriconoscibile, lontana da ogni area familiare”* (Maraini, 2017: 157). Michela sufre de *“matrofobia”* que, como explica Adrienne Rich (1976), consiste en un profundo rechazo hacia la figura de la madre por miedo a convertirse o parecerse a ella. Especialmente, cuando la referencia que se tiene de la madre, como en este caso, es que trasmite a la hija los roles tradicionales y



conservadores, además de su condición pasiva en la sociedad, siempre en un segundo plano detrás de la figura masculina.

La periodista muestra otro aspecto de su vida íntima: a veces menciona a Marco, con quien mantiene una relación a distancia por motivos de trabajo, y que contribuye a empeorar su consideración sobre las relaciones sentimentales con hombres: el hombre la ignora, evita comunicarse con ella y le genera una preocupación desmedida. Además, Marco es considerado sospechoso del asesinato de Ángela puesto que se conocían ya que al ser vecina de Michela habían coincidido en alguna ocasión, incluso se especula que podrían haber mantenido una relación sentimental.

Si bien la violencia se concentra en el asesinato de Ángela Bari, el personaje de Michela Canova también está sometido a una fuerte violencia simbólica, primero por sus relaciones familiares, luego por su relación sentimental y, por último, por sus relaciones en su carrera profesional. Su jefe, cuando le encarga la realización de un programa basado en crímenes contra las mujeres, la trata ante todo con indiferencia y piensa en ella para ese trabajo porque es una mujer. La ocurrencia de este programa surge ante el incremento de mujeres que escucha la radio y, por tanto, ve la necesidad de capitalizar esta audiencia tratando temas que en general se denominan “temas” de mujeres o que gustan a las mujeres. Por lo tanto, sus ideas denotan un fuerte prejuicio de género: “niente politica, niente sport [...] le donne vogliono le storie, ha capito, Canova, le storie d’amore, naturalmente prima di tutto e poi di morte, di sofferenza, di terrore, ma hanno una fame cronica di storie” (Maraini, 2017: 17),

El jefe no se siente involucrado con el problema de la violencia, y su objetivo no es otro que el de aumentar la audiencia. Su retrato es el de un hombre sin escrúpulo que manipula ese tema en su propio beneficio económico: “non facciamo casi personali, ci vuole corallità, numero. Voglio statistiche precise, dati incalzanti” (Maraini, 2017: 84). En general esto puede asociarse al denominado “morbo periodístico”. Según explica Parga (1997) la llamada “crónica roja”, la que tiene que ver con las muertes o asesinatos, ha pasado de ser un medio que contribuye a la concienciación social sobre el problema a ser un asunto lucrativo. La excesiva visualización de la violencia según Parga, hace que esta se vea como algo común y, por tanto, se produzca un efecto rebote en el público.

Los medios se hacen eco de la muerte de Ángela y muestran sobre todo datos en relación con la brutalidad del asesinato. En un primer momento la prensa expresa sorpresa y rabia frente a un crimen de esas características. Sin embargo, según pasa el tiempo, empiezan a poner en entredicho su vida personal: “Ad una settimana dal suo assassinio i giornalisti ormai sono dentro con tutti e due i piedi nella vita di Angela e la calpestando senza riguardi: “come viveva se non aveva un lavoro fisso? Perché aveva

orari così strani? È vero che ha fatto una parte in un film pornografico? [...] Si insinua facesse la prostituta” (Maraini, 2017: 25).

Dacia Maraini muestra a través de Ángela un comportamiento que se ejerce de manera habitual contra las víctimas de violencia machista. Al principio la sociedad se muestra conmovida, pero después hurta en sus vidas personales para encontrar posibles razones que justifiquen su muerte o que las culpabilicen. Los expertos describen este fenómeno como *victim blaming*; se trata de una acción desvalorativa, cuando la víctima de un crimen es la única responsable y por consiguiente la culpable del crimen que se ha cometido hacia ella. El ejemplo más difundido de este fenómeno aparece en los casos de violaciones en los que en general la víctima es señalada como culpable, porque viste de manera provocativa, seduce o pide de manera indirecta tener sexo (Coates et alii, 2006).

Maraini representa en esta relación entre Michela y su jefe el desequilibrio de roles y oportunidades entre mujeres y hombres que se ha transmitido a través de la cultural en la sociedad. Según Unger y Crawford (1996), se considera que las cualidades ideales esperadas en un hombre son la protección, la fuerza y la dominación, mientras que las que se esperan de una mujer son la debilidad, la sumisión y la dependencia. Esto puede asociarse a la intención del jefe de Michela, cuando considera que hay unos temas específicos de mujeres que se concentran en aspectos frívolos, macabros o intrascendentes, que nada tiene que ver con la cultura o la política, es decir, temas asociados a los intereses de los hombres y que sirven para ensalzar su presupuesta inteligencia.

Michela sufre un episodio de “micromachismo”. Un día mientras trata de mover su *Cinquecento*, aparcado entre dos coches, un hombre la observa y la increpa, en cuanto representante de la incapacidad de la mujeres al volante: “Riprendo a manovrare, sudando, cercando di non toccare il suo prezioso paraurti. “Imbranata come tutte le donne!” sento che dice a mezza voce. Se ne sta in piedi, a braccia conserte, fissandomi con aria punitiva” (Maraini, 2017: 32). El episodio no es baladí y remite a la autoridad que los hombres ejercen sobre las mujeres de forma arbitraria y sin que entre ellos exista ningún tipo de relación parental o de otro tipo. El prejuicio sexista autoriza a los hombres a convertirse en “padres” simbólicos que sancionan o premian las acciones de las mujeres. La aceptación por parte de ellas viene determinada al tratarse conductas que se encuentran normalizadas dentro del imaginario social y cultural colectivo (Bonino, 1996). En el caso que nos ocupa, la persona que profiere el insulto, considera despectivamente que ella no es buena conductora, ya que la cultura y la tradición de muchas sociedades piensan que la conducción es un asunto de hombres.

Igualmente, podríamos relacionar esta situación con el fenómeno del *mansplaining*. Está claro que esta noción en general se asocia al hecho de interrumpir la voz de las



mujeres en los espacios públicos, pero teniendo en cuenta que consiste en explicar a las mujeres como tienen que hacer las cosas, es frecuente, como le sucede a Michela, que los hombres quieran enseñar a las mujeres como conducir, como aparcar, etc. puesto que las consideran incapaces. Explica Kidd (2017) que este comportamiento está presente en la transmisión cultural y toca diferentes campos y situaciones.

## 2.2 ADELE SÒFIA

Adele Sòfia es la comisaria que se encarga de resolver el crimen de Angela Bari. Este personaje ya ha sido utilizado por Dacia Maraini en su novela *Buio* (1999), otra de sus obras cuya temática principal gira en torno a diversos abusos violentos contra mujeres, niños y niñas.

El público lector conoce a Sòfia a través de las impresiones de Michela, que la define del siguiente modo: “estroversa, diretta, e di mente fredda” (Maraini, 2017: 145). Las dos mujeres trabajan juntas indirectamente ya que la periodista necesita de la ayuda de la comisaria para preparar su programa. Igualmente, las entrevistas con los sospechosos secundan la investigación policial. Una relación que ante todo se consideraría profesional se convierte, con el desarrollo de la historia, en una amistad. Periodista y comisaria comparten diferentes momentos de sus vidas privadas. Sus conversaciones tienen lugar mientras que Sòfia prepara la cena o durante la misma. La siguiente cita muestra una de las ocasiones en las que Michela reflexiona sobre la dualidad de la comisaria que debe actuar en lo público como hombre pero que recupera su feminidad en el ámbito privado: “Con quelle dita che conosco sticita dei cibi, stringe le manette ai polsi degli assassini... Che sia prio della scienza materna questo mescolare... il nutriente al castigante” (Maraini, 2017: 153). La relación entre ambas mujeres es compleja: la inspectora se convertirá en cierto modo en la “madre simbólica” de Michela, una mujer mayor que ayuda y protege a otra más joven.

Dacia Maraini no muestra las emociones de la comisaria, es una mujer que se limita a hacer su trabajo sin jamás exponer sus sentimientos o sensaciones frente a los delitos, siempre mantiene una posición impasible. La ausencia de implicación emocional es algo frecuente en muchos ámbitos profesionales, ya sea de manera voluntaria o impuesta. La posición de la comisaria, nos hace pensar en una falta de solidaridad o empatía por su parte hacia las mujeres víctimas. Ella desarrolla su trabajo, de manera sistemática, siguiendo los procesos burocráticos y las leyes, que están por encima de cualquier valoración emocional. Tal indiferencia puede considerarse una falta de sororidad entre mujeres. En términos de Lagarde (2009), la comisaria no entra a formar parte de ese pacto de reciprocidad entre mujeres, que tiene presente que lo que le sucede a una puede pasarle a todas. Como sucede en muchos trabajos, el de la comisaria parece estar por encima de todo y de las personas en especial. A diferencia

de Canova, no traspasa los límites de su trabajo, es decir, se queda en un ámbito masculino de percepción intelectual y teórica de la realidad, sin descender a un nivel afectivo o ponerse en el papel de las víctimas. Michela admira estas cualidades en ella, consideradas superiores en una mujer: “La guardo mettersi in piedi con maesta. Tutto in lei comunica tranquillita, pazienza, robustezza mentale ... con quella fredda passione per i teoremi da dimostrare che la anima” (Maraini, 2017: 135).

### 2.3 ÁNGELA BARI

La historia de *Voci* gira entorno a la muerte de Ángela Bari y como consecuencia, es el personaje sobre el cual el público lector tiene más datos. Lo que sabemos de ella es a través de la red de relaciones de los sospechosos y de los parientes que entrevista Michela Canova. Angela aparece en escena ya cadáver, en el momento en el que la portera de su edificio describe su asesinato: “Venti coltellate, una furia... e non l’hanno ancora preso, poveri noi” (Maraini, 2017: 8). Maraini, con esa descripción de ensañamiento, sugiere que tras esa muerte se esconde un crimen pasional lleno de incógnitas sobre la víctima.

La vida de Ángela va construyéndose a través de las diferentes versiones que proporcionan otros personajes de su entorno, gracias a las cuales logramos componer un puzle que nos permite descubrir la verdad. Además, también otros agentes sociales, como los medios de comunicación, hacen hipótesis sobre su vida que nos permiten analizar cómo se presenta la mujer asesinada desde una perspectiva externa. La madre, la hermana o el padrastro nos desvelarán en diversos momentos de la historia datos contradictorios y secretos que permiten descubrir aspectos sobre la víctima, que ayudan a sacar a la luz crudas realidades, pero también ponen de manifiesto la manipulación de las vidas de las mujeres víctimas de violencia de género. Estas quedan despersonalizadas y despedazadas por las interpretaciones, hipótesis, mentiras o tergiversaciones de quienes las reconstruyen, puesto que ellas ya no pueden hablar por sí mismas, ni ofrecer ninguna interpretación de los hechos que las atañen directamente. Ángela Bari ha dejado de ser una persona para convertirse en un objeto de la curiosidad de unos, del trabajo de otros, del morbo de la mayor parte de la audiencia.

### 2.4. LUDOVICA BARI, HERMANA DE ÁNGELA

La hermana de Ángela, Ludovica Bari, a priori, parece una mujer con ganas de colaborar en la investigación, pero sin mostrar a penas ningún sentimiento de dolor por la pérdida de su hermana. Ludovica ofrece dos versiones en la historia, pues padece alteraciones psíquicas y, por lo tanto, desarrolla una percepción compleja de la realidad. En las entrevistas con la periodista describe la relación que tenía con su hermana de pequeña, a quien describe como una persona diferente y con dificultades para encontrar



un lugar en la sociedad: “era fragile, disordinata, incapace di organizzarsi, È sempre stata così anche da piccola, povera Angela, arrivava tardi a scuola, studiava ma non imparava, si faceva cacciare dalla classe per colpe non sue, veniva bocciata un anno sè e uno no, insomma un disastro” (Maraini, 2017: 36).

Insiste en su versión de que Angela llamaba la atención de todos por sus rarezas, además añade que padecía dolencias psíquicas, habiendo pasado por una clínica especializada en tratamiento de enfermedades mentales. También habría tenido un aborto que habría contribuido a empeorar su estabilidad emocional.

Al final de la obra, Ludovica cambia su versión y afirma haber mentido en sus primeros encuentros con la periodista y entonces quiere contar la verdad. Admite ante todo haber sentido celos de su hermana cuando nació, y que este sentimiento se convirtió en envidia más adelante. Ludovica aprecia que todos prefieren a Ángela por su belleza, mientras que ella queda relegada a un segundo plano: “Tutto è cominciato quando mia madre ha dato alla luce Angela e io avevo quattro anni; il mondo mi è caduto addosso [...] io ho cominciato a crescere storta, deforme, coltivando l’invidia e la gelosia... ma Angela, questa sorella bellissima, che faceva innamorare tutti, reagiva fuori da tutte le regole” (Maraini, 2017: 246).

Desvela posteriormente y con un tono más convincente, una atrocidad que tuvo lugar en su infancia. El compañero de su madre, su padrastro, abusaba de las dos hermanas. Se mostraba cariñoso pero les hacía vivir un infierno donde reinaban las amenazas: “Se parli, farò morire tua madre e tua sorella, stai attenta” (Maraini, 2017: 248). Explica también, que entre él y Angela había una especie de unión perversa, una relación de amor enfermiza que fue desarrollándose con el tiempo. Además añade que la madre, de hecho, era consciente de su existencia y aceptaba los abusos: “mia madre mi ha fatto capire che quello era il sacrificio necessario per tenerlo in famiglia, per mantenere la sua posizione, la sua benevolenza” (Maraini, 2017: 249).

Irene Intebi (2001) sostiene que el abuso sexual infantil es uno de los traumas psíquicos más intensos a los que un niño se pueda enfrentar, afectando a su desarrollo posterior, y añade: “Es posible comparar sus efectos al de un balazo en el aparato psíquico: produce heridas de tal magnitud en el tejido emocional, que hacen muy difícil predecir cómo cicatrizará” (Intebi, 2001: 173). En general, como explica García-Jaime (2013) el abuso sexual impide un desarrollo normal en la personalidad de los niños, dejando secuelas difíciles de afrontar. Además de las consecuencias físicas, hay diferentes problemas psíquicos y crónicos que se ven reflejados en una incapacidad para adaptarse a la sociedad (García y Raya, 1998).

Con la confesión de Ludovica se evidencia una violencia que estaba en un segundo plano. El lector se encuentra frente a un abuso sexual contra niñas dentro de la propia



familia, temática que aparece en otras obras de Dacia Maraini como *Amore rubato* (2012) con su relato “la sposa segreta”, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) o *Bagheria* (2004).

La posición de la madre, aunque nos resulte atípica, también suele ser la habitual en estos casos. En el análisis de Carvalho et alii (2009) se sostiene que las madres pueden experimentar diversas posiciones cuando tienen que hacer frente a los abusos de los hijos: algunas sienten una gran culpa por no haber podido proteger a sus hijos; otras no consiguen superar la existencia del abuso; otras sienten rabia o impotencia por no haber detectado a tiempo la violencia que han sufrido sus hijos. Sin embargo, explica Toledo (2010), existe otra reacción en las madres, que a veces son cómplices o responsables de los abusos, por diferentes motivos, personales, psicológicos o sociales. En estos casos, la madre acepta la situación ya que de lo contrario perdería unos supuestos beneficios que le proporciona su marido: una posición social y una compañía masculina. Por esa razón motiva a su hija a continuar y simula ignorar los hechos, como precio que pagar por mantener su posición en la sociedad.

Sin duda su relación con la figura física y simbólica del padre marca negativamente la vida de Ludovica, como también marca la de la periodista Michela, pues la violencia que sufrió en su infancia hizo de ella una víctima que perdura hasta el momento presente en el que convive con Mario Torres, otro hombre violento que la maltrata físicamente: “Quando si arrabbia mi riempie di lividi. Quelli che ha visto l’altro giorno sulle mie braccia...era stato lui” (Maraini, 2017: 197). Su retrato robot es el del típico agresor, caracterizado por una doble imagen: por un lado, amable, cariñoso y, por el otro, brutal: “Poi facciamo l’amore e mi ripete in continuazione che mi ama” (Maraini, 2017: 199).

#### 2.5. AUGUSTA BARI, MADRE DE ÁNGELA

Michela Canova se entrevista con Augusta Bari, quien habla de las relaciones de sus dos hijas en familia y en sociedad. La mujer se muestra distante con la periodista y su discurso es extraño e incompleto: “Ha la tendenza a lasciare le frasi a metà nonostante lo sguardo acuto e determinato. Gli occhi vagano sulle cose senza vederle e poi ammutolisce” (Maraini, 2017:103).

La madre describe a Ángela sin entrar en muchos detalles. Se centra especialmente en la infancia de la hija, etapa en la que ya tenía dificultades para relacionarse con los que la rodeaban debido a su carácter: “Da bambina era timida, quasi paralizzata dalla timidezza, non riusciva neanche a... crescendo è diventata più spigliata, ma sempre ha avuto delle timidezze che la torturavano... Non era una ragazza felice, anche se allegra, era, era” (Maraini, 2017: 104). También describe la relación que tenía Ángela con su padrastro, un vínculo afectuoso relatado de manera idílica en el que disfrutaban pasando tiempo juntos: “Angela e Glauco si amavano moltissimo, stavano sempre



insieme, andavano a fare gite in motocicletta, su per le montagne, a nuotare, a sciare, erano due sportivi meravigliosi” (Maraini, 2017: 108).

La madre muestra una gran impasibilidad ante el asesinato de su hija, resultando impactante su indiferencia, sin ni siquiera estar pendiente de la investigación sobre el asesino de Ángela: “I morti, secondo me, bisogna lasciarli in pace. Che importanza ha sapere chi è stato quando ormai lei non può tornare in vita? [...] Non voglio sapere chi ha ucciso mia figlia, non servirebbe a niente” (Maraini, 2017: 103-104).

Augusta no relata los episodios de violencia que su compañero había ejercido en la infancia de sus hijas, lo que confirma que ella apoyaba esos actos. Deja claro que se trata de una mujer que no sigue el modelo normalizado de madre protectora y afectuosa.

#### 2.6. GLAUCO ELIA, PADRE DE ÁNGELA

Glauco Elia, padrastro de Angela y Ludovica es sospechoso del crimen. En un primer momento también describe las difíciles relaciones de Angela cuando era pequeña y convivía con su madre. La describe como una niña difícil, incluso agresiva. Insiste en destacar que tenía ciertas manías y particularidades que no dejaban indiferente a nadie. Sin embargo, hace un comentario sexual en relación a la vida privada de Ángela que llama la atención de la periodista: “certe libertà eccessive, certi comportamenti disinvolti, secondo me più provocatori che altro” (Maraini, 2017: 268).

Al final de la obra, el señor Elia envía una grabación decisiva a la periodista Michela, donde desvela el pasado cruel y perverso que habría tenido lugar durante la infancia de sus hijastras y que encajaría con la última versión ofrecida por Ludovica.

En la primera parte de la narración el hombre se muestra como un salvador de la familia tras llegar a la vida de la madre de las niñas. Él ostenta la figura del hombre que le faltaba a aquella casa. Como se considera en la tradición patriarcal, es necesaria la presencia de esta figura masculina para marcar las directrices, una persona con poder de mando que establezca una serie de modelos de comportamiento. Elia se enorgullece de haber establecido en la familia relaciones que “domesticaron” a las dos niñas, algo por lo que su mujer le estaba agradecida. Mas adelante hace una distinción entre las hermanas, describiendo a Ludovica como mentirosa y altanera: “Da quando ha preso ad odiarmi perché le impedito di comportarsi da prostituta ha inventato le cose più ignobili sul mio conto; e insisteva perché sua madre la credesse” (Maraini, 2017: 271). Ángela era para él todo lo contrario, contradiciéndose así con su discurso inicial: “una creatura malleabile e tenera, sensuale e vogliosa di piacere [...] mi è stata fedele e complice fino all’ultimo” (Maraini, 2017: 271).

Añade, una descripción enfermiza del cuerpo de Ángela, que expresa un deseo enfermo, perverso, obsesivo, una especie de fijación:

Chiunque di fronte al suo corpo, vestito o nudo che fosse, era preso da una voglia spasmodica di toccarlo, di carezzarlo, di penetrarlo, perfino di forzarlo, perché lei in qualche modo chiedeva proprio questo, voleva l'urto, la presa di possesso, l'invasione... per poi magari respingerti con ripulsa infantile... faceva no con la testa mentre le labbra, i seni dicevano di sì, offrendosi e negandosi nello stesso tempo con una sensualità che metteva addosso la voglia di uccidere (Maraini, 2017: 274).

Maraini se hace eco de la ideología patriarcal con el objetivo de denunciarla. "Presenta un fuerte contraste entre agresor y víctima con el intento de recoger la aporía del comportamiento de las mujeres. Su objetivo también es adentrarse en los meandros de la consciencia masculina para evidenciar los impulsos agresivos y animalescos" (Moreno, 2019: 93). Este es el caso de Glauco, que describe su crimen descargando la culpa sobre la víctima como resultado de una extraña posesión y obsesión que el cuerpo de la víctima ejercía sobre él. Sus palabras revelan cómo la violación y el asesinato están arraigados en la concepción simbólica de lo paterno, que controla y subyuga los cuerpos femeninos que considera sus pertenencias.

### 3. CONCLUSIONES

A través del cadáver de Ángela Dacia Maraini representa lo que se considera el iceberg de la violencia: lo que el lector ve en un primer plano es su asesinato, pero bajo esa punta se esconde un pasado de abusos infantiles ejercidos por un miembro de su familia. Por otra parte, la historia muestra a Ludovica como el personaje a quien más han afectado los abusos sexuales, puesto que no se menciona que estos hayan causado un trauma en Ángela; al contrario, tanto ella como el padrastro hablan de aceptación de los abusos por parte de la víctima, incluso de la existencia de una relación consentida entre ellos. Queda claro que la relación perversa que establece con su padre hace de ella una mujer extraña, amada y odiada a la vez e, indirectamente, culpable de su propia muerte.

Cada personaje femenino está atrapado en una red de relaciones patriarcales que tiene validez para cualquier mujer del mundo. En primer lugar las relaciones de violencia simbólica, que afectan a Michela Canova y a Adele Sòfia, en ambientes donde aparentemente existe igualdad entre hombres y mujeres, que realizan los mismos trabajos. En segundo lugar, las relaciones de violencia física que padecen las hermanas Bari y que llevadas a sus extremas consecuencias procuran la muerte de Ángela. En tercer lugar, la falta de relaciones, empatía o la indiferencia social hacia este problema que afecta especialmente a las propias mujeres, como la comisaria, que no muestra ni emociones ni solidaridad. La violencia institucionalizada y normalizada, a través de



los medios de comunicación despojan a las mujeres de su individualidad y humanidad para convertirlas en rumores, chismes, objetos de visión, y por tanto, productos de consumo.

Las diferentes voces de mujeres que se van subsiguiendo en el texto, devuelven al cadáver mutilado de Ángela su dignidad de persona. Ejemplifican las relaciones de sororidad entre mujeres, en las que unas reconstruyen la existencia de otras, rompiendo “el muro del silencio en el que las mujeres se han visto confinadas por una cultura que desprecia sus palabras, las banaliza o las ridiculiza” (Arriaga, 2020, p. 45). Muchas veces a lo largo de la novela se les aplica a los diferentes personajes femeninos la palabra “incompetente”, no solo a Michela por parte de su jefe y por quien quiere ayudarla a sacar su coche del aparcamiento, sino también es el adjetivo que se aplica a la víctima. Ambas, por tanto, están relacionadas a través de la mirada patriarcal que utiliza el mismo rasero para todas las mujeres, sin tener en cuenta lo diferentes u opuestas que sean. A pesar de ello, Michela se identifica con Ángela y se convierte en su doble: “Mi sembra di conoscerla cosi bene, eppure non so niente di lei. E il fatto che sia stata cosi brutalmente straziata mi sembra improvvisamente una offesa fatta a me personalmente” (Maraini, 2017: 30). Es esta relación de sororidad la que conduce a visibilizar la violencia y a resolver el asesinato.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arriaga Flórez, M., “Literatura y mujeres. Querrela, genealogías y Sororidades”, *Aquelarre. Mujeres y medios de comunicación en la cultura de masas, entre la opresión y la lucha por la igualdad*. Sevilla, Advook, 2020, pp. 39-62.
- Bertone, M. y Meazzi, B., *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*. Pisa, Edizioni ETS, 2017.
- Cannon, J. “Voci and the Conventions of the Giallo.” *Italica* n. 78, vol. 2, (2001), pp. 193-202.
- Carvalho, Q. C. M., Galvão, M. T. G., & Cardoso, M. V. L. M. L. (2009). “Abuso sexual infantil: Percepción de las madres frente al abuso sexual de sus hijas”. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, n. 17, vol 4, (2009), pp. 501-506.
- Coates, L., Richardson, C., & Wade, A., *Reshaping Responses to Victims of Violent Crime. Presented at Cowichan Bay*. Canada, B.C., 2006.
- Diaconescu-Blumenfeld, R. & Testaferri, A., *The pleasure of writing: Critical Essays on Dacia Maraini*. West Fafayette, Indiana, United states of America, Purdue UP, 2000.
- García-Jaime, R., “Abuso sexual en la niñez”. *Boletín Científico Sapiens Research*, n. 3 vol 2, (2013), pp. 13-17.
- García, R., Raya, A., *Aplicación de los principios sistémicos como agentes preventivos de las relaciones incestuosas*. Tesis de licenciatura. UNAM campus Iztacala, 1998.

- Giuda, P., “Il corpo e le voci”, *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*. Bertone, M. y Meazzi, B. (eds). Pisa, Edizioni ETS, 2017.
- Intebi, I. V., *Abuso sexual infantil: en las mejores familias*. Ediciones Granica SA, 2001.
- Kidd, A. G., *Mansplaining: The Systematic Sociocultural Silencer*. Thesis doctoral, University of North Georgia, 2017.
- Kornacka, B., “La scrittura udibile—alcune osservazioni sul romanzo Voci di Dacia Maraini”. *Écho des études romanes. Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes*, n. 2, (2006), pp. 71-87.
- Lagarde, M., “La política feminista de la sororidad”. *Mujeres en Red, el periódico feminista*, n. 11, (2009).
- Maraini, D., *Voci*, Milano, BUR, 2017.
- Moreno Lago, E. M. “Un teatro de denuncia: estrategias escénicas en la dramaturgia breve de Dacia Maraini”. *Revista de la Sociedad de los italianistas españoles*, n.13, (2019), pp. 85-96.
- Parga, J. S., “De la crónica roja al morbo mediático”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n. 60, (1997), pp. 4-8.
- Toledo, R. T., “Las Madres Frente al Abuso Sexual Infantil Intrafamiliar de sus Hijos ¿Son Víctimas?”, *Revista Trabajo Social*, n. 9, (2009), pp.1-19.

## REIVINDICACIÓN IRREDENTA DE LA MEMORIA HISTÓRICA FEMENINA: LA LUCHA DESDE LA PRISIÓN CONTRA LA DICTADURA ESPAÑOLA

UNREDEEMED VINDICATION OF FEMALE HISTORICAL MEMORY: THE FIGHT  
FROM PRISON AGAINST THE SPANISH DICTATORSHIP

Manuel Pinto Barragán  
Universidad Pablo de Olavide

### RESUMEN:

La obra de Dulce Chacón, *La voz dormida* (2002), apareció en el panorama literario español visibilizando los testimonios de las mujeres presas durante la dictadura franquista. La ficción de la novela propone compensar el déficit de conocimientos históricos sobre ese período y enfatizar el papel de la mujer en la lucha contra el régimen. Este estudio analiza algunos hechos históricos que aparecen en la obra de ficción y como la autora los utiliza como materia diegética para integrarlos en la memoria histórica de la lucha femenina contra los regímenes políticos.

### PALABRAS CLAVE:

memoria histórica, presas políticas, testimonio, dictadura

### ABSTRACT:

Dulce Chacón's novel, *La voz dormida* (2002), appeared on the Spanish literary scene, thus making the testimonies of women imprisoned during the Franco dictatorship visible. The fiction in the novel aims to compensate the lack of historical knowledge about that period and to highlight the role of women in the fight against the political regime. This paper analyzes some historical facts present in Chacón's work of fiction and how she uses them as linking material to integrate them into the historical memory of the female struggle against political regimes.

### KEYWORDS:

historical memory, female incarceration, testimony, dictatorship

“La literatura tiene un gran potencial para modificar el imaginario colectivo del pasado y para configurar nuevas memorias”

Elina Liikanen

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende formar parte del compromiso ético que lucha contra el olvido histórico y reivindica la importancia de la participación femenina en las revoluciones sociales. Las conceptualizaciones históricas y políticas examinadas a través de la lente de género ratifican la relevancia de las mujeres en el activismo político y refuerza la visibilidad del colectivo femenino en la historia. Ana Corbalán, en su estudio crítico sobre la resistencia femenina contra las dictaduras, señala que “la participación femenina en varios frentes de resistencia tales como el del exilio, la cárcel y la lucha clandestina, ...a pesar de su destacada agencia y militancia política, muchas de estas mujeres han sido totalmente desvinculadas de la historiografía oficial” (Corbalán, 2016: 24). Haciendo referencia al universo penitenciario, cabe definir que el mundo carcelario no es todo aquello que ocurre en el interior de una prisión, sino que abarca la relación entre ese espacio interior con el espacio exterior. Las mujeres presas durante la Guerra Civil española y la dictadura franquista “no fueron simples sujetos de sufrimiento incapaces de algo más que el lamento” (Vinyes, 2010: 14). Algunas de ellas mantuvieron su compromiso social y político con la lucha y las formas alternativas de ser rebeldes con la dictadura incluso dentro de las prisiones. Muchas de esas acciones tuvieron repercusión tanto dentro como fuera de las cárceles. El desafío lo ejercían a través de sus testimonios y memorias —entiéndase éstas como recuerdos o diarios— que se propagaban oralmente o por escrito, y a su vez, les servía como mecanismo de resistencia, reivindicando la denuncia, la lucha y el reconocimiento histórico de su militancia antidictatorial (Corbalán, 2016: 71).

Importantes representaciones literarias de la resistencia reivindican el rol femenino durante esos períodos de represión y hacen una firme denuncia hacia la propaganda franquista que ocultaron su lucha. Entre diversas publicaciones sobre la represión franquista hacia las mujeres destaca la obra de Tomasa Cuevas (1917-2007), activista comunista encarcelada en 1939, que es referente de la situación de las presas en las cárceles españolas durante la dictadura. Su obra, *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas* (2004), es el reclamo de aquellas mujeres y aquellos años que sufrieron la doble condena por motivos políticos e históricos. El análisis de estos hechos está documentado por el historiador Ricard Vinyes. En su estudio, *Irredentas: Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas* (2002 / 2010), relata el sistema carcelario del Nuevo Estado y analiza especialmente el modo en el que las presas políticas construyeron sus vidas hasta mediados de los años cincuenta. En el epílogo, aparece



un breve relato fechado en 1975, donde se revela hasta qué punto pervivió el proyecto carcelario inicial de la dictadura y “la sorprendente inutilidad del mismo, a pesar de haber dejado a lo largo de cuarenta años un número sin cálculo posible de vidas dañadas” (Vinyes, 2010: 13). Estos textos recogen los testimonios de las mujeres presas que conservaron sus experiencias vitales diferenciadas según la prisión en la que les tocó vivir, pero unidas en la misma resistencia contra la dictadura.

En este mismo sentido se postula la obra de ficción de Dulce Chacón (1954-2003), *La voz dormida* (2002), donde se reproduce la voz de las mujeres encarceladas, torturadas y desaparecidas durante la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista en España. La novela rebasa los límites de la verosimilitud con los efectos entre realidad y ficción, debido a la narración constantemente mezclada entre los testimonios reales de las víctimas y las voces de los personajes ficticios. Existe una reticencia en alejarse de una situación imaginaria y predomina el reportaje periodístico o documental de los hechos históricos. Este texto, que abusa de la investigación histórica, se convierte en una novela donde predomina la docuficción, en el sentido expuesto por Christian Von Tschilschke y citado por Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz en su ensayo “Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)”:

un discurso narrativo híbrido, caracterizado [...] por la inclusión en el discurso novelístico de fragmentos de otros discursos sociales, como, por ejemplo, recortes de periódicos, párrafos de libros historiográficos sobre el período en cuestión, informes de dudosa oficialidad, extractos de manuales de tortura, testimonios orales en primera persona; pero también aparte metaficticios que el narrador destina al lector y en los que se describe el mismo oficio de narrar (Hansen y Cruz, 2012: 25).

La obra sigue una estética posmodernista donde se compagina información y datos verídicos con elementos ficticios. La unión de estos elementos forma un marco narrativo sobre el que se proyecta la trama en el contexto histórico determinado. Como indica Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz, “de esa unión de elementos surge la novela adscrita al modelo narratológico documentalista que exhibe una parte importante de las obras que han activado el tema de la memoria cultural durante la última década en España (Hansen y Cruz, 2012: 24). En este caso, las protagonistas de la novela cumplen un fin didáctico, mostrando así la resistencia y la lucha constante de las mujeres que sufrieron la represión directa de la dictadura.

## 2. EL TESTIMONIO HISTÓRICO EN EL TEXTO NARRATIVO

La obra literaria de Dulce Chacón presenta una perspectiva histórica subjetiva de la Guerra Civil y la postguerra mediante testimonios crítico-sociales de las protagonistas. Estos testimonios, denominados “realismo narrativo”, enmarca literariamente la novela



en una obra memorística. Carmen Servén, en su estudio “La narrativa de Dulce Chacón: memoria de las perdedoras” corrobora esta idea afirmando que “la memoria literaria de los conflictos que viven las mujeres en nuestra sociedad es parte constitutiva del legado de Dulce Chacón” (2006: 585). Este estudio no pasa por alto la belleza narrativa de esta obra y el buen uso de la prosa, con el propósito de deleitar al lector con historias aparentemente tristes, como son la mayoría de los acontecimientos que muestra el sufrimiento de las mujeres en la cárcel, el trato inhumano y las injusticias que padecen por parte de las autoridades carcelarias y judiciales. No se debe cuestionar el sentido histórico de la obra en general, que ya sabemos de su carácter ficticio, pero el marco histórico y las protagonistas ofrecen una caracterización de los personajes femeninos en los que se reivindican sus actos memorísticos. La finalidad de recordar todo lo que estas mujeres habían perdido antes, durante y después de la contienda bélica es su legado transgresor para generaciones futuras. Las acciones orales y escritas que las presas producen durante su reclusión servirán de actos transgresores contra el olvido histórico al que estaban condenadas. Su lucha no se vería reconocida en el futuro sino hubiera sido por esas acciones.

Valga como ejemplo de transgresión el mensaje que se reproduce de la última carta de Julia Conesa, activista política fusilada que formó parte del grupo de Las Trece Rosas y que aparece en la novela como ese personaje histórico que lucha contra su injusto final: “Que mi nombre no se borre en la historia” (Chacón, 2002: 222). Este personaje que podría haber quedado olvidado, dejó su legado histórico con su escrito y vence así a la exclusión de la Historia. De igual manera, “el cuaderno azul” donde Hortensia escribe su historia y dejará como legado a su hija Tensi, servirá como mensaje y texto transgresor del olvido, es decir, su compromiso por la lucha activa en contra del régimen será transmitido a la siguiente generación: “Se pasaba gran parte del día escribiendo en un cuaderno azul” (Chacón, 2002: 13).

En la novela no se distingue las peripecias ficticias de las verídicas, ya que constantemente se mezclan los acontecimientos de personajes históricos con los recuerdos de los personajes ficticios, junto a los conocimientos históricos del propio lector. De este modo comparte similares características con la novela histórica, diferenciándose de éstas en la reflexión sociocultural y la rememoración histórica que plantea la obra, es decir, el acto de conmemorar la lucha de las mujeres presas y darle voz a los acontecimientos que han quedado ocultos. Atendiendo al concepto de “*Historical remembrance*” propuesto por Jay Winter se integra en ese “campo discursivo” constituido por los discursos historiográficos, biográficos y ficticios que aparecen conjuntados en la novela (Winter, 2006, 3). Los sucesos de ficción proceden de los recuerdos y testimonios de personajes históricos reconocibles que plasman una realidad aparente en la obra literaria. Así pues, se puede afirmar que el concepto



de realidad que maneja la autora en esta obra es un concepto más amplio, donde se incluyen recuerdos y testimonios reales de personajes que hablan de hechos históricos. No existen límites entre los elementos de lo real y lo literario. A partir de década de los 90, y hasta la actualidad, el tema del conflicto bélico y los textos testimoniales tuvieron un gran auge, integrando material histórico en la novela. Tal es el caso en la obra de Chacón donde “el material histórico fue trabajado con mayor rigor” (Milquet, 2012: 111).

El hecho de que imaginación e Historia se presenten en *La voz dormida* como agentes que muestran tanto la versión real de los acontecimientos como peripecias ficticias, permite conocer los resultados de las investigaciones históricas de ese período. Desde una perspectiva literaria vamos conociendo las relaciones sociales de las personas que fueron víctimas de estos sucesos y su lucha inagotable contra la injusticia de la dictadura. Como no podía ser de otra forma, la historia oficial que ha quedado está filtrada por la propaganda franquista, la censura y las distintas interpretaciones que desde la actualidad se realizan a los acontecimientos pretéritos.

El personaje literario que aparece en la novela de Chacón con el nombre de Tomasa, no es más que un guiño literario a la persona de Tomasa Cuevas, una activista de Guadalajara, detenida y encarcelada en 1939. Fue condenada a treinta años de prisión, de los que solo cumplió cinco en distintas cárceles españolas. Tomasa Cuevas es un referente en la lucha antifranquista desde la perspectiva femenina y durante la democracia publicó los testimonios y las memorias de muchas de las mujeres que habían sido condenadas y encarceladas durante la dictadura. El historiador Ricard Vinyes describe en su estudio la publicación de Tomasa como una gran obra de referencia histórica y señala que “sus tres volúmenes, de una riqueza excepcional, son una poderosa fuente primaria y algo más: una de las mejores contribuciones cívicas de aquellas mujeres irredentas que quisieron ser historiadoras de sí mismas” (Vinyes, 2010: 16).

### 3. LA LUCHA Y LA REIVINDICACIÓN FEMENINA DESDE LA PRISIÓN

Las protagonistas en la novela representan las diversas posturas de las mujeres con respecto a la lucha política y social que les había tocado vivir. Muchas de ellas son madres, hermanas, esposas, hijas y huérfanas que se proponen superar con creces las vicisitudes de una sociedad machista en guerra civil. Estos personajes femeninos hacen reflexionar sobre la lucha de la víctima en distintos frentes; la derrota de la guerra, la represión posterior ejercida por los vencidos y la violencia añadida al género femenino. Sophie Milquet apunta acertadamente estos aspectos en su estudio sobre “Escribir el trauma femenino”, en el que plantea “tres elementos, separados por las

necesidades de la explicación, pero en realidad estrechamente vinculados entre sí: el cuerpo femenino, la maternidad y el papel social femenino” (2012: 114).

Las narrativas de memorias de personas encarceladas por motivos políticos no solo enfatizan el protagonismo individual, sino que son textos representando a un colectivo más numeroso, es decir, son testimonios que han sido escritos para llevar a cabo una lucha común. En muchos casos es una denuncia colectiva desde una visión individual, en otros, el despertar de la conciencia a una sociedad que ha vivido ajena a estos acontecimientos. Las protagonistas ficticias de la obra literaria funcionan como portavoces de todas las mujeres y reclusas durante la Guerra Civil y la posterior dictadura. Esa lucha desde la prisión se refleja desde una variedad de enfoques con el testimonio de las adversidades, las enfermedades, las injusticias, las torturas, las violaciones, los procedimientos judiciales irregulares, la separación forzada de los hijos menores, la desaparición y pérdida de familiares. En definitiva, existe un trato inhumano recibido por estas mujeres y que queda representado en esta obra literaria como ficción, pero prosigue con la lucha que se efectúa desde el espacio interno de las prisiones al espacio exterior, con la publicación, conmemoración y reivindicación de la historia de sus vidas.

*La voz dormida* de Dulce Chacón nace precisamente de esa necesidad de contar la Historia. El análisis de la transmisión de testimonios obedece tanto a la necesidad de romper el silencio de las víctimas, como de reconstruir un pasado, algo que dejar a los supervivientes y a las generaciones futuras. En la novela, esta idea aparece expuesta en la voz de Hortensia, que pone énfasis en el asunto histórico de la perpetuidad y anima a sus compañeras para continuar con la lucha:

- Hay que sobrevivir, camaradas. Sólo tenemos esa obligación. Sobrevivir.
- Sobrevivir, sobrevivir, ¿para qué carajo queremos sobrevivir?
- Para contar la historia, Tomasa.
- ¿Y la dignidad? ¿Alguien va a contar cómo perdimos la dignidad?
- No hemos perdido la dignidad.
- No, sólo hemos perdido la guerra, ¿verdad? Eso es lo que creéis todas, que hemos perdido la guerra.
- No habremos perdido hasta que estemos muertas, pero no se lo vamos a poner tan fácil. Locuras, las precisas, ni una más. Resistir es vencer. (Chacón, 2002: 137-38)

Con el propósito de la transmisión histórica, las protagonistas prosiguen su lucha y será así como las generaciones futuras conocerán el esfuerzo y la reivindicación de estas mujeres presas, que fueron juzgadas y condenadas peleando por la libertad. La diferencia entre los acontecimientos que narra la novela con aquellos que expone la historia oficial es notoria. La Historia no acepta elementos de ficción como sí lo hace la literatura, aunque ambos registros transforman los acontecimientos en actos de



transmisión lingüística. Los textos históricos incluyen datos sobre el pasado al igual que conceptos teóricos que ayudan a explicar estos datos. Uno de los autores que más ha contribuido a revivir el debate entre Historia y lenguaje es el historiador y crítico literario Hayden White. En su obra, *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1992), analiza los relatos históricos en términos de géneros literarios. Este “nuevo historicismo” surgió en los Estados Unidos como un nuevo modo de conocimiento de la historia y como una forma de relacionar la Historia con la literatura. El lenguaje opera como una estructura prefigurante del objeto de conocimiento que implica que los conceptos, las explicaciones y los significados que los historiadores atribuyen a los hechos históricos, no emanan de los hechos mismos, sino que les son impuestos desde afuera. Así pues, si el lenguaje no es sólo un medio de comunicación, entonces los hechos no son meras proyecciones de los acontecimientos, sino efectos de la misma mediación lingüística (White, 1992: 13).

El afán reparador y la vocación didáctica de esta novela queda plasmado en los testimonios que se vierten a través de sus protagonistas y no cabe duda de que pasa a formar parte de la producción cultural vinculada con la recuperación de la memoria histórica española, por los datos e información historiográfica que en ella aparecen. La autora, que no vivió personalmente los sucesos narrados a los que hace referencia en su obra, se ha hecho eco de la falta historiográfica de esos acontecimientos. Ante esa falta de historias sobre las mujeres que perdieron la guerra, ha intentado reproducir el pasado, de manera que la novela pase a ser un acto abierto de memoria. A su vez, se hace portadora y restauradora de aquellas voces e historias que se diluyeron con el paso del tiempo y quedaron silenciadas por la represión franquista. Hoy forma parte de una reconstrucción imposible, al menos en términos historiográficos, ya que los historiadores no tienen acceso a todos los archivos, y en su caso, estos están dañados, cuando no destruidos. Es, por tanto, tarea de la ficción rescatar esos sucesos históricos que han quedado olvidados en el pasado. La novela imagina lo que pudiera haber ocurrido, construyendo un discurso historiográfico alternativo, a la espera de poder tener acceso a los documentos estancados en los archivos.

#### 4. EL TRAUMA DE LA SUPERVIVENCIA

Las protagonistas encarceladas comparten, además de la privación de libertad, el trauma de haber perdido a algún familiar. Esta pérdida se produce por la muerte del familiar o la desaparición de la persona, ya que desconoce su paradero. Tomasa pierde a sus hijos y a su esposo, que fueron fusilados. Ella redime su pena manteniéndose en la lucha. Es el personaje más combativo y rebelde de la prisión, pero que logra sobrevivir con la idea de mirar al futuro y sobrevivir. Reme, al estar presa, no puede hacerse cargo de su familia, en especial de su hijo menor, que está discapacitado, y

le hace sentir que ha abandonado a sus seres queridos. Es el personaje con mayores esperanzas de salir y regresar a su hogar para cuidar de los suyos. Por otra parte, el personaje de Elvira es la hija huérfana y la más débil del grupo de mujeres. Con ella se conoce el vínculo militar de su padre, que muere en combate, y la lucha activa de su hermano Paulino. Después de la muerte de su madre, es su abuelo quien visita a Elvira en la prisión, pero con bastantes dificultades para comunicarse.

Entre todas las protagonistas, sobresalen la figura de Hortensia, su hija Tensi y su hermana Pepita. Las tres son miembros de una familia que hace vínculo de unión y cohesión de la trama en las tres partes en la que se divide la novela. La primera parte enfocada en la presentación de los personajes, sus vidas y los motivos de lucha por los que fueron detenidas. La segunda parte se centra en el juicio, condena y fusilamiento de Hortensia, después de tener a su hija Tensi. En la tercera parte se conoce el desenlace amoroso entre Pepita y Paulino junto con el desarrollo de la infancia a la madurez de Tensi, que va conociendo la historia sobre la muerte de sus padres. El lector va conociendo los detalles de la trama mediante escenas retrospectivas y estrategias narrativas como la prolepsis, que consiste en anticipar al lector lo que va a suceder. Este uso anticipatorio de los hechos los realiza el narrador omnisciente que conoce todo de los personajes y narra la historia desde los límites de la novela.

En este estudio destacamos a estas tres protagonistas ya que con ellas se expone una situación particular de las mujeres presas durante la dictadura, como son los casos de robos de bebés y la expropiación de menores durante el régimen franquista. Si bien es cierto que la hermana de Hortensia, Pepita, logra rescatar al bebé de la prisión cuando fusilan a la madre, no obstante, es evidente que la recién nacida estuvo en “la zona de riesgo”, tal y como documenta el historiador Ricard Vinyes en su estudio sobre la situación de las madres y sus bebés en las cárceles durante la postguerra (Vinyes, 2010: 78). El estudio del historiador muestra el procedimiento llevado a cabo por el Estado para legislar sobre la situación infantil en los presidios entre 1940 y 1944, junto con las operaciones de traslados infantiles anotadas por los funcionarios como “Destacamento hospicio” (Vinyes, 2010: 79). Queda evidencia, con la sentencia que aparece al final de la segunda parte de la novela, que las fechas en las que se realizó la ejecución de Hortensia tuvo que estar comprendida entre esos años que señala el historiador en su estudio (Chacón, 2002: 247-248). Esto dejó a numerosas madres y familias de represaliadas sin la custodia de sus hijos, y a estos, huérfanos de sus padres.

La hija de Hortensia no es el único personaje que es huérfano en la novela. Ya comentamos el caso de Elvira, la compañera de Hortensia, que perdió a su padre en combate y a su madre enferma. En el caso de Reme, se ve forzada a estar recluida en la cárcel alejada de su familia y sin poder atender a su hijo discapacitado, hasta que consigue la libertad condicional y logra reunirse con su familia. También Hortensia



y Pepita perdieron a su madre antes de comenzar la guerra y a su padre cuando se trasladaron a Madrid, pero es la hija de Hortensia el personaje que enfatiza su estado de orfandad. Ella queda huérfana al morir su padre Felipe en una emboscada y a su madre, que fue condenada a muerte. La ausencia de sus padres se destaca durante la tercera parte de la novela, junto con el esfuerzo de su tía Pepita por recuperar al bebé recién nacido de “la zona de riesgo”:

Pepita irá a la prisión de Ventas a preguntar por Hortensia, tal y como le indicó Mercedes el día que nació la niña. [...] Yo soy su tía y soy yo quien me la tengo que llevar cuando saquen a mi hermana. No sea que vaya a ser que crean que no tiene a nadie, pero me tiene a mí. Es por eso, y por nada más que por eso, que preciso saber cuándo... (Chacón, 2002: 235)

Esta cita de la novela coincide con el testimonio que realizó Balbina Torres a los periodistas Montse Armengou y Ricard Belis, y quedó registrado y publicado en el libro *Los niños perdidos del franquismo* (2002), como parte de una investigación que realizaron para el documental del mismo nombre emitido en el programa *30 minuts* de la Televisió de Catalunya (TV3):

Balbina Torres recuerda el caso de Concha Madera: «Concha Madera, que era de Asturias, llegó a Ventas casi inválida de las palizas que le habían dado. Vino con su hijo chiquitito. Le sacaron el niño y ella nunca llegó saber dónde lo llevaron. Allí quien mandaba sobre nosotras y nuestros hijos eran ellos y no te daban explicaciones». Una vez que les habían quitado el niño, era imposible reclamarlo. No tenían ningún derecho. No eran nadie. Y como el niño no había sido registrado en la cárcel podían hacer con él lo que quisieran. Tenían potestad absoluta sobre los niños y sus madres (Vinyes, 2002: 104).

El asunto sobre los niños expropiados durante el régimen franquista fue documentado por historiadores y agentes judiciales a raíz de los testimonios de mujeres que fueron víctimas de esos robos en hospitales, clínicas y prisiones de distintos puntos de España. El trabajo conjunto de las diferentes asociaciones sobre la recuperación de la memoria histórica en España ha colaborado a la investigación sobre este tema, de manera que se involucra en la búsqueda de la verdadera identidad de los bebés robados como parte del proceso histórico al que se enfrentan. Las distintas leyes que han propuesto las autoridades sobre la protección del menor y la desaparición forzada de personas son presentadas por el jurista e investigador de derecho Miguel Ángel Rodríguez Arias en su libro *El caso de los niños perdidos del franquismo: Crimen contra la humanidad* (2008). El jurista concluye calificando estos hechos como crímenes contra la humanidad por su carácter generalizado y sistemático contra un determinado colectivo. Asimismo, esta investigación llama la atención a los organismos internacionales y nacionales para esclarecer y resolver el conflicto español de forma que sugiere una inmediata revisión del sistema jurídico en España referente al caso de los niños expropiados durante el franquismo (Rodríguez, 2008: 33).

Diferentes organismos internacionales han intervenido recientemente sobre los casos de desapariciones forzadas de personas y la condena pública de esos delitos que afectan a la legislación española en lo referente a las infracciones cometidas durante la Guerra Civil y posterior dictadura. La Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa del 17 de marzo de 2006 condenó la dictadura franquista y reconoció por primera vez a los “niños perdidos” como víctimas del franquismo, ya que “se trata de hijos de presas cuyos apellidos fueron modificados para permitir su adopción por familias adeptas al régimen” (Rodríguez, 2008: 329). Igualmente, la investigación corrobora que los delitos cometidos durante esa época son casos que aún no han prescrito, debido a que muchos individuos en la actualidad siguen llevando una identidad falsa (Rodríguez, 2008: 20).

El origen por el cual los hijos de las mujeres encarceladas por motivos políticos fueran separados de sus madres biológicas se produce mediante las investigaciones que llevó a cabo el psiquiatra Antonio Vallejo Nájera (1889-1960) durante los años de la Guerra Civil y la postguerra. En su estudio pretendía demostrar el grado de inferioridad mental que presentaban los comunistas y republicanos capturados durante el conflicto bélico. Los resultados de esas investigaciones fueron determinantes para el futuro de miles de niños que caían prisioneros junto a sus madres. Las reclusas de la cárcel de Málaga con la que Vallejo Nájera realizó sus investigaciones en 1939 formaban un grupo de cincuenta presas políticas. Las conclusiones de estas investigaciones fueron nefastas para las madres encarceladas y para el colectivo femenino en general. El psiquiatra llegó a considerar a estas presas con una capacidad intelectual que superaba la media y resultaba patente el rencor y el resentimiento político contra el régimen franquista. El efecto de este informe resultó en el alejamiento de la mujer a cualquier acceso o participación activa de la política, así como a la resolución de las características psicológicas innatas y degenerativas históricas que la hacían un ser inferior. (Vinyes, 2010: 51). A raíz de esta investigación, la segregación sistemática entre las madres y los hijos se puso en práctica desde 1940 con la Orden legislativa del 30 de marzo de ese mismo año. Esta Orden dictaminaba las normas sobre la permanencia de los hijos de las reclusas hasta los tres años de edad con el derecho de poder amamantar a sus hijos. Muchas presas fueron testigos de estos procedimientos y las condiciones inhumanas en las que se encontraban las madres y sus hijos (Vinyes, 2010: 53)

## 5. CONCLUSIÓN. EL LEGADO ESCRITO

A través de los datos históricos, considerados acontecimientos históricos reales, y el panorama político-legislativo sobre el caso de los niños expropiados de sus madres durante el franquismo, Dulce Chacón muestra un mundo paralelo, un simulacro de ficción en el que aparecen muchos de los hechos y personajes que vivieron estos acontecimientos. Las estrategias peculiares de verosimilitud utilizadas en la novela



conllevar a la resonancia de lugares, personajes y hechos. La cárcel de Ventas de Madrid, donde transcurre la historia en la novela, es una de las prisiones de mujeres más señaladas por los historiadores. Durante los primeros años de la postguerra la prisión albergó a 11.000 presas donde había capacidad para 500 (Vinyes, 2010: 72). Las protagonistas de *La voz dormida* hacen referencia a las historias de las mujeres encarceladas y sus testimonios. En el epílogo de la novela, la propia autora agradece y menciona a todas ellas: "Mi gratitud a todas las personas que me han regalado su historia" (Chacón, 2002, 425). En la obra se exponen varios acontecimientos relacionados con el encarcelamiento, la lucha militante de las mujeres y la vida en la cárcel y fuera de ella. Destacan las historias de Los Maquis con los personajes masculinos, las luchas internas de prisión protagonizadas por Tomasa, el proceso judicial por el cual ejecutan a Hortensia, las penurias de las presas y sus familiares que van conformando la novela. En este estudio, cobra una importante atención el artilugio y la vida que Hortensia ha ido confeccionando durante los últimos días en prisión y de su vida: el cuaderno azul y su hija Tensi.

El personaje de Hortensia está presente en dos tercios de la obra y desde el inicio, se informa al lector sobre su final: "La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia" (Chacón, 2002, 13). Lo que el lector va descubriendo es el proceso de lucha y continuidad que la protagonista está realizando para generaciones futuras, engendrar a su hija y abastecerla con la información de su origen. Es ese legado transgresor lo que la protagonista proporciona a su hija, y la autora nos entrega a los lectores de la novela. El acto de la escritura, que Hortensia aprendió por medio de Paulino, dejando plasmada su historia en el papel del cuaderno, suministrado por Felipe y Pepita, es el legado de su lucha y resistencia para defender la libertad. El acto de transmisión lo inicia Hortensia desde el interior de la cárcel, lo continúa Pepita al responsabilizarse del cuidado de Tensi, pero lo completa la hija al cumplir los dieciocho años y decide unirse al Partido Comunista. De esta forma, se completa el proceso de transmisión de los recuerdos de la primera a la siguiente generación.

Este proceso de lucha y transmisión se inicia con el personaje de Hortensia en la novela. Una militante activa que es capturada y encarcelada, pero continúa su lucha desde la prisión mediante el acto de la escritura en su cuaderno azul. Conocedora de su fatal destino, pretende dejar el legado de su historia a su hija. Su hermana Pepita juega un papel trascendental en la consecución de este cometido, rescatando a la niña de la cárcel y guardando con recelo los escritos y demás objetos de Hortensia para ser transmitidos a la próxima generación. La hija Tensi, heredera de este legado transgresor, recupera todo este material documental y continúa con la lucha iniciada por su madre y conservada por su tía en la clandestinidad. Esta memoria recuperada se inserta en la intertextualidad que constituye los actos de postmemoria, término



éste que “resulta útil por su diferenciación con ‘memoria’ y su énfasis en el proceso de transmisión” (Portela, 2007:6). Atendiendo a la idea de Marianne Hirsch sobre la función de la memoria y que Edurne Portela tan acertadamente utiliza para analizar la novela de Dulce Chacón, se entiende que:

El argumento de base que defiende Hirsch y que creo que puede ser de utilidad para comprender el trabajo de Dulce Chacón y su valor en el actual debate sobre la memoria de la Guerra Civil y el franquismo en España, es que la segunda generación adopta el trauma de la primera no para reiterarlo de manera melancólica, sino para conseguir avanzar positivamente en el trabajo de duelo (Portela, 2007: 6).

Esta es la postura que toma la consecución de la lucha contra la dictadura desde la prisión hacia el exterior, promover con el acto de escritura un activismo futuro. Según Portela,

Chacón opta en su narrativa por crear una transmisión indirecta entre la madre y la hija primero a través de la palabra escrita, una palabra que en el caso de Hortensia no ha sido silenciada o amedrentada por la represión, ya que sus cuadernos narran la historia de su lucha política protegida por la paradójica libertad que le otorgan el aislamiento de su celda y la inmediatez de su muerte (Portela, 2007: 10).

Esa transmisión de la historia que realiza la protagonista con su hija se ve reflejada en el acto de escritura de la autora con sus lectores, transmitir las memorias de los vencidos frente a la memoria de los vencedores, para continuar el activismo femenino contra la opresión y las dictaduras.

La novela se inserta en el corpus relacionado con la recuperación de la memoria histórica y transmite la responsabilidad del trabajo de la postmemoria con las generaciones anteriores y futuras. La literatura aquí propone una continuación de lucha contra acontecimientos históricos que no fueron reseñados durante la dictadura y recrea el proceso traumático para superarlo. Tras este análisis, nos percatamos que esta novela de ficción inserta una base firme de realidad y testimonios que se presenta para defender a las vencidas en la guerra y posterior dictadura. Igualmente, se completa la historia de personas olvidadas que gracias a Chacón han sido recuperadas. La reivindicación de las presas durante la dictadura franquista se trasmite en la actualidad mediante esta novela de ficción, pero en la cual encontramos además de la lucha, el sufrimiento y las condiciones de estas mujeres en las cárceles de la postguerra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chacón, Dulce. *La voz dormida*. Barcelona, Penguin Random House, 2019.

Corbalán, Ana. *Memorias fragmentadas. Una mirada trasatlántica a la resistencia femenina contra las dictaduras*, Madrid, Iberoamericana, 2016.



- Cuevas Gutiérrez, Tomasa; Montes Salguero, Jorge, ed. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.
- Hansen, Hans Lauge y Juan Carlos Cruz. "Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)". *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, eds. Berg, Peter Lang, 2012, pp. 21-41.
- Liikanen, Elina. *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual*. Universidad de Helsinki. 13 Julio 2015, pp. 1-17. Internet 20-09-19.
- Milquet, Sophie. "Escribir el trauma en femenino: las obras de Agustín Gómez-Arcos y Dulce Chacón", *Bulletin of Spanish Studies*, 89 (2012), pp. 109-121.
- Portela, Edurne M., "Hijos del silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón", *Revista de Estudios Hispánicos*, 41 (2007), pp. 1-21.
- Rodríguez Arias, Miguel Ángel. *El caso de los niños perdidos del franquismo: Crimen contra la humanidad*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2008.
- Servén, Carmen. "La narrativa de Dulce Chacón: memoria de las perdedoras", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 721 (2006), pp. 583-591.
- Tschiltschke, Christian Von. "Docuficción biográfica: *Las esquinas del aire* (2000), de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas". *Docuficción: Enlaces entre Ficción y No-Ficción en la cultura española actual*. Christian Von Tschiltschke y Dagmar Schmelzer, eds. Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 181-199.
- Vinyes, Ricard. *Irredentas: Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid, Planeta, 2010.
- Vinyes, Ricard, Armengou, Montse y Belis, Ricard. *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona, Plaza y Janés, 2002.
- White, Hayden V. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Winter, Jay. *Remembering War. The Great War Between Memory and History in Twentieth Century*. New Haven & London: Yale University Press. 2006.

## SIRENAS QUE CANTAN LA VIDA: EL SUJETO FEMENINO MODERNO EN *VIDA A VIDA* (1932) DE CONCHA MÉNDEZ

SIRENS SINGING LIFE: THE MODERN FEMALE SUBJECT IN CONCHA MÉNDEZ'S *VIDA A VIDA* (1932)

Laura de la Parra Fernández  
Universidad de Nebrija

### RESUMEN:

El presente artículo analiza el poemario *Vida a vida* (1932), de Concha Méndez, desde la perspectiva de la escritura femenina en la vanguardia española. Tras analizar la representación de temas como el amor o la existencia, se argumenta, siguiendo a Altamirano, Quance o Capdevila-Argüelles, que la poesía de Concha Méndez propone una revisión de las vanguardias a partir de la expresión del sujeto femenino moderno que emerge a principios del siglo XX.

### PALABRAS CLAVE:

Concha Méndez, Sinsombrero, vanguardias españolas, estudios de género.

### ABSTRACT:

This paper analyses Concha Méndez's poetry collection *Vida a vida* (1932) from the perspective of female writing in the Spanish avant-garde. By analysing the representation of themes such as love or existence, it is argued that, following Altamirano, Quance or Capdevila-Argüelles, Concha Méndez's poetry proposes a revision of the avant-garde through the voice of the emerging twentieth-century modern female subject.

### KEYWORDS:

Concha Méndez, Sinsombrero, Spanish avant-garde, gender studies.



## 1. CONCHA MÉNDEZ: UNA MUJER DE LA VANGUARDIA

Concha Méndez nació en Madrid en 1898 en una familia acomodada. Su familia, siguiendo las costumbres de la burguesía de la época, la obligó a dejar de estudiar a los catorce años, le impidió el acceso a libros y periódicos, y, por supuesto, a una formación universitaria (Nieva-de la Paz, 2009: 111). Méndez se escondía para leer, afirma en las memorias escritas por su nieta (Ulacia Altolaguirre, 1990: 45), e intentó formarse de manera autodidacta. Tras terminar un noviazgo de siete años con el cineasta Luis Buñuel—que nunca le presentó a sus amigos artistas de la Residencia de Estudiantes—, Méndez entró en contacto con Federico García Lorca. Este la invitó a un recital en el Retiro (Fernández Urtasun, 2013: 218). A partir de ahí, Méndez iniciaría una prolífica y variada vida artística, la cual relataremos brevemente para indicar la relevancia de su posición como mujer artista en una época en la que el arte femenino aún era denostado.

Deportista, nadadora y poeta, Méndez encarna a la *new woman*, *flapper* o *garçonne*. Este ideal llega a España debido a la renovación de los roles de mujer en países como Francia, Estados Unidos o Gran Bretaña a raíz del sufragismo y de que las mujeres ocuparan trabajos tradicionalmente masculinos durante la Primera Guerra Mundial. Estas mujeres de pelo corto, físico andrógino y aspiraciones cosmopolitas fueron llamadas “hijas de la masculinización impuesta por la guerra” (Barrera López, 2014: 223), pero también fueron denostadas y ridiculizadas tanto por progresistas como conservadores por ir en contra de la condición supuestamente natural de la mujer: ser esposa y madre (Barrera López, 2014: 224; Quance, 2001: 106; Quance, 1998: 193).

Concha Méndez fundó el Lyceum Club en 1926 junto con Ernestina de Champourcin, con sede en la calle de Infantas de Madrid. El Lyceum Club aportaba a las socias conferencias, exposiciones de pintura, conciertos y una biblioteca. Los hombres solo podían entrar en calidad de invitados, lo cual provocó sátiras y críticas entre escritores contemporáneos (Quance, 1998: 192). Por ejemplo, Ernesto Giménez Caballero, en “Las mujeres de Cogul” (publicado en *La Gaceta Literaria* el 1 de diciembre de 1932) indica su asombro ante el hecho de que “un buen día, breve grupo de señoras cogulenses se presentaban a los Tribunales solicitando permiso para inaugurar un local de señoras solas—que no sería convento ni casa de prostitución, sino una especie de locutorio presidido por la náufraga de Ken” (en Quance, 1998: 192n23)<sup>1</sup>. En efecto, estas autoras pertenecientes a la generación del 27 desafiaban a las normas sociales incluso dentro de los círculos artísticos más transgresores: Méndez, junto a Maruja Mallo, instauraron el “sinsombrerismo”<sup>2</sup>, movimiento por el que hoy se conoce al grupo de mujeres

1 Cogul es un pueblo de la provincia de Lérida donde se encontró una muestra de arte rupestre que representaba a mujeres bailando en una especie de bacanal.

2 Véase Tania Balló (2016), *Las Sinsombrero: Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona: Espasa.

que quedaron excluidas de la generación del 27 en ensayos y antologías. Entre las “Sinsombrero” se encuentran artistas, pensadoras y escritoras como Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, María Teresa León, María Zambrano, Margarita Manso, Ángeles Santos, y las propias Méndez y Mallo. Como afirma Méndez en sus memorias, el nombre del grupo surgió con un “simple gesto” que tenía un significado simbólico:

Íbamos por los barrios bajos, o por los altos, y fue entonces que inauguramos un gesto tan simple como quitarnos el sombrero. . . . De haber llevado sombrero, decía Maruja, hubiese sido en un globo de gas: el globo atadito a la muñeca con el sombrero puesto. En el momento de encontrarnos con alguien conocido, le quitaríamos al globo el sombrero para saludar. El caso es que el sinsombrerismo despertaba murmullos en la ciudad. (Ulacia Altolaguirre 1990: 48)

Esta actitud, señalada por los críticos como una forma de “desidentificarse de la burguesía, ya que entonces era obligado llevar sombrero entre las mujeres de clase media” (Barrera López, 2014: 235), puede interpretarse también en clave de *performance* y de transgresión vanguardista: de la vanguardia entendida como “otro modo de estar en el mundo” (Durán, 2012: 174). De hecho, los tres primeros libros de poemas de Concha Méndez, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (publicado durante su estancia en Buenos Aires en 1930), están ampliamente influidos por las vanguardias y “expresan una imagen de la mujer emancipada inusitada hasta entonces, y profundamente rupturista con la sociedad conservadora” (Calles Moreno, 2014: 153). Méndez también era una gran aficionada al cine: en 1927 escribe el guion *Historia de un taxi*, que da nombre a la película rodada en Sevilla en el mismo año. En 1931 publica la obra de teatro *El personaje presentido* (1931), de corte vanguardista, que encarna la dicotomía interior de la mujer moderna (Bellver, 1991). Con grandes ansias por viajar, Méndez se marcha a Londres en 1929, donde trabaja como traductora y profesora de español (Calles Moreno, 2014: 154), y después a Buenos Aires, donde entra en contacto con reconocidas poetisas como Alfonsina Storni. Ya en *Surtidor* e *Inquietudes* se aprecia el ámbito doméstico como algo asfixiante, así como el deseo de volar lejos: “¡Alas quisiera tener/ y recorrer los espacios/ viviendo la libertad/ deliciosa de los pájaros!” (“Alas quisiera tener”; Méndez, 1995: 164).

Tras casarse con el poeta Manuel Altolaguirre, el matrimonio funda una imprenta que publicará algunas de las revistas literarias más importantes de la época: *Héroe*, *1616*, *Caballo verde para la poesía*, *Hora de España*; así como las colecciones de libros como “La tentativa poética”, “El ciervo herido”, la colección “Héroe”. El piso de Altolaguirre y Méndez, en la calle Viriato de Madrid, se convierte también en lugar de reuniones de escritores y artistas contemporáneos. Durante su matrimonio con Altolaguirre, Méndez publica los poemarios *Vida a vida* (1932) y *Niño y sombras* (1936), que interrogan temas



como el matrimonio, el deseo femenino, la mortalidad infantil y la pérdida, desde un tono que “delata un conocimiento de fray Luis de León y San Juan de la Cruz” (Quance, 1998: 194). La formación del sujeto femenino moderno en *Vida a vida* a través de la subversión de diferentes tropos vanguardistas ocupará nuestra investigación en este ensayo.

Méndez se exilia en Europa, Cuba y México, y aunque seguirá publicando hasta el año de su muerte, en 1986, su poesía no llegará a España hasta 1967 (*Villancicos de Navidad* y una antología de su obra poética en 1976). Como muchos críticos afirman, la obra de Concha Méndez ha estado falta de reconocimiento y análisis (Altamirano, 2007; Wilcox 2001; Mangini 2001; Bellver 1991). Shirley Mangini sugiere que “Concha Méndez es quizá la más olvidada de todas las modernas” (2001: 168). Entre los motivos que lo expliquen, a menudo se cita el carácter “masculinizado” que Ortega y Gasset otorga al arte moderno, a partir de un ensayo de Georg Simmel, en el número inaugural de la *Revista de Occidente*<sup>3</sup>. Otro motivo para su exclusión del canon puede ser la antología compilada por Gerardo Diego en 1932, que fue crucial para fijar los miembros de la Generación del 27, y que no incorpora ninguna mujer hasta su segunda edición, de 1934, en la que solamente incluye a Ernestina de Champourcin y a Josefina de la Torre. Hoy en día, rara vez los libros de texto, ni siquiera los universitarios, incluyen a las Sinsombrero.

El impacto de esta exclusión dura hasta nuestros días: en la introducción a la antología de Concha Méndez editada por Hiperión en 1995, edición que usaremos en nuestro artículo, James Valender “confiesa” que su obra es “muy desigual” (1995: 12), e incluso la contraportada del libro indica que “Concha Méndez no se encuentra entre las mayores [poetas de su generación], pero sería injusto desconocerla”. Por otro lado, es significativo que tanto en la antología de 1976 como en la de 1995 se excluyan en su mayoría los poemas de sus tres primeros libros, de corte más vanguardista, que críticos como Quance afirman que no son su mejor producción (1998: 194; 2001: 111), como si mujer y vanguardia estuviesen reñidas también sobre el papel. Altamirano (2007) desmiente esta afirmación, mostrando una continuidad de tropos y temas a lo largo de la obra de Méndez, a pesar de un giro hacia una tradición más “humanística” a partir de *Vida a vida*.

## 2. ESCRITURA Y MUJER EN LA SEGUNDA REPÚBLICA

Si bien en la Segunda República española (1931-1936) la mujer obtiene igualdad legal ante la constitución, y se le reconocen por primera vez derechos como el voto, el divorcio, el seguro de maternidad, así como la promoción de la coeducación y la

3 De hecho, ninguna poeta llegó a publicar en la *Revista de Occidente* durante la Segunda República, aunque sí las narradoras Rosa Chacel y María Zambrano.

educación femenina a todos los niveles, la sociedad republicana seguirá sin considerar a la mujer como una igual. Por un lado, como hemos apuntado, la poesía de Méndez, y en general, la poesía escrita por mujeres de la generación del 27 quedó relegada al olvido. Por otro, la posición de la mujer moderna constituye una doble subversión: la propia del vanguardismo, que pretende romper con las normas establecidas del arte, y la posición de la mujer escritora, que se sale de su rol pasivo y silencioso. Como afirma Pilar Nieva de la Paz:

[c]ada vez que las mujeres han roto con los límites que social y culturalmente se les han impuesto, saliendo de los espacios domésticos y subvirtiendo los roles establecidos (la mujer pasiva, obediente, respetuosa y sumisa, fiel y abnegada, entregada hasta el sacrificio al cuidado de los suyos), aunque haya alcanzado el éxito en sus metas y haya logrado destacar en el mundo público, logrando una cierta visibilidad y/o un cierto acceso a la influencia y el poder, han sido estigmatizadas como antiheroínas, marcadas por la transgresión prohibida de su estatus social. (2009: 108-109)

Las escritoras vanguardias se enfrentaban, además, a otra paradoja: la vanguardia se consideraba eminentemente masculina. Como comentamos más arriba, Ortega y Gasset defendió la “deshumanización” del arte en la *Revista de Occidente* a partir del ensayo de Georg Simmel, “Cultura femenina”, que afirmaba sobre la poesía que la “rigidez de la forma es como una condición previa de masculinidad” (citado en Quance, 1998: 193). El verdadero arte, el arte “trascendental”, para Ortega, debía dejar a un lado los sentimientos. Todo aquello creado por mujeres se convierte, entonces, en “cursi”. Este calificativo de “cursi” a la escritura y el arte femenino puede deberse a una reacción contra la “eclosión poética que se había producido entre las sudamericanas y a los primeros pinitos que hacían en este sentido las españolas”, como apunta Quance (1998: 106). Así, afirman Nuria Capdevila-Argüelles y Roberta Quance que en el vanguardismo español “dejó de llevarse” el amor (2010: 1). Estas críticas matizan que no es que dejara de escribirse sobre este reconocido tema poético universal, sino que “el amor desempeña un papel negativo en el afianzamiento de la retórica de los años veinte. Tanto es así que, durante algún tiempo, para los primeros vanguardistas distanciarse del amor o, en general, del sentimentalismo constituye casi un rito de iniciación, como se ve en la actitud burlesca de Dalí y Buñuel hacia Lorca y la ‘putrefacción’” (Capdevila-Argüelles y Quance, 2010: 1).

En su artículo sobre representación del amor y los espacios domésticos en las vanguardias españolas y francesas, Alicia Kent (2010) analiza la problemática representación de la mujer en obras de artistas supuestamente transgresores. Al tildar la realidad doméstica y la familia de “burguesa”, y situarse el artista en la posición antiburguesa, se llevan a cabo visiones de la mujer reduccionistas y hasta misóginas: por ejemplo, André Breton hace observaciones positivas sobre la violación o el sufrimiento



psíquico (Kent, 2010: 174). Como afirma Kent, siguiendo a Gauthier, “ninguna de las representaciones [vanguardistas] de la mujer le permiten ser autónoma” (2010: 174; mi traducción)<sup>4</sup>. De hecho, Kent aduce que la mujer aparece en los espacios surrealistas como objeto de transformación, pero también de su propia negación, al tratarse del símbolo de la domesticidad burguesa (2010: 186), lo que problematiza así el rol de la mujer moderna, que es continuamente silenciada<sup>5</sup>.

Sin embargo, como afirman Capdevilla-Argüelles y Quance, esta posición “masculinizadora” del arte, aunque niegue el lugar enunciador de la mujer artista, era atractiva para jóvenes que deseaban desvincularse del pasado de sus madres y optar a un futuro distinto: “en lo que escriben o pintan, en su actividad cultural y en su persona, cancelan, problematizan o dejan en suspenso el amor, la maternidad y cualquier rasgo identitario asociado a la feminidad esencial” (2010: 3). Esto puede observarse en las nadadoras atléticas de *Inquietudes* y *Surtidor* de Méndez, así como en sus pescadoras o viajeras marineras, que se caracterizan por su libertad de movimiento y sus ansias de recorrer el mundo por sí misma (Calles Moreno, 2014: 162). Esto es, las artistas se unen a la vanguardia aunque la vanguardia las rechace, porque les permite explorar una conciencia subalterna hasta ahora vetada tanto por la sociedad como por el arte.

Hacia finales de los años veinte y comienzos de los treinta, la poesía vuelve a “humanizarse”, inspirándose en los poetas místicos y propugnando un nuevo romanticismo, tanto literario como político. Se permite así volver a hablar del amor y de lo “cursi” tras su negación (Capdevilla y Quance, 2010: 4). En nuestro análisis de *Vida a vida*, situado al final de la vanguardia y al comienzo de la rehumanización del arte, veremos que Concha Méndez recupera temas como el amor romántico o el deseo, pero de una forma rompedora y subversiva, pues permite que el sujeto femenino moderno exprese su experiencia, hasta ahora silenciada, otorgándole agencia individual y, hasta cierto punto, política.

### 3. TRANSFORMANDO LA VANGUARDIA EN *VIDA A VIDA*

Como hemos expuesto anteriormente, los críticos señalan que la vuelta a la humanización del arte y la influencia de los poetas místicos está presente en la época en la que Méndez publica *Vida a vida* (Quance, 1998: 194-195). Si bien algunos críticos han señalado que esto le permite a la poeta regresar a una voz “feminizada” (cayendo

4 “Gauthier (1971) identifies differing portrayals of women which she proceeds to invalidate, claiming that none of the selected images allows woman her autonomy”.

5 Un claro ejemplo es la protagonista homónima de la novela *Nadja* (1928), de André Breton, que es abandonada cuando pide ayuda al André de la ficción por revelar los detalles mundanos que la han llevado a su locura; esto es, cuando su ser se materializa y se hace real, el sufrimiento psíquico de Nadja se vuelve insoportable para Breton, que la admiraba solamente como musa y como idea.



en la falacia de confundir el género del autor con el género de la voz poética)<sup>6</sup>, Quance señala otra situación de importancia para el cambio de tono respecto a libros anteriores: la transformación de la mujer en ciudadana de pleno derecho durante la Segunda República (2001: 113). En efecto, la voz de la poesía mística suele ser una voz femenina que habla del amor al Otro (Quance, 2001: 113), pero también es una voz carnal y sensual<sup>7</sup>. Así, Wilcox apunta que en *Vida a vida* se explora “abiertamente (...) la sexualidad física femenina” (2001: 214), un tema tabú hasta la fecha, y Quance afirma que en los poemas de dicho libro hay “francas alusiones al amor carnal y a la igualdad de dos cuerpos y dos vidas en lucha (sea esta amorosa o existencial)” (2001: 112). La voz poética de *Vida a vida* nombra plenamente su experiencia y su existencia.

En el prólogo a la edición de 1932, Juan Ramón Jiménez habla del “mono añil” que permite a la poeta ser “cajista de imprenta, enrolada de buque, polizón de zepelín, todo por la Poesía delantera que huye en cruz de horizontes ante las cuatro máquinas” (1995: 57). Desde el asombro, y quizás el fetiche, Jiménez se asombra de lo polifacético de la Méndez-autora (el mono azul se refiere al mono que Méndez se ponía para trabajar en la imprenta [Ulacia Altolaquirre, 1990: 87]), pero también de la voz poética:

Concha Méndez era la niña desarrollada que veíamos, adolescentes, con malla blanca, equilibrista del alambre en el casino de verano; la que subía con blusa de marinero del aire, prologuista de la aviación en el trapecio del Montgolfier cabeceante y recortaba su desnudo chiquito blanco negro sobre el poniente rojo; la sirenita del mar que sonreía secreta a los mocitos en su nicho de cristal, acuario esmeraldino, entre algas corales y otras conchas; la campeona de natación, de jiu-jitsu, de gimnasia [sic] sueca. La hemos encontrado en el Polo, el Ecuador, el cráter del Momotombo, la mina de Tarsis. (Jiménez, 1995: 57)

Si hay algo que llama la atención en la enumeración de Jiménez es su mirada, que encarna la mirada masculina. Las figuras que se enumeran—la nadadora, la viajera, la equilibrista—, además de que Méndez fuese campeona de natación en la vida real y viajase, son figuras que aparecen en sus poemas anteriores. En esos poemas, como comentamos más arriba, la figura femenina se caracteriza por su independencia y movimiento: es ella la que mira el mundo, quien lo describe, quien lo explora. Sin embargo, en el prólogo de Juan Ramón Jiménez, es a ella a la que la miran, como si de una rareza se tratara, y no sin cierto erotismo (“la niña desarrollada”, “recortaba su desnudo chiquito”, “sonreía secreta a los mocitos”). Hay un intento de aprehender la Otridad: de saber en qué piensa el Otro, de capturarlo y de fijarlo sobre el papel, como

6 Véase la crítica que Nicole Altamirano hace a Alfonso Sánchez Rodríguez por tratar la modernidad de Concha Méndez en sus tres primeros libros como una “moda pasajera hasta que encuentra su ‘verdadera’ identidad como mujer” (Altamirano, 2007: 41; mi traducción). En el original: “a fad that passes once she finds her ‘real’ identity as a woman”.

7 Véase el estudio introductorio de Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce, *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid: Siglo XXI, 1993, pp. 15-94.

ya hemos visto que hacían los vanguardistas con las mujeres-musas-símbolo. Al final del prólogo, la muchacha vuelve a estar inmóvil y dormida, típica representación de la mujer pasiva, si pensamos en representaciones canónicas como *La bella durmiente*, *Blancanieves*, la Albertine de Proust, la Dama de Shalott de Lord Tennyson o la “mujer callada” del poema de Neruda:

Pero cuando la volvemos a ver en casa es la muchacha sin ir... Ahora está echada en la madreperla que se subió a su piso cuando fue buza, *estática* contra la ventana estrellada, mirando los paraísos de colores nocturnos que suman floras meteoros faunas accesibles por caminos de aire tierra fuego agua. (...) Se tiende del todo. Se entreduerme, brújula nerviosa de carnes sobre la rosa *erecta* de los vientos. (Jiménez, 1995: 58)<sup>8</sup>

Como vemos, hay un regreso al estatismo y al interior: la muchacha está dormida, lo que ha visto son solo imaginaciones, y duerme sobre una “rosa erecta de los vientos”, claro símbolo fálico, que además apunta a que es la rosa la que determinará su destino, no la muchacha. Vemos de nuevo un intento de dominación del sujeto femenino desde la escritura. Nada más lejos de lo que propone la voz poética de este libro: mostrar la subjetividad del Otro, permitiéndole hablar y enunciarse desde lo políticamente negado y hasta prohibido, como demostraremos en nuestra lectura.

Ya en el primer poema, “Recuerdo de sombras”, aparecen dos de los temas principales del libro: la memoria de otras vidas pasadas — o vidas posibles no realizadas — y el deseo sexual. La voz poética describe así el coito con el amante: “Síntesis de las horas./ Tú y yo en movimiento/ luchando vida a vida,/ gozando cuerpo a cuerpo.” (9)<sup>9</sup>. Como vemos, la primera persona del plural indica que la voz femenina también está implicada: es una parte activa, no pasiva, del acto sexual. La voz poética “lucha” y “goza”, hay una llamada a lo terrenal, al cuerpo, considerado tabú en la voz de la mujer — que debía ser reservada y casta. La parte oscura del deseo también se hace visible en el poema: “Dices que en estas sombras/ Vives en mi recuerdo,/ Y son las mismas sombras/ Que están en mí viviendo.” (9). El recuerdo de las sombras puede referirse tanto al amor pasado — que el amante recuerda a través del cuerpo de la amada —, como el ensombrecimiento “del alma” al encontrarse con la parte más material y animal del ser humano: lo que una “señorita” no debía decir, ni reconocer. El deseo también aparece como algo que la voz poética ya esperaba, que conocía antes de haberlo encontrado: “Te vi venir presintiéndote,/ Por el caminito estrecho./ (...)/ La mano que te tendía/ Tuvo un florecer de sueños./ Con el brillo de tu espada/ Las sienes se me encendieron.” (63). Como vemos, los sueños tienen un significado a lo largo del libro de conocimiento

8 La cursiva es mía.

9 Todas las referencias pertenecen a la edición de *Poemas, 1926-1986* de Concha Méndez publicada en Hiperión (1995).

experiencial, como una forma de intuición o de acceso a lo prohibido: la “espada” del poema es una clara referencia fálica.

A diferencia de la mujer dormida y pasiva del prólogo de Juan Ramón Jiménez, la mujer dormida en los poemas de Concha Méndez alcanza la autonomía y el conocimiento. Otro ejemplo de esto es el poema “No me despiertes”: “No me despiertes, amor,/ Que sueño que soy sirena/ Y que eres el nadador/ Que va a una playa morena/ A bañarse a la claror/ En la noche de luna llena.// ¡No me despiertes, amor!” (65). En este poema, la amante le pide al amado que no le despierte, pide que le dejen seguir durmiendo y, como afirma Altamirano, “contemplando sus fantasías sexuales en sus sueños” (2007: 55; mi traducción)<sup>10</sup>, lo cual pone de manifiesto su autonomía como sujeto deseante. Altamirano observa que la nadadora ha pasado a ser una sirena, y el nadador ahora es un hombre, aunque la sirena de Méndez no es amenazadora ni tentadora, no canta para atraer a sus presas, sino que se mantiene inmersa en sus fantasías (2007: 55-56). Esta sirena, pues, no es “la sirenita del mar que sonreía secreta a los mocitos en su nicho de cristal” que afirmaba Jiménez en el prólogo del libro (1995: 57). La sirena canta su propia canción: la canción de *Vida a vida*, “que no se define a través de su relación con lo masculino, sino que determina su propio destino” (Altamirano, 2007: 57; mi traducción)<sup>11</sup>.

En otro poema, la voz femenina describe un posible orgasmo sin mencionar al amante. El deseo sexual se convierte, para la voz poética, en un encuentro consigo misma: “A tan alta presión llego/ que se saltará mi sangre/ y se me quedará viva/ y hecha de fuego en el aire.” (66). Aquí el deseo sexual y el autoerotismo se describen como un rapto místico y como un viaje en busca de una misma: “¡(...) por donde voy a mi encuentro/ y sin lograr encontrarme!” (66). Sin embargo, no hay en el texto temor ni pudor, en contra de los ideales de mujer del momento, sino una profunda búsqueda y aceptación de la experiencia tal como es. Así, la sirena de Méndez canta su propia subjetividad sin atender a normas ni a restricciones políticas, sino que expresa la conciencia de la mujer moderna demostrando que es una experiencia tan profunda y digna de ser escuchada como la masculina, y que no es “cursi” ni reduccionista, como podrían haber apuntado los vanguardistas.

Otro de los temas que el libro explora es la transformación de la vida junto al ser amado. No se idealiza el amor romántico, sino que se describe la experiencia con todos sus claroscuros, especialmente la pérdida de libertad que podía suponer para una mujer de la época. Como a implica el título, *Vida a vida*, las diferentes etapas de una vida constituyen un profundo cambio y transformación en el yo interno. En

10 “she wishes (...) to play out her sexual fantasies in her dreams”.

11 “one who does not define herself through her relation to the masculine, one who determines her own destiny”.

“¿Dónde?”, se recuerda con cierta nostalgia las vidas pasadas, o las vidas posibles, que nunca se llevaron a cabo: “Remonto mi memoria./ ¿Dónde estuve yo antes/ de esta vida?/ ¿Qué sueño fue / anterior a este sueño? (...) // Buceo en el pasado/ y me veo sin verme.” (60). El recuerdo de la mujer nadadora—presente en los anteriores libros de poemas de Méndez—se convierte en una referencia intertextual que apela también a las vidas pasadas y a los futuros que ya no serán, y que la nadadora observa desde la orilla. Cada vida se convierte en un sueño, pues de algún modo hace desaparecer a los “sueños” anteriores. Como ya hemos visto en el primer poema, el coito amoroso se describe como “gozo” y “lucha”: ambas sensaciones contradictorias van de la mano. La voz poética muestra ambivalencia también frente a que la vida en pareja sea mejor que en solitario, contradiciendo la opinión de la época de que una mujer debía casarse y tener hijos para servir a la sociedad, y combatiendo también la idea vanguardista de que la escritura de la mujer, especialmente si trataba del amor, había de ser “cursi”. En las preguntas “¿Era gloria?/ ¿Era infierno?” (60), se presenta la vida pasada como igualmente válida, ni mejor ni peor, e incluso, como un “reino” que se recuerda con nostalgia, es decir, se habla de un lugar donde la voz poética gozaba de mayor autonomía, y que ahora se ha convertido en “¿Un reino de cenizas?” (60).

En el poema “Ahondar en mí...” aparece también esta ambivalencia hacia la vida de la mujer que vive en pareja o casada. En él, la voz poética implica que no porque una mujer se “entregue” (sexual o vitalmente, dedicándose al hogar) significa esto que haya entregado a su “yo” más profundo: “Ahondar en mí./ No me encontraréis/ por más que me preste/ a unirme a vosotros/ y os muestre mi alma.../ y os hablen mis ojos...” (62). En el mismo poema, la poeta indica que aunque sacrifique su vida por otros, su yo sigue intacto, no lo encontrarán: “Por más que mi vida/ sea el sacrificio/ de todos los días/ y queráis rendirme/ lo que me debéis/ ¡no me encontraréis!” (62). Estos “sacrificios” pueden entenderse como la imposibilidad de las mujeres de participar en la vida pública, a pesar de ser reconocidas legalmente como iguales durante la Segunda República, a causa de sus deberes domésticos como madres y esposas, que tanto progresistas como conservadores consideraban “naturales” (Barrera López, 2014: 224).

El refugio interno o el deseo de permanecer dormida en sus propias ensoñaciones, lo que le facilitaba a la voz poética autonomía y libertad para imaginar un mundo mejor, se tornan ahora imposibles e inútiles. “Herida de experiencias”, como afirma en otro poema (68), la voz poética desea salir de sí misma, ya que se da cuenta de que la libertad con la que soñaba es imposible de alcanzar, especialmente en un clima político tenso: “Sin libertad posible,/ ¡cómo pesa en mis hombros!” (68). Siguiendo esta línea de confluencia del momento político y sentimental, este desencanto con las posibilidades del mundo y con los obstáculos políticos coincide también con la decepción y la

pérdida del amor. En el poema titulado “Última cita”, se describe el final del amor y la separación. En esta descripción no idealizada del amor que tiene lugar en *Vida a vida*, la pérdida o decepción del amor también es un paso vital importante, una “vida” más: “Y tus ojos no eran tus ojos/ Y los míos no sé de quién eran./ Para no mirarnos miramos a un cielo,/ Faltaban estrellas.” (74).

*Vida a vida* es también un libro de aprendizaje, de asumir la pérdida y de dejar atrás ilusiones juveniles. La voz poética es una voz que madura y crece ante nuestros ojos, que es capaz de valorar el amor del Otro y el encuentro sexual no como mera idea o unión sacralizada y eterna, sino como experiencia transformadora que ha hecho evolucionar al yo: “Quedarás en mí pasando/ por este pasaje estrecho/ del amor que me estás dando.” (69). Si bien la poeta forma parte del mundo, el mundo también forma parte de la voz poética. Precisamente en este devaneo existencial se oyen claros ecos teresianos: “¡Qué angustiosa cárcel ésta/ De hierro por todas partes,/ Con las ventanas al mundo,/ A las sombras, a la nada!” (Íbid.). Si comparamos, Santa Teresa de Ávila escribe en “Vivo sin vivir en mí”: “¡Ay, qué larga es esta vida!./ ¡qué duros estos destierros,/ esta cárcel, estos hierros,/ en que el alma está metida!” (en López del Castillo, 2012: 76). En el poema de la mística abulense, el alma busca escapar de la “cárcel” del cuerpo para poder reunirse con Dios: el objetivo último de la vida. En los poemas de *Vida a vida* también hay una espera, una búsqueda del objetivo de la vida, una incompreensión del motivo para vivir que se torna asfixiante. No obstante, en los poemas de Méndez la solución no es el encuentro con Dios, sino con el mundo, adentrándose en las sombras sin intentar comprenderlas. En su ensayo sobre escritura mística, el teórico Michel de Certeau explica que “la literatura del misticismo da un camino a aquellos que ‘preguntan el camino para perderse. Nadie lo sabe’. Enseña ‘cómo no volver’” (1986: 80; mi traducción)<sup>12</sup>. Por lo tanto, la escritura mística sirve para una exploración tanto de la propia identidad como del mundo. Hay un cambio de tono tras esta pérdida del amor y esta incompreensión; ante el camino que se cierra y la imposibilidad de entender, la voz poética recurre a otros medios para ello.

En “Silencio”, otro poema con motivos místicos, la voz poética alude de nuevo al sueño, y a la imposibilidad de estar en el mundo en soledad. A través del descubrimiento carnal y espiritual del Otro, pero también del desasosiego existencial, la voz poética se da cuenta de que es imposible estar en el mundo sin que este le afecte y le cambie: “Tendida estoy a la noche/ —árbol de sombra sin ramas—./ Parece el tiempo dormido,/ parece que no soy yo/ quien está a solas conmigo.” (71). La poeta es parte del mundo, pero el mundo también es parte de la poeta. Así, se rompe con el individualismo propio de la voz masculina, que se piensa independiente y libre

12 “The literature of mysticism provides a path for those who ‘ask the way to get lost. No one knows.’ It teaches how ‘not to return’”.



de lazos, y se recobra la importancia de la comunidad para forjar la identidad. Sin embargo, ha habido un cambio en la voz poética: mientras que a comienzos del libro el mundo exterior parecía un mundo de sombras, amenazador y restrictivo del que la hablante quería huir a través de los sueños, ahora el mundo la insta a despertar y a estar en él para poder cambiarlo, para salir de esa “cárcel de hierro”. Esta liberación se logra a través del encuentro con el Otro, del amor entre iguales. La voz poética de Méndez interpela al amado: “¿Te duele la vida/ de tanto esperarme?” (76). Aparece una aceptación del cuerpo, en su dolor y en su goce, que ya se venía adivinando desde las primeras experiencias de los textos, ensoñaciones y fantasías tras las que la poeta se escondía en “No me despiertes” al comienzo del libro.

Así, la memoria y el ser-con-el-Otro se convierten en partes esenciales del conocimiento de uno mismo. La voz poética, habiendo intentado escapar hacia sí misma, ignorando el mundo, percibe el poder transformador de la unión y el amor entre iguales como herramienta para estar en el mundo. Lo transgresor del sujeto moderno en *Vida a vida* es que la voz poética no deja a un lado su parte femenina—relacionada con la comunidad y la conexión con el Otro—, sino que la pone de manifiesto en todo su potencial, apelando directamente a su interlocutor, y asumiendo un rol activo en la sociedad. Al expresarse así en lo completo de su experiencia, la poesía de Méndez supera las dicotomías tanto sociales como las dictadas por las vanguardias en cuanto a roles de género. El sujeto femenino moderno de Méndez se enuncia, dirigiéndose al amado y expresando sus temores sobre el mundo y la existencia. De este modo, se expresa una concepción del amor cambiante, nada romantizada y de un cariz casi político en su misticismo: una nueva “vida” de las muchas que la voz nos ha relatado, que se transforma y cambia también lo que hay a su alrededor, incluyendo la posibilidad de ser motor de cambio, también, en el Otro.

#### 4. CONCLUSIÓN

En *Vida a vida* (1932) Concha Méndez logra expresar las experiencias e inquietudes de una mujer moderna: la que aspira a viajar y crear pero la que también quiere conocer la experiencia del amor y del sexo; la que conoce las limitaciones que le impone el mundo debido a su género y la que está dispuesta a enfrentarlas, a no ceder en el recoveco más íntimo de su ser. La voz poética, a través de las metáforas de los sueños y las sombras, comparte estas inquietudes y a la vez las reserva para sí, describiendo experiencias íntimas, en compañía del amado o sin él, pero donde la voz protagonista la tiene la mujer. Hacia el final del libro, la voz poética sale al mundo—sale de su sueño—y se da cuenta del poder transformador de su voz, política y socialmente, al enunciar esos sueños y sombras.

A partir de la libertad que le permiten las vanguardias de la modernidad, Méndez transforma el discurso poético para enunciar a la mujer moderna, sin negar su subjetividad. No hacerlo—por ejemplo, no hablar de amor para adoptar la estética “anti-sentimental” de Ortega—no subvertiría la propia vanguardia, sino que la seguiría. Sin embargo, Méndez recupera temas “vetados” por la vanguardia, como el amor romántico, para expresarlos desde la complejidad de la experiencia femenina: el deseo sexual experimentado desde el gozo a la vez que la amenaza a la autonomía; el amor como sacrificio de vidas posibles pero también como conocimiento entre iguales y transformación vital; y las distintas etapas de la vida como viaje en el que la voz poética se descubre a sí misma una y otra vez sin necesidad de una subjetividad masculina que la guíe. En este conocimiento profundo del mundo, el sentimiento y el yo interactúan con el Otro y lo transforman, la voz poética despierta de sus “ensoñaciones” para estar en el mundo y descubre lo importante de actuar en él, de interactuar con el Otro.

*Vida a vida* da voz al sujeto moderno femenino, pues permite que este ese exprese con libertad, no solo sobre temas “masculinos”, como el viaje, el asombro ante el desarrollo tecnológico y el deporte y el movimiento, sino que recupera y da profundidad a temas “femeninos” como el amor, los sentimientos y el deseo, para expresar una experiencia que aún, casi un siglo después, se sigue invisibilizando. Recuperar a autoras como Concha Méndez para hacer un canon más diverso y variado sigue siendo necesario, como muestran obras con tanta hondura como *Vida a vida*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altamirano, Nicole, “Out of the Glass Niche and into the Swimming Pool: The Transformation of the Sirena Figure in the Poetry of Concha Méndez”, *Mirrors and Echoes: Women’s Writing in Twentieth-Century Spain*, Emilie L. Bergmann, Richard Herr (eds.). Berkeley, University of California Press, 2007, pp. 46-60.
- Barrera López, Begoña, “Personificación e iconografía de la ‘mujer moderna’. Sus protagonistas de principios del siglo XX en España”, *Trocadero*, 26 (2014), pp. 221-240.
- Bellver, Catherine, “Concha Méndez’s *El personaje presentado* and Its Vanguard Counterparts”, *Hispanic Review*, 12, 2 (1991), pp. 291-303.
- Calles Moreno, Juan María, “Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria”, *Dossiers Feministes*, 18 (2014), pp. 151-167.
- Capdevila-Argüelles, Nuria y Roberta Ann Quance, “Caballeros y damas en crisis: el amor en tiempos de vanguardia”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 16, 1 (2010), pp. 1-6.



- De Certeau, Michel, "Mystic Speech". *Heterologies: Discourse on the Other*. Brian Massumi (trad.). Manchester, Manchester University Press, 1986, pp. 80-100.
- Durán, Gloria G. "Las sinsombrero': por el Madrid de los veinte", ¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé! *Pioneros del arte sonoro de Cervantes a las Vanguardias*, 1: Estudios críticos. Editor Miguel Molina de Alarcón. Internet. 2012. Acceso: 30 marzo 2019, <[www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions\\_publicacions/2012\\_pioneros\\_del\\_arte\\_sonoro/pioneros\\_publicacion.pdf](http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_publicacions/2012_pioneros_del_arte_sonoro/pioneros_publicacion.pdf)>.
- Fernández Urtasun, Rosa, "Amistad e identidad: Las poetas españolas de los años 20", *EPOS*, XXIX (2013), pp. 213-226.
- Kent, Alicia, "Love in the margins: women, the family, and domestic space in literary reviews from France and Spain in the 1920s and 1930s", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 16, 2/3 (2010), pp. 171-189.
- Jiménez, Juan Ramón, "Prólogo", Concha Méndez (aut.), *Poemas, 1926-1986*, James Valender (ed.). Madrid, Hiperión, 1995, pp. 57-58.
- López del Castillo, David, *Antología poética del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2012.
- Mangini, Shirley, *Las modernas de Madrid: Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2001.
- Méndez, Concha, *Poemas, 1926.1986*, James Valender (ed.), Madrid, Hiperión, 1995.
- Nieva de la Paz, Pilar, "Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX", *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva de la Paz (ed.). Ámsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 107-131.
- Quance, Roberta, "Hago versos, señores", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Iris M. Zavala (ed.). Barcelona, Anthropos, 5, 1998, pp. 185-210.
- "Hacia una mujer nueva", *Una mujer moderna: Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, James Valender (ed.). Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 101-114.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma, *Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.
- Valender, James, "Introducción. Concha Méndez: Entre las sombras y los sueños", Concha Méndez (aut.). *Poemas (1926-1986)*. Madrid, Hiperión, 1995, pp. 7-35.
- Wilcox, John C, "Concha Méndez y la escritura poética femenina", *Una mujer moderna: Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, James Valender (ed.). Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 207-232.



## REFLEXIONES SOBRE EL AMBIENTE CULTURAL DE CAMILLA HERCULIANA A PARTIR DE *LETTERE DI PHILOSOPHIA NATURALE*

REFLECTIONS ON THE CULTURAL ENVIRONMENT OF CAMILLA HERCULIANA FROM *LETTERE DI PHILOSOPHIA NATURALE*

María Muñoz Benavent  
Universitat de València

### RESUMEN:

Camilla Herculiana era una boticaria en Padua en el siglo XVI. En 1584 publica sus *Lettere di philosophia naturale*, en las que debate sobre las causas del Diluvio Universal, la naturaleza del ser humano y la formación del arco iris. Esta obra está escrita en forma de cartas con Georges Garnier y el canciller de Transilvania, Márton Berzeviczy, a quienes conoció gracias al ambiente cultural e intelectual de Padua, del que también formaban parte sus interlocutores. El objetivo de este trabajo es estudiar y destacar la importancia del ambiente en el que se formó y desarrolló su trabajo Camilla Herculiana.

### PALABRAS CLAVE:

Camilla Herculiana, Padua, ciencia, s. XVI, *Lettere di philosophia naturale*

### ABSTRACT:

Camilla Herculiana was an apothecary in Padova in the 16th century. In 1584 she published her *Lettere di philosophia naturale*, in which she discussed the causes of the Universal Flood, the nature of the human being, and the formation of the celestial arc. This work is written in the form of letters with Georges Garnier and the Chancellor of Transylvania, Márton Berzeviczy, whom she met in the cultural and intellectual environment of Padua, of which her interlocutors also belong. The objective of this work is to study and highlight the importance of the environment in which Camilla Herculliana was formed and developed her work.

### KEYWORDS:

Camilla Herculiana, Padua, science, 16th century, *Lettere di philosophia naturale*



## 1. INTRODUCCIÓN

El opúsculo *Lettere di philosophia naturale*<sup>1</sup> de Camilla Herculiana (Herculiana, 1584) permaneció durante siglos ignorado por los investigadores, a nuestro entender, por dos razones: En primer lugar, por el poco aprecio de la obra de las mujeres, que se recupera lentamente a medida que crece la conciencia del vacío que se creó alrededor de ellas, y, en segundo lugar, por la poca atención que generaron entre los estudiosos los opúsculos u hojas volantes de la imprenta en Europa en el siglo XVI. La primera de las razones va siendo corregida por un buen grupo de investigadoras e investigadores que reivindican la presencia de las mujeres y las sacan a la luz, con estudios serios y rigurosos. La digitalización de los fondos bibliotecarios europeos, con la facilidad que ofrecen las nuevas tecnologías, ha permitido en plataformas y en bases de datos de varia naturaleza, que los investigadores tengan al alcance de su mano, a precios accesibles o gratis, la lectura de estos impresos, con lo que la recuperación de autores y obras se ha incrementado y la comunidad científica se beneficia del acceso a estos documentos de nuestro pasado.

El caso de Camilla Herculiana es un buen ejemplo de lo que decimos. Ignorada durante siglos, es objeto de estudio desde el año 2013, cuando Eleonora Carinci publicó un artículo en la revista *Italian Studies* titulado “Una ‘speziala’ padovana: *Lettere di philosophia naturale* di Camilla Erculiani (1584)” (Carinci, 2013) sobre la obra de Camilla Herculiana. Posteriormente, en el año 2016, junto con Sandra Plastina, publicó el libro *Corrispondenze scientifiche tra Cinquecento e Seicento. Camilla Erculiani “Lettere di philosophia naturale” (1584). Margherita Sarrocchi “Lettere a Galilei” (1611-1612)*<sup>2</sup> (Carinci y Plastina, 2016). Una tesis de doctorado de Jelena Bakić<sup>3</sup> (Bakić, 2017) titulada *Women Authors and Paratext between the Two Shores of the Adriatic. Three Case Studies from the Sixteenth Century*, completan por el momento los trabajos sobre Camilla Herculiana.

Nuestra intención al abordar este trabajo es contribuir con alguna reflexión y datos nuevos a destacar la importancia del ambiente en que se formó y desarrolló su trabajo Camilla Herculiana, que logró desafiar las dificultades para publicar su pensamiento sobre la formación del arco iris y el Diluvio Universal, temas de la filosofía natural,

---

1 In Cracouia: nella stamperia di Lazaro, nell'anno 1584. 24 c.; 4°. Cfr. Edit 16 Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche- ICCU [consultado el día 8 de octubre de 2020].

2 Hay una traducción al inglés del trabajo: Plastina, Sandra “Letters on Natural Philosophy and New Science: Camilla Erculiani (Padua 1584) and Margherita Sarrocchi (Rome 1612)” in Ebbersmeyer S., Paganini G. (eds) en el volumen *Women, Philosophy and Science. Women in the History of Philosophy and Sciences*, vol 4. Springer, Cham.

3 Tesis doctoral en cotutela de la Universidade do Porto (Porto, Portugal) y la Univerzita Karlova (Praga, República Checa), defendida en el año 2017 bajo la dirección de Zulmira da Conceição Trigo Gomez Marques Coelho Santos (Universidade do Porto) y de Sona Nováková (Univerzita Karlova).

que habían despertado ya el interés de algunos pensadores. Y además lo escribió en italiano, que era otro desafío a la comunidad científica.

## 2. CAMILLA HERCULIANA

Camilla Herculiana nació en Padua en el siglo XVI, hija de Andrea Greggetti. Se formó como farmacéutica en la botica de su primer marido, Alovisio Stella, del que tuvo un hijo llamado Melchiorre o Marchioro. Se la conoce como Camilla Herculiani después de casarse con Giacomo Herculiani en 1573. Giacomo era también farmacéutico en otra botica y cuando murió el primer marido de Camilla pasó a trabajar en la “Tre stelle”<sup>4</sup>.

Camilla anuncia que no tiene formación ninguna: “È vero che si potranno molto maravigliar, ch’io senza veder libri, m’habbia posta a dar’ fuori queste quattro mal composte righe”<sup>5</sup> (LPh, f.1v); pero esta era una fórmula habitual de falsa modestia, con la que las escritoras buscaban ser aceptadas en un mundo herméticamente cerrado. Eleonora Carinci sugiere que, como mínimo, en casa de su padre se le enseñó a leer y escribir, y recibió formación científica en la farmacia de su primer marido. Padua era en ese momento un centro científico y médico muy importante, debido a la presencia de la Universidad y del *Orto Botanico*, y las farmacias servían de lugar de encuentro de personajes ilustres, que debatían sobre todo tipo de conceptos científicos y filosóficos. Su trabajo en la farmacia le permitió entrar en contacto con ellos y aprender todo lo que allí se debatía. Por ello hay estudiosos que afirman que probablemente esta disculpa de su falta de conocimientos obedecería a una retórica propia de la sensibilidad misógina de la época, porque es difícil pensar que una persona pueda abordar una obra como la suya desde la más absoluta ignorancia.

Probablemente por su oficio de boticaria o especiera debió conocer al polaco Jan Januszowski (Kilianczyk-Zieba, 2019), que estudió en Padua durante los años 1575 y 1576. Era hijo de Lazarz Androsowicz. Nació en 1550 en Cracovia y en 1588, cuando fue ordenado caballero por el Rey Segismundo III, adoptó el pseudónimo de Jan Januszowski hasta su muerte en 1613. En 1577, después de la muerte de su padre, asumió la dirección de la imprenta familiar Lazarzowic y se dedicó a la edición de obras de tipo literario, científico y musical. Fue secretario real del rey Segismundo Augusto II y de los reyes de Polonia, Stefan Báthory y Anna Jagiellonka, última reina

4 La magnífica investigación llevada a cabo por la profesora Eleonora Carinci arroja muchos datos de archivo sobre la identidad de Camilla Herculiana y su familia. Enviamos al lector a sus publicaciones.

5 Las referencias que citamos pertenecen a la edición filológica anotada que hemos llevado a cabo. Los criterios de edición que se han seguido son: - Han sido desarrolladas todas las abreviaturas. En el caso de “&” se ha mantenido la forma latina *et*. Acentuación según criterios modernos. Se han conservado las oscilaciones gráficas. Ha sido regularizado el uso de *u* y *v*. Se mantiene la grafía de los artículos, las conjunciones y las preposiciones como en el original. Hemos usado los apóstrofes según el uso actual. En los casos de *scriptura continua* se han separado las palabras mediante punto en alto [·] Citaremos de la siguiente manera con la sigla de la obra de Camilla Herculiana y la referencia del folio en nuestra edición (LPh).

de la dinastía Jagellón, a quién Camilla Herculiana dedica su obra “alla Serenissima Regina di Polonia” (LPh f.1r) en 1584.

Este periodo de la cultura polaca ha sido considerado como un Siglo de Oro por el contacto, las influencias e intercambios de Polonia con el resto de Europa (Lenart, 2011). Este país disfrutó de unas condiciones de tolerancia excepcionales que propiciaron un gran desarrollo cultural y científico (Lenart, 2017). La coexistencia de varias religiones, como el luteranismo, la iglesia rusa ortodoxa, el calvinismo y el catolicismo, dio lugar al desarrollo de la imprenta y las escuelas como medios de propaganda de todas estas confesiones religiosas. En estos momentos se realizaron varias traducciones de la Biblia al polaco, como la edición de Jan Januszowski en 1599, traducida por Jakub Wujek.

### 3. LETTERE DI PHILOSOPHIA NATURALE

La obra de Camilla *Lettere di philosophia naturale, di Camilla Erculiana, speaciale alle tre stelle in Padoua* fue publicada en Cracovia en la imprenta Lazarwic, *nella stamperia di Lazaro*, en 1584. Adopta la forma de un epistolario organizado en 4 cartas: las tres primeras datan de 1577 y la última de 1581. Las cartas de 1577 forman parte de una correspondencia con Georges Garnier (Giorgio Garnero), un médico belga nacido en el 1550, autor de la obra *Liber de peste, quae grassata est Venetiis a. 1576*<sup>6</sup>. En las cartas discuten sobre la veracidad y las causas del Diluvio Universal<sup>7</sup> (Benavent y Teodoro, 2008), así como sobre la naturaleza del hombre y la causa del arco iris. La última misiva está dirigida al Canciller de Transilvania Márton Berzeviczy<sup>8</sup>. El paso del canciller dejó constancia en los epistolarios latinos de Marc Antoine Muretus<sup>9</sup>, que había sido profesor en París, y maestro de Michel de Montaigne. Muret enseñó en Padua pero no llegó a hacerlo en Cracovia, a pesar de la insistencia del rey.

6 En la literatura crítica se cita la edición de 1576, que no hemos podido localizar. Se volvió a reeditar en 1582 y de ella se imprimió un epitome en 1610. Garnier, Georges, *Epitomē, seu, Brachulogía loimōdēs: desumpta ex magno libro Georgii Garneri ... de peste, quae grassata est Venetiis an[n]o D[omi]ni 1576, & Bruntruti, anno D[omi]ni 1582 et iisce periculosus temporibus diligenter revisa atque multis egregijs maximeque probatis remediis locupletata ...* Apud Christophorum Krakau, 1610.

7 La tradición del estudio sobre las causas del Diluvio Universal está íntimamente ligada a Polonia desde el siglo XV. La publicación de un incunable de Bertomeu Gerp, *De situ paradisi*, en el año 2008 a cargo de Júlia Benavent y Josep Teodoro, puso de relieve la importancia de este tema para los astrónomos polacos. En la biblioteca de Cracovia se conservan obras manuscritas e impresas que pertenecieron a Jacobi Zalesse.

8 Márton Berzeviczy estudió en Padua alrededor de 1569 y compartió el ambiente intelectual de altísimo nivel que albergaba la ciudad. De sus contactos hay que destacar la obra que dedicó a Marc Antoine Muret, filósofo francés que enseñó en el Estudio de Padua, Cfr. *Epistola ad Marcum Antonium Muretum scripta. Patavio kal. dec. 1569*. Existe otra edición de *Marci Antonii Mureti Epistolae et Praefationes Parisiis, 1579*, y en *Ant. Mureti Orationes Epistolae et Poemata. Hannoverae, 1774*. II.

9 De Marc Antoine Muret (Limoges, 1526-1585) destacan sus obras y discursos latinos, sus enseñanzas en las universidades de mayor prestigio en Europa y el epistolario con los más insignes personajes de la religión, del saber y de la política. De esta obra se conserva una edición del siglo XVII, *Marci Antonii Mureti presbyteri, J.C. et civis romani, Orationes et Epistolae necnon praefationes*. Venetiis apud Franciscum ex Nicolao Pezzana, MDCCLXXVII, en la que hay varias cartas a Márton Berzeviczy.

En la primera carta dirigida a Georges Garnier, Camilla abre un debate sobre el Diluvio Universal explicando su idea de que Dios mandó el diluvio porque había demasiadas personas en el mundo y longevas en exceso. Posteriormente habla de la naturaleza del hombre y de su alma y relaciona el equilibrio de los elementos en el alma humana con el equilibrio de los planetas, que representan estos elementos. Finalmente se despide de Garnier y hace referencia a su encuentro en Padua, lo que nos indica que se conocieron allí antes de agosto de 1577, año de datación de la carta. En la respuesta de Garnier, que data de septiembre del mismo año, empieza alabando el estudio de la filosofía, tanto por hombres como por mujeres, y no entiende cómo se tenía por algo “despreciable” en aquel momento. Asimismo, valora el estudio de Camilla Herculiana y que le escriba con sus pensamientos, defendiéndola con argumentos de pensadores como Lactancio:

(f.9r) ...Volevano, dico essi Stoici, che non solamente gl’homini si dessero a philosophare e contemplare le cose naturali, ma etiamdio volevano che tutte le loro donne facessero il simile, cosa in vero lotadissima da tutti i nostri maggiori, et hora da non so che raggione leggierissima e così odiata, e quasi dal mondo sbandita, non solamente dalle donne ma che è più da gl’huomini istessi e così sprezzata, tal che // (f.9v) par cosa vilissima il philosophare e sapere le cose naturale, il che non pur a i dotti e prudentissimi huomini, ma a Dio istesso grandemente spiace. Perché se tutti, o almeno una buona parte si dessero a philosophare et a cercare la sua natura e compositione, invero le città si componerebbono di sapienti e virtuosi (come diceva il divino Platone) e non de vitiosi e muri caduchi, come hora per tutto si vede. Però, chiarissima come madre sempre osservandissima, tanto più sono lodati quei pochi e pochissime donne, le quali con grand’ingegno, dedicandosi del tutto alle dottrine e scienze, affaticandosi (come dice Lattantio Firmiano nel primo libro delle *Divine Institutioni*, “Contra gentili” (cap. primo) con ogni suo potere, e sprezzando tutte le sue attioni e pubbliche e private solo per varcare nel studio della verità delle cose, credendo essi essere cosa assai più illustre investigare e saper la ragione delle cose humane e divine che d’acquistar ricchezze, honori et altre cose simili corrottibili e vane, tra i quali meritevolmente V. S. deve esser annumerata, per haver così a cuore le scienze e virtù, reputando lei tutte l’altre cose baie vane, e di nissun valore, fuorché saper le cose naturali.

Posteriormente discute sobre los temas que le propone Camilla en su misiva. La última carta de Camilla responde a esta segunda, y data de noviembre de ese año. En esta última sigue con el tema del Diluvio y sus causas y del arco iris, que vio Noé “qual gran’ philosopho et astrologo” (LPh, f.17r) después del Diluvio, lo que en la Biblia se indica como un pacto entre Dios y Noé para no volver a destruir el mundo. A continuación, explica las causas naturales de este fenómeno y cómo los colores del arco iris pueden anunciar las características meteorológicas del año entrante.

La última misiva está dirigida a Márton Berzeviczy, Canciller de Transilvania, en respuesta a una petición del Canciller para que le explicara su teoría sobre el diluvio. En esta carta Camilla aborda el Diluvio Universal, donde vuelve a exponer que se dio

como consecuencia de la superpoblación del mundo. Para explicarlo cita el Génesis y expone que antes del diluvio las personas vivían cientos y cientos de años y habitaban en ella gigantes, y que eso impedía la conservación del mundo<sup>10</sup>, pero que no para destruirlo, sino que se trató solo de una inundación para reducir la población. Estas declaraciones sobre el Diluvio Universal le costaron ser interrogada por la Inquisición en 1584<sup>11</sup>. Para apoyar su argumentación citaba a Alessandro Piccolomini “come benissimo dichiara Alesandro Piccolhomini nella seconda parte della sua philosophia naturale nel secondo libro”<sup>12</sup> (LPh, f.21r) (Piccolomini, 1554), lo que contradice sus primeras declaraciones sobre su falta de cultura, como cuando cita, al final de la primera carta dirigida a Garnier, a Galeno: “M’affatico con il nostro Galeno” (LPh, f.8v), de quien nombra las obras *Elementos*, *De li morbi vulgari*, el cuarto libro de *Método*, “Delle differenze delle febbri”, *Libro de cibis boni et mali*, etc. Pero no solo. En esta obra Camilla Herculiana cita las obras de Aristóteles *Meteora*, *Física*, *Anima*<sup>13</sup> y el VII libro de la *Metafísica*. Es también recordada la *Historia Natural* de Plinio, o Leucipo, Demócrito y los pitagóricos. De Lactancio menciona *Divinae Institutiones*<sup>14</sup>, y de Cicerón, *Tusculanae Disputationes*; Diodoro Sículo, el primer libro de *Bibliotheca historica*. Tampoco olvida a Zenón. Platón siempre es evocado con el apelativo de “il divino” (LPh, f.9v) y las referencias a la Biblia son constantes<sup>15</sup>.

### 3.1 LA NATURAL FORMATIONE DELL’ARCO CELESTE

Describe el arco iris como un fenómeno digno de observar por un filósofo y astrólogo como Noé para mostrar la disminución de la tierra “theologicamente e philosophicamente”. Está formado por varios colores: rojo, verde y blanco, y se debe a la sombra de la tierra, que llega a Venus y se pierde en Mercurio. No obstante, “fa

10 Génesis 5, *Los descendientes de Adán*.

11 Las evidencias de los interrogatorios inquisitorias a los que fue sometida Camilla Herculiana han sido perfectamente recogidas y documentadas por Eleonora Carinci en sus obras, citadas anteriormente, y a las que les remitimos para su consulta. En sus publicaciones, Carinci señala que Camilla Herculiana fue interrogada debido a las ideas heréticas presentes en sus publicaciones.

12 Publicato a Vinegia appreso Vincenzo Valgriso, alla Bottega d’Erasmus, 1554. Alessandro Piccolomini (1508-1578), astrónomo, perteneció a la Accademia degli Intronati con el nombre de Stordito. Comentó muchos de los libros de Aristóteles en diversas ediciones, a cargo de varias tipografías venecianas. Fue además introductor de la obra de Cornelius Agrippa, para la que escribió un discurso de presentación. Esta traducción italiana de Francesco Coccio se imprimió en Venecia, en la tipografía de Giolito, en 1544. El discurso introductorio de Piccolomini precede a los impresos de 1545 y de 1549. A. Piccolomini destacó por la defensa del uso de la lengua italiana en los textos científicos.

13 Aristóteles, *Ánima*, Libro I, con la relación de todos los autores que hablan sobre el alma: Anaxágoras, Empédocles, Platón, Jenócrates, Tales de Milecio, Diógenes, Heráclito, Alcinoos, Hipón y Critias.

14 Lactancio Firmiano, *Divinae Institutiones* (304-313). La obra se divide en siete libros. Los tres primeros *De falsa religione*, *De origine erroris*, y *De falsa sapientia* abordan la confutación de los errores del paganismo. Los libros siguientes buscan dar una explicación del pensamiento cristiano en *De vera sapientia et religione*, *De iustitia*, *De vero cultu*, *De vita beata*. De esta obra Lactancio escribió un resumen, *Epitome*.

15 Se citan varios versículos de la Biblia: Génesis 1:26, 2:7, 2:17, 2:26, 5, 6:3-4, 6:17, Epístola del apóstol San Pablo a los Filipenses 1:23 y los Evangelios según San Juan 12:24 y San Lucas 1:42.

bisogno ch'habbia piovuto, overo che voglia piovere, o che sia l'aria offoscata da le nebbie" (LPh, f.17v), que, al darles la luz del sol, generará una sombra que se verá en el lado opuesto al sol por eso "s'il sole farà in levante, l'ombra appare in ponente: e se à in ponente, l'ombra appare in levante" (LPh, f.17v), lo que explica que no se dé este fenómeno ni en verano ni cuando el Sol está en Capricornio, pues está demasiado alto o bajo para producir esta sombra. Además, tiene que generar una sombra curva, que llegue hasta Venus y se pierda en Mercurio. La forma piramidal de la sombra permite que se forme esta curva de colores.

Informa a los astrónomos que se puede adivinar cómo será el año en general según los colores que más destaquen en el arco iris. Cuando domina el blanco, habrá inundaciones y los hombres serán blandos; si prevalece el rojo, el verano será más caluroso y seco de lo normal y el invierno no tan frío, pero si el rojo domina en otoño, los hombres serán iracundos. Si domina el verde más que el blanco, entonces el año será bueno para frutas y cultivos, pacífico.

Actualmente el arco iris está muy estudiado y se describe como un sencillo efecto óptico. En este fenómeno sí intervienen el agua y la luz, como muy bien dice Camilla: los rayos de luz que atraviesan las gotas de lluvia o las gotas de agua de la niebla generan un efecto prisma. Este efecto fue demostrado por Issac Newton en 1665, quién probó que la luz blanca se descomponía en luces de colores al atravesar un cristal con forma de prisma. La luz blanca atraviesa el agua, que actúa como un cristal, y refracta la luz descomponiéndola en todas las luces que la forman: roja, naranja, amarilla, verde, azul y violeta. La teoría del arcoíris la desarrolló Antonius de Demini en 1611, pero la redefinió René Descartes en 1637, quien llegó a describir el ángulo exacto de incidencia de los rayos de luz en las gotas de agua que generan el efecto: 138 grados. Es interesante saber que la intensidad del color del arco iris en los extremos no se debe a la proximidad de estos a la tierra, sino al tamaño de las gotas de agua: cuanto más grandes son más intensidad de color refractan y las gotas más cercanas al suelo son más grandes porque se ven aplastadas por el aire al caer.

De la obra de Camilla Herculiana destaca la introducción, en la que se dirige a los lectores. El valor testimonial de su pensamiento nos anima a incluir en este artículo la edición de su nota introductoria, ya que en ella se contiene la imperiosa necesidad de expresarse y las dificultades que fue capaz de vencer. Ella es plenamente consciente de que en el tiempo en que vivió su trabajo no era propio de las mujeres, pero los cambios que se percibían la llevaban a "considerar la mutatione de tempi, e delli stati, e de gl'huomini, e con qual materia sian creati; trovarà che non è la donna priva di quelle providenze e virtù che si sian gl'huomini" (LPh, f.1v) como un anuncio de tiempos nuevos para las mujeres. Se lamenta de haber sido engañada y de que se apropiaran de su obra para publicarla con otro nombre, pero desconocemos quién pudo ser y bajo qué

título y dónde se publicó. Lo que más le dolía de este asunto era que sus pensamientos no sirvieran para que se vieran las capacidades de las mujeres, “far conoscere il buon animo delle donne de nostri tempi” (LPh, f.1v). El impreso publicado en Polonia debió compensarla del disgusto.

Aunque fueran muchos los desconfiados, confiaba en los lectores inteligentes: “A gl’intelligente non parerà cosa fuori della verità” (LPh, f.17r). A pesar de las tareas de su condición de mujer “ancor ch’io habbia il travaglio d’allevar figlioli, il peso del governo della casa e l’obediencia del marito, e la mia complessione non troppo sana”, (LPh, f.1v) y de saber que muchos la vituperarían por haberse atrevido a escribir sobre filosofía natural, pues tomarían sus escritos como blasfemias, o como tarea vana o de poca estima por ser obra de mujer “per esser tenute tali le donne de nostri tempi”, reta a los caballeros a ir a buscarla a Padua con espadas, sabedora de que al menos los lectores inteligentes admirarían su voluntad y sus pensamientos. A todos desea que sean felices.

Veamos su nota introductoria a los lectores, según nuestra edición:

f.1v

A lettori

Parrà senza dubio meraviglia ad alcuno ch’io, donna, mi sia posta a scrivere e dare alla stampa cose che non s’appartengono (secondo l’uso de nostri tempi) a donna. (...) Parrà senza dubio difficile il provar questo ad alcuni, ma a gl’intelligenti non parerà cosa fuori della verità, e questo si darà in luce poco dappoi queste, secondo che mi parrà, che questo poche righe siano tenute et accettate con quel buon’ animo che io le dò in luce hora a voi; insieme darò con altre bellissime dechiarationi d’authori non molto facili ad interdersi. Né il far questo mi da noia ancor ch’io habbia il travaglio d’allevar figliuoli, il peso del governo della casa, e l’obediencia del marito, e la mia complessione non troppo sana, quanto mi da noia il conosce- // (f.2r)re che da molti velati da spirito maligno saranno queste mie fatiche, o scritti, biasimate, e tanto più saranno tenute vane e di poca stima, per esser tenute tali le donne de nostri tempi. Ma con tutto ciò non voglio restar d’affaticarmi per ricuperar in parte l’honor delle spensierate, e farò forse una causa e svegliamento a gl’intelletti loro. E son sicura che s’attendessero a questo, non havriano ardire i cavallieri esterni di venir’ in questa inclita città di Padova e volere con spada e lanza provar e tassar noi d’imperfectione, oltreché son sicura che molti santi et intelligenti lettori di questa opera non si faranno beffe dell’inventione di quella et ammirarano la volontà mia, insieme con il desiderio de i miei pensieri. Vivete felici.

#### 4. CONCLUSIÓN

La recuperación de los opúsculos del siglo XVI revela un doble descubrimiento, gracias a la digitalización masiva y de acceso libre de los fondos de los archivos y bibliotecas europeos. Esta recuperación del patrimonio escrito hace emerger muchas obras breves, consideradas hasta ahora de escaso valor literario, y desvela también muchas obras escritas por mujeres de las que no se tenían noticias. Con toda seguridad



fueron menospreciadas por ser opúsculos. Es el caso de Camilla Herculiana, *Lettere di philosophia naturale*, que aborda la difícil tarea de escribir sobre la filosofía natural en lengua vulgar en un mundo dominado por los hombres y en latín. La preparación de Camilla Herculiana era de alto nivel, como vemos en las fuentes que cita en su opúsculo. Su experiencia en el oficio de la farmacia le permitió formar parte de un círculo de intelectuales, miembros de una Universidad que reunía a profesores y estudiantes de toda Europa, con quienes mantuvo correspondencia. Su formación y el ambiente la determinaron a expresarse, y a hacerlo en el ámbito científico. Superó las dificultades de la Inquisición y del abuso de alguien que usurpó sus pensamientos, de quien no menciona el nombre, pero finalmente pudo publicar su obra en Polonia, un reino tolerante en el siglo XVI. El apoyo explícito de Garnier, y de Márton Berzeviczy, Canciller de Transilvania, y la determinación del impresor Jan Januszowski, con el privilegio concedido por la reina de Polonia Anna Jagiellonka, hicieron posible que sus esfuerzos fueran reconocidos. Aunque solo tenemos este testimonio en la imprenta del siglo XVI, es posible que no fuera el único y que entre los fondos manuscritos o impresos de las bibliotecas europeas puedan aparecer otras obras escritas por mujeres.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakić, J., *Defence from the Margin. Women Authors and Paratext between the Two Shores of the Adriatic. Three Case Studies from the Sixteenth Century*. Porto, Universidade do Porto, 2017.
- Benavent, J., Teodoro, J. L., *De situ Paradisi*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- Carinci, E., "Una 'speziala' padovana: *Lettere di philosophia naturale* di Camilla Erculiani (1584)", *Italian Studies*, 68 (2013), pp. 202-229.
- Carinci, E., Plastina, S., *Corrispondenze scientifiche tra Cinquecento e Seicento. Camilla Erculiani "Lettere di philosophia naturale" (1584). Margherita Sarrocchi "Lettere a Galilei" (1611-1612)*, Sarzana, Agorà and Co., 2016.
- Herculiana, C., *Lettere di philosophia naturale, di Camilla Herculiana, speciala alle tre stelle in Padoua, indirizzate alla serenissima Regina di Polonia: nella quale si tratta la natural causa delli diluuij, et il natural temperamento dell'huomo, et la natural formatione dell'arco celeste*, Cracovia, Stamperia di Lazaro, 1584.
- Kilianczyk-Zieba, J., "On the Diploma of Nobility of Jan Januszowski and a Portrait of a Renaissance Printer", *Terminus*, 21 (2019), pp. 81-105.
- Lenart, M., "Appunti sulla promozione della cultura polacca in Italia nel XVI secolo. Viaggi e viaggiatori a Padova", *Viaggio e comunicazione nell Rinascimento*, Franco Cesati Editore (2017), pp. 323-336.

Lenart, M., "Studenti polacchi a Padova e loro mecenatismo in patria", *Mecenati, artista e pubblico nel Rinascimento*, Franco Cesati Editore (2011), pp. 501-511.

Piccolomini, A., "Come assolutamente e universalmente discorrendo, si pruovi che corpo alcuno infinito ne la natura de le cose non si può trovare. Cap. IV", *La seconda parte de la filosofia naturale*. Venecia, Vincenzo Valgrisio, 1554.

# APUNTES PARA LA CONTEXTUALIZACIÓN DE LA CREACIÓN LITERARIA DESDE EL MARGEN: EL NUEVO NEOBARROCO DIGITAL

NOTES TOWARDS THE CONTEXTUALIZATION OF LITERARY CREATION  
FROM THE MARGIN: THE NEW DIGITAL NEO-BAROQUE

Raisa Gorgojo Iglesias  
Universidad de Oviedo

## RESUMEN:

La democratización tecnológica abre la puerta a un análisis con perspectiva feminista, dado que las tradicionales trabas al acceso a la creación literaria parecen difuminarse. Esta es una propuesta para contextualizar los nuevos textos surgidos al margen de lo canónico y con soportes virtuales que pretende imbricar las teorías sobre Hipermodernismo y Neobarroco, que estudian el *horror vacui* de la narrativa actual, pero que no dialogan entre sí.

## PALABRAS CLAVE:

neobarroco, hipermodernismo, crítica feminista, narrativa transmedia.

## ABSTRACT:

Technological democratization opens the door to an analysis with a feminist perspective, since the traditional obstacles to access literary creation tools seem to be disappearing. This is a proposal to contextualize the new texts that emerged outside the canon and within virtual environments. The present work intends to overlap the theories about Hypermodernism and Neo-Baroque: both of them study the *horror vacui* of the current narrative), but they do not dialogue with each other.

## KEYWORDS:

neo-baroque, hipermodernism, feminist critical analysis, transmedia narrative.



## 1. INTRODUCCIÓN: LA NECESIDAD DE FOTOGRAFIAR LAS NUEVAS ESCRITURAS MARGINALES

Este trabajo propone un estudio general del Neobarroco como una superestructura cultural que engloba una variada tipología de expresiones artísticas y literarias contemporáneas, un nuevo marco teórico producto de un hibridismo nacido en un tejido cultural complejo e interconectado gracias al crecimiento exponencial de las redes sociales. En ese sentido, pretende servir como marco teórico a un futuro análisis sobre cómo las autoras se mueven en un espacio sin límites, el virtual, cuestionando si se trata de herramientas que permiten configurar discursos desde la diversidad o si en ese nuevo espacio se reproduce la dicotomía discurso canónico-discurso periférico. Se trata a todas luces de un trabajo en proceso, de una propuesta para contextualizar estos nuevos textos nacidos al margen de lo canónico. Si bien es cierto que existen estudios de la hipermodernidad, de las nuevas narrativas (*transmedia*<sup>1</sup> o *multimedia*) no dialogan con las teorías sobre el Neobarroco y el *horror vacui* del *storytelling* contemporáneo a pesar de sus marcadas interseccionalidades.

A la luz de las teorías de Ardener (2005) sobre el *Muted Group* que examinan cómo los grupos sin prestigio, en cuanto oprimidos (paradigma aplicable a cuestiones de género, raza y clase), no cuentan con las herramientas necesarias para elaborar un discurso propio, modificando por tanto no solo la recepción y la subalternidad de sus textos sino también la construcción de los mismos, cabe preguntarse entonces qué sucede con las narraciones nacidas en y para las redes sociales, a la luz asimismo de una democratización tecnológica que a priori parece permitir la difusión de voces y experiencias periféricas.

En ese aspecto existen hoy en día creadores y creadoras que narran no solo sus propias vivencias, sino que también contribuyen a una nueva metanarrativa: es decir, diseccionan los textos existentes y expanden universos cerrados, como en el caso de la *fanfiction*. Estos nuevos textos equilibran el uso de la palabra con la imagen y el hipervínculo, pudiendo hablarse por tanto de una nueva intertextualidad consolidada que forma parte de nuestra cotidianidad desde la multiplicidad de lenguajes creados en las redes sociales (por ejemplo, en una misma red social como Instagram tenemos texto, imagen estática e imágenes en movimiento). En ese sentido, podemos considerarnos "*webactors*" (Tranche 2016), es decir, generadores de contenido: para ello, además, no es necesaria una intencionalidad narrativa específica, pues como *webactors* podemos participar de modo directo (reposteando con comentario, participando activamente en nuevas formas de literatura, bionarrándonos en *stories*) e indirecto (*likes*, tiempo de conexión en un post). Cualquier movimiento condiciona la forma en que se genera contenido, por parte de individuos y empresas: se trata de un mecanismo de estímulo-

recompensa, es decir, el contenido que más interacción genere será aquel que más se produzca para alcanzar la exposición deseada.

El objetivo de este trabajo, en definitiva, es ofrecer unas bases sobre las que explorar el *storytelling* o la narrativa teniendo en cuenta que la autoría es un concepto cada vez más difuso, pero también esa retroalimentación entre palabra, imagen e interacción: los nuevos modos de narrar y crear no sólo condicionan la mirada, sino que el formato mismo de las plataformas usadas supedita la generación de dicho contenido.

Siguiendo de nuevo a Tranche (2016), podemos establecer una diferencia básica entre consumidores (de libros, periódicos, espectáculos) y *prosumidores*, que se relacionan con el contenido propuesto mediante búsquedas, *likes* y comentarios (interacciones que calificamos como pasivas) y comentarios, reseñas o textos alternativos (interacciones activas, en tanto que producen nuevos textos) pero también, crean su *internet persona* que puede ir desde una identidad virtual estrechamente vinculada a la “real” a un auténtico y propio metarrelato del yo. Otra cuestión interesante que se intentará abordar es hasta qué punto quien genera contenido más “canónico” en la red puede separar su identidad como autor de la persona: tenemos el caso más obvio de los *influencers*, ligados a un *storytelling* de marcada impronta mercantil, pero también hay que tener en cuenta la nueva generación de poesía nacida en y para Instagram, la narrativa de Wattpad o el cine ideado específicamente para Youtube. Ese acceso casi masivo a las redes con todas sus posibilidades permite que el sujeto sea el autor de su propia historia, creciendo exponencialmente bionarrativas de toda índole, pero también, permite que la narrativa no sea dominio de unos pocos con acceso a la publicación.

Las preguntas que esta nueva intertextualidad suscitan son difíciles de medir cuantitativamente por la propia naturaleza cambiante de las redes y los comportamientos a ellas vinculados. Debemos cuestionarnos, en primer lugar, en qué manera estos textos pueden pertenecer al canon, coartan o modifican el gusto del público o su percepción del mundo y en última instancia, si estos textos ejercen una influencia directa en la producción y edición de los artefactos culturales de índole más canónica. Igualmente, es necesario preguntarse cómo realizar un análisis sistemático de estos nuevos textos y, llegado el caso, llevar a cabo un cuestionamiento del concepto mismo de tradición. Sin embargo, ninguna de estas preguntas puede abordarse sin tener presente que a pesar de que en buena medida las redes sociales pueden ser consideradas un archivo personal o creativo, su organización vertical o cronológica, así como los algoritmos basados en la interacción que las gobiernan, hace que estos textos sean materia susceptible de ser olvidada (o de pasar desapercibida) por el propio flujo de información constante y novedosa.

## 2. HACIA UN NUEVO NEOBARROCO

Dosson las características que pueden identificarse en este estudio preliminar sobre los textos producidos *online*: la multiplicidad de mensajes y emisores (con las consecuentes transformaciones de los mismos) y el ansia del usuario por una experiencia total. A un nivel formal, podríamos hablar ya de una hipermodernidad bien diferenciada, aunque heredera de la ambigua postmodernidad; a un nivel estético; vincularíamos estos artefactos culturales al Neobarroco. En “El Barroco y su doble” (1990) Buci-Glucksman y Jarauta puntualizan que “más que de una vuelta al Barroco, habría que hablar de una vuelta del Barroco, entendido no ya como algo históricamente delimitado, sino como una forma de organización cultural con estrategias de representación propias” (11).

En la academia hispanohablante, vinculamos el estudio del Neobarroco a América Latina y se piensa inevitablemente en Sarduy, Carpentier o Perlongher, quien define el Neobarroco como una “desterritorialización furiosa” (Perlongher 1993: 48) que opera con sus propias reglas, contrapuestas a la lógica de la metrópoli y como resultado de procesos de mestizaje e innovación. Tomamos aquí la definición de Perlongher al tratarse de la más sintética y que tiene en cuenta la cuestión de clase: se trata de un arma deconstructiva, pero al servicio de una élite intelectual que busca una identidad americana esencial, creándose al mismo tiempo en el proceso de búsqueda. Se deconstruye el lenguaje y se analiza en micropartículas, cuestionando la relación entre significante y significado, tal y como proponen autores como Sarduy (1974) o Lezama Lima (1971) a su vez: del mismo modo que no se puede confiar en las palabras que nombran la realidad, también debe ponerse en cuarentena el modo de verla; y, si todo es cuestionable, también es, al mismo tiempo, polisémico.

Sin embargo, existe una abundante literatura sobre el Neobarroco como superestructura cultural global (o, al menos, Occidental), surgiendo una interesante contraposición entre la espectacularidad de la Contrarreforma y el último capitalismo:

The neo-baroque combines the visual, the auditory, and the textual ways that parallel the dynamism of seventeenth-century baroque form, but the dynamism is expressed in the late twentieth and early twenty-first centuries in technologically and culturally different ways. Importantly, underlying the emergence of the neo-baroque are transformed economic and social factors. (Ndalianis 2004: 5)

Podemos estudiar el Neobarroco como una suma de estilos y conceptos, pero no se trata de una mera adición, sino de sumar reinterpretando. Lo híbrido, no obstante incorpore lo precedente, es en sí mismo un nuevo estilo, una filosofía diversa. Y ese es el nexo epistemológico entre los estudios neobarrocos específicamente latinoamericanos y los globales: el hibridismo, dos o más elementos que, al imbricarse, resultan en un producto diverso. Sin embargo, hablando de hibridismo, lo importante no es lo que deja fuera, sino lo que incluye, y el Neobarroco, a nivel narrativo, engloba una serie de estrategias de inclusión en el discurso; en otras palabras, lo que era marginal, ahora

tiene voz. No obstante, el proceso puede funcionar inversamente: utilizando una serie de mecanismos estéticos reconocibles, pueden hacerse pasar mensajes pro *status quo*, como se justificará más adelante.

Ndalianis (2004) señala la década de los cincuenta como el momento en el que los escritores latinoamericanos posaron su mirada en el siglo XVII: “the seventeenth-century Baroque’s obsessive concerns with illusionism and the questionable nature of reality was adapted to a new cultural context, becoming a formal strategy that might be used to context the “truth” of dominant ideologies, issues of identity, gender and “reality” itself” (273). Ndalianis se refiere efectivamente a un Barroco transhistórico, vinculando las transformaciones tecnológicas, industriales y económicas con la preferencia por experiencias sensoriales y la grandiosidad estética de lo que podrían llamarse “las ondas barrocas”. Esta terminología la retomamos de la teoría de las ondas de Eugenio D’Ors (2013, fecha original de publicación 1944), para quien la humanidad se mueve cultural e incluso, políticamente entre eones clásicos y barrocos, ordenados y conservadores frente a otros caóticos y desestabilizadores. En esa misma línea, teóricos de lo postmoderno como Lyotard (1989) o Deleuze (1989) subrayan cómo la recuperación ventisecular de la etiqueta “barroco” va en consonancia con la tendencia postmoderna a leer el mundo como un corpus de textos polimórficos: en otras palabras, se usa el barroquismo no como etiqueta transhistórica sino, en la misma línea de D’Ors, como un rasgo de la modernidad.

Como precedente a esta propuesta, cabe destacar el estudio *El Paisaje Virtual. El Cine de Hollywood y el Neobarroco Digital* (2004) de López Silvestre, dedicado a la espectacularidad de efectos especiales y a la creación de mundos literalmente inexistentes. Estas creaciones serían producto de una sociedad occidental que cree vivir en un espejo, en un reflejo imperfecto con elementos reconocibles pero cercado por otros nuevos que dan a la realidad una apariencia irreconocible:

El régimen barroco está fascinado por la ilegibilidad de la realidad que representa. Imágenes deslumbrantes y desorientadoras -extasiantes- (...) múltiples puntos de vista, la asimetría, el trampantojo, las sombras... (...) El Barroco desprecia los intentos de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente, y, frente al espejo plano y reflectante usado por la perspectiva analítica, se decanta por el espejo anamorfo, cóncavo o convexo, que distorsiona la imagen visual. (López Silvestre 2004: 29).

El concepto clave para este trabajo sería efectivamente el del espejo, que podría aplicarse al estudio de la pantalla, a quién mira, a quien es mirado y lo que refleja en última instancia. Por ejemplo, un elemento común a todos los creadores de contenido digital es la necesidad de crear y mantener un *self-branding* o automarca: desde los *influencers* a la nueva generación de poetas de Instagram, pasando por los autores de obras físicas que utilizan sus perfiles en redes sociales para dar notoriedad a su obra

o, incluso completarla; en definitiva, todos los creadores de contenido cultivan una imagen que pretende reflejar un yo parcial e incompleto, fácilmente aprehensible y, en última instancia, vendible. Si bien la imagen personal juega un papel primordial en el contacto directo con el receptor (consumidor, espectador, lector), este también tiene lugar a través de nuevos subgéneros como el *storytime*. Ese tipo de narrativas personales que ficcionalizan en mayor o menor medida el yo autoral va en paralelo al auge de ciertos tipos de literatura tradicional en formato libro como los ensayos personales o las bionarrativas semificcionalizadas, muy populares en el mercado editorial estadounidense<sup>2</sup>.

Asimismo, y teniendo en cuenta los conceptos ya mencionados de *Internet persona* y *webactors* cabe plantearse si esa multiplicidad de mensajes significa una democratización del relato, un nuevo hibridismo de experiencias que hacen de lo narrativo algo más inclusivo. Ello conllevaría, si aceptamos la hipótesis de que el contenido virtual condiciona la producción y edición de libros, un interesante soporte para la creación literaria de mujeres y voces marginalizadas. Sin embargo, es asimismo posible plantearse si el emisor del mensaje “viral” o popular, y en última instancia, quien da el salto de lo virtual a la librería física mediante el apoyo de una editorial procede verdaderamente del margen o si se trata de una voz parte de un privilegio sancionado por el sistema.

Más allá de la posible perpetuación de jerarquías en el ámbito virtual parece claro que la interacción propia de las redes sociales y su uso masivo ofrecen una oportunidad sin precedentes por su carácter directo de combinar la interacción social con la creación individual, que a su vez se ve transformada sucesivamente en una especie de proceso de escritura colaborativa en diferido. Volviendo a la *legitimación* de ciertos productos a través de su salto al mundo editorial o al estudio académico, si bien es cierto que

---

2 En mayo de 2018, *The New York Times* publicó un artículo, escrito por Jia Tolentino, sentenciando el fin de la era de los ensayos personales. En él, se señalan los magazines feministas online y los blogs personales surgidos alrededor del año 2008 como iniciadores de una tendencia con repercusiones en el mercado editorial (piénsese en el caso de las múltiples reediciones de *I love Dick* de Chris Kraus (1997), obra de la que nació además una serie en el 2016). Menos de una década después, webs como *xoJane* o *Jezebel* ya no existen o no se dedican a la publicación de este tipo de historias. Este género, cultivado principalmente por mujeres, se construye alrededor de experiencias específicamente femeninas que suelen estar silenciadas (el aborto, la menstruación, los trastornos alimenticios o los problemas de mantener una relación heterosexual tóxica que no necesariamente se consideran maltrato). Tolentino apunta como causa del ocaso del ensayo personal no sólo el propio funcionamiento cambiante de las webs y redes sociales a nivel de visibilidad y monetización, sino también la apropiación del género por parte de autores de ideología de extrema derecha (en el caso estadounidense, simpatizantes de Trump) alrededor del año 2015. Este caso ejemplifica cómo fenómenos de gran relevancia e incluso impacto social son susceptibles no sólo de ser reutilizados con fines totalmente contrarios a su intención inicial, sino de ser olvidados. Es por ello que en este trabajo se defiende la necesidad de estudiar los textos producidos online como fotografías del momento, para lo cual es necesario un aparato crítico consciente de su propia naturaleza volátil.



lo determina el algoritmo y la popularidad (pensemos en los poemarios de autores/as surgidos en Instagram o en los volúmenes que recogen *posts* de blogs), a fin de cuentas, esa retroalimentación la dan los propios usuarios. Es decir, no solo la autoría se redefine a través de la (re)escritura colaborativa, sino que el concepto de industria editorial no es tan piramidal como antes, lo cual no significa necesariamente que exista una total democratización en la emisión del mensaje.

Siguiendo una aproximación teórica y basada en lo que los estudios neobarrocos nos dicen, podríamos dividir estos textos en dos niveles de lecturas: el meramente estético y el realmente subversivo, es decir, el que se sirve de las redes para configurar un contradiscurso. En primer lugar, podemos tener en cuenta la definición de Perlongher y cómo tomaba en consideración el hecho de que (casi) cualquier creación cultural pertenece a una élite. En segundo lugar, queda claro que las estructuras culturales continúan supeditadas tanto al ámbito académico y canónico como al editorial, de modo que no se puede hablar de una horizontalidad real: poder expresar y publicar un mensaje no conlleva necesariamente un éxito en la transmisión. Maravall (1981: 63), por su parte ya afirmaba que “El arte y la literatura del Barroco, que con frecuencia se declaran tan entusiastas de la libertad del artista o de la libertad en sus gustos del público, se hallan bajo la influencia o incluso mandato de los gobernantes (disciplina post Concilio de Trento) y esa característica del barroco “histórico” parece que se mantiene en este nuevo eón barroco”. Las políticas de cada red social y los algoritmos juegan a favor del mantenimiento de un cierto orden en consonancia con la moral vigente, usando la palabra en sentido laxo.

¿Cuáles serían los elementos neobarrocos, en resumen? Podemos sintetizar el estudio de Calabrese (1987) en tres rasgos aplicables a estos nuevos textos: en primer lugar, ritmo y repetición, característica confirmada en el exceso de historias y de regularidad hasta la saturación (proliferación de *tweets*, serialidad en la creación y publicación) que persigue además evitar el aburrimiento mediante la saturación visual; en segundo lugar, excentricidad: si bien los márgenes presionan el orden, no llevan a tocarlo; es decir, la subversión es controlada por el propio mecanismo del sistema; finalmente, exceso (y antídoto) pues, a pesar de vivir inmersos en lo que Naomi Klein llama “doctrina del shock” (2008), conviven con ese tipo de textos y mensajes radicados en la sexualidad o el miedo otros basados en cambio en la perfección, o en el virtuosismo, incluso.

Es decir, lo neobarroco no es necesariamente sinónimo de subversión: se puede usar la excentricidad como una herramienta que perpetúe, precisamente, la centralidad. Así, es importante para este tipo de estudio con una perspectiva feminista tener en cuenta el concepto de *marketplace feminism* o feminismo de mercado (Zeisler 2016):

Marketplace feminism is in many ways about just branding feminism as an identity that everyone can and should consume. That's not a bad thing in theory, but in practice it tends to involve highlighting only the most appealing features of a multifaceted set of movements. It kicks the least sensational and most complex issues under a rug and assures them that we'll get back to them once everybody's on board. (74)

En el imaginario colectivo surgido a raíz de la generalización de las redes sociales, parece plausible hablar intuitivamente de una explosión feminista y acercarse al análisis de estos nuevos textos con cierto optimismo al constatar las oportunidades a priori igualitarias para la creación y difusión de mensajes. No obstante, por el propio mecanismo de las redes, no puede considerarse que estemos ante una verdadera subversión, sino que más bien el reclamo de un presunto igualitarismo sirve para generar interacción y respuestas positivas sin necesariamente cuestionar el funcionamiento mismo del sistema. Efectivamente, valorar la experiencia personal frente a lo normativo resulta fundamental para un análisis feminista que catalogue y haga crítica de los artefactos culturales producidos por mujeres, renunciando a una óptica canónica tradicionalista. No obstante, tal y como se explicará en el próximo apartado, resulta imperativo un aparato teórico que tenga en cuenta las propias fallas del sistema, a saber: la sobreabundancia de productos y textos que no van más allá de una gratificación instantánea basada en el gusto por la novedad frente a la existencia de un potencial corpus de textos que realmente constituyan un contradiscurso narrativo que complete la noción de universalidad literaria y cuestione la identificación misma de masculino con universal.

### 3. EL CONCEPTO DE *THEATRUM MUNDI* APLICADO A LA HIPERMODERNIDAD

Más allá del análisis crítico de la estética o la ficción, autores como Lipovetsky hablan de una cultura "antinómica" (2015: 81) en la que una nueva lógica artística basada en la novedad y el cambio constantes emerge, lo cual esencialmente constituye un nuevo modelo que libera la creación de tradición y colectividad para considerar cada artefacto artístico y literario como expresión individual, voluntariamente al margen de lo canónico. En *Les temps hypermodernes* (publicado originalmente en 2004) lleva su análisis más allá del campo de la producción cultural y vincula la hipermodernidad con el hipercapitalismo y las actitudes sociales, con consecuencias en conductas y decisiones condicionadas cotidianas como vestirse (recuérdese la teoría de Calabrese), alimentarse o incluso morir (2014: 57), consecuencias que también podríamos vincular a ese "pasivismo" que comentamos anteriormente. Trabajos recientes como el anteriormente citado de Tranche (2019) analizan los medios de comunicación actuales, el impacto de la imagen y la sobreexposición a un flujo incesante de noticias e imágenes, al que denomina panóptico reticular (132), como si fueran una máscara sobre

la realidad: es decir, un filtro que esconde otras narrativas y, al mismo tiempo, una barrera para comprenderlas realmente a pesar del acceso perpetuo a la información. Este filtro podría ser nada menos que la pantalla.

Lipovetsky considera las pantallas como un fenómeno moderno y su proliferación, exclusivamente posmoderna: vivimos en un mundo de imágenes perpetuas, instantáneas y fragmentarias, borrando la oposición entre distancia y cercanía, erosionando cualquier narrativa continua en lo que él llama “la era de la tercera pantalla” (2013): el cine (colectivo), la televisión (colectiva en el ámbito del hogar y, posteriormente, individual) y el ordenador (cuya situación sería asimilable a la de la televisión). Sin embargo, con la extensión del uso del teléfono inteligente, nos encontramos no sólo ante una multiplicación de pantallas individuales, sino también ante una proliferación de agentes y creadores. Surge entonces una pregunta obvia: ¿esto realmente implica que tenemos una proliferación de discursos o solo uno reticular? Resulta entonces imperativo, a la hora de analizar los discursos virtuales, tener en cuenta los factores que hacen que un discurso perviva, tenga éxito o se pierda en el mencionado eje reticular: en otras palabras, el gusto por la novedad no implica la creación o existencia de nuevos discursos, sino que se observa una tendencia en ciertas redes (Instagram, Snapchat, TikTok o Twitter) a repetir la misma tendencia, perpetuando ideas, textos y, en última instancia, comportamientos.

Para Lipovetsky, desde la era del *pluriequipment* (2013) de los hogares (un televisor para cada miembro de la familia, por ejemplo) los comportamientos se están homogeneizando e individualizando, en una especie de doble proceso aparentemente contradictorio. En esa misma línea, también Marina Garcés (2018) analizó la creación o nacimiento de una cultura del hiperconsumismo ligada al presente y la novedad como valores máximos, formas en definitiva de escapar de la miseria cotidiana: se trata de la condición póstuma, una “quiebra del presente eterno y la puesta en marcha de un no-tiempo” (Garcés 2018:23) que conlleva la negación del futuro y una consecuente “catástrofe del tiempo” (24).

Para concluir este apartado, podemos cerrar el círculo uniendo el extremo hipermoderno al neobarroco teniendo en cuenta la visión de Lambert (2004) al respecto, quien considera que “no hay nada particularmente moderno en lo posmoderno, pero que podría entenderse, en cierto sentido, como un “retorno del barroco” (2004: xxiv). Por tanto, el Neobarroco puede considerarse un marco teórico que abarca también la producción de transmisores y receptores de información y cultura a través de los mecanismos que brindan las redes sociales. De ese modo, podemos encuadrar futuros estudios sobre autorías marginalizadas de un modo sistemático, alejado de lo anecdótico de un fenómeno “viral” puntual, y en última instancia, estudiar los “contradiscursos” provenientes de voces periféricas al canon hegemónico.

#### 4. ABRIENDO VÍAS HACIA UN FUTURO ANÁLISIS: ALGUNOS TEXTOS (O POST TEXTOS) SUSCEPTIBLES DE CATALOGACIÓN.

Una de las dificultades intrínsecas a este tipo de estudio es la preeminencia del *pathos* y el *ethos* sobre el *logos* en los textos susceptibles de análisis: en otras palabras, las historias y el lenguaje llamativo (*pathos*), así como la marca personal e imagen presentada online (*ethos*) son determinantes para la configuración de un discurso con éxito *online*, entendiendo éxito como número de veces que se comparte o se reescribe el texto inicial. Ello no implica necesariamente que el artefacto discursivo exitoso posea una calidad, entendida ésta en sentido laxo, que pueda trascender la fama efímera. No obstante, y a pesar de la prevalencia de ciertos generadores de contenido, existen narrativas marginales con éxito que vendrían a demostrar que las redes sociales, con sus limitaciones, pueden ser utilizadas como mecanismos que incorporen al centro o al menos, a la periferia de lo aceptable, discursos y voces tradicional y plenamente periféricos.

Un campo interesante para explorar sería el de la “tuitera”, con sus correspondientes subgéneros (*twiller -tweet + thriller-* o *twovel -tweet + novel-*), manifestaciones literarias nacidas adecuadas a la propia plataforma y que perviven a día de hoy a pesar de los pronósticos de algunos críticos. (Torres 2014: 209). Los ciento cuarenta caracteres por *tweet*, lejos de servir de límite, son un estímulo creativo, unido al hecho de que se contribuye a la creación de un nuevo género (o, si se quiere, subgénero del relato corto) en tiempo real y con características propias: el suspense, especialmente en el primer *tweet*, sería esencial para captar la atención y estimular la interacción. Cabe decir que, frente a los 330 millones de usuarios de Twitter, las redes en las que prima lo visual son mucho más utilizadas: baste comparar esa cantidad con el billón de usuarios de Instagram. Por su combinación de fotografía, vídeo y texto, Instagram podría servir asimismo como una red susceptible de análisis en el que se tenga también en cuenta la narración oral y, por su propia naturaleza, *cross-media*. Intuitivamente, un campo de estudio que se nos abre es el de las autobiografías a través del contenido generado en redes sociales.

En esa misma línea, podría llevarse a cabo un estudio generalizado de la bionarrativa de no ficción, es decir, de los relatos propios que ofrecen una alternativa al de la experiencia compartida y oficial: lo que es frente a lo que se dice que es. Se podrían considerar como un corpus de contradiscursos, seleccionando y confrontando aquellas narrativas que nazcan y perpetúen la normatividad frente a aquellas que la rechazan y, en cierta medida, la redefinen. Serían susceptibles de este análisis los textos orales en formato de vídeo breve, los pies de foto de las redes sociales o publicaciones de blogs que, en conjunto, buscan explicar al sujeto. Se podrían aplicar estándares de

crítica literaria y análisis del discurso a estos textos con características propias que podríamos resumir en brevedad e inmediatez, no sin olvidar la interacción y las sucesivas transformaciones generadas en el proceso de recepción. Se trata de casos para cuyo análisis sería necesario equiparse con nuevas herramientas que tengan en cuenta que la materia narrable son las propias autoras, pero no ellas en sí mismas (recuérdese la diferencia entre persona, *webactor* e *Internet persona*), sino una nueva narradora homodiegética virtual.

Desde una perspectiva meramente visual, las autofotos o *selfies* se están considerando desde un análisis feminista un modo de devolver la agencia de la mirada a quienes siempre fueron miradas (Tiidenberg y Gómez Cruz 2015): en ese sentido, el mundo del arte, a diferencia de lo que sucede con la crítica literaria, es más proclive a experimentar con el estudio de nuevas obras *transmedia* e incluso de autoría difusa. Un ejemplo relevante para el presente trabajo de este tipo de narrativa sería la obra *Skeens* (*skin + screen*, piel y pantalla) de Elisa Cuesta (2019) que a partir de sus datos privados generados en los últimos diez años en Facebook propone un ejercicio de decodificación y posterior materialización de su información en forma de tejidos, tapices e instalaciones. Si bien la palabra es esencial en el espacio museístico que se designe para su exposición, dado que sin ella la obra carecería de dirección autónoma, es lo visual lo que prima en la sala. Lo interesante es que esas obras nacen del código proporcionado por la red social como datos medibles que, salvo por las interacciones pasivas (*clicks*, *me gustas* o acciones de compartir sin comentario) nacen sustancialmente de la palabra. La artista clasificó sus datos en tres categorías: autoedición o acciones voluntarias que contribuyen al diseño del propio perfil; interacción, aquellas correspondientes al intercambio de información con otros relatos; registrales, acciones propias de la plataforma, realizadas al margen de la usuaria, con fines analíticos (y, en última instancia, comerciales). Es decir, la palabra (y no sólo por la ingeniería propia de la red, basada en el lenguaje informático) convive en igualdad de condiciones con acción, reacción e imagen.

Otro ejemplo de literatura colaborativa que culmina en lo visual y, finalmente, en el espacio museístico, sería la obra de Caroline Sindere *Feminist Data Set* (2017-2019): se trata de un experimento *transmedia* en toda regla que inicia con talleres y conferencias presenciales<sup>3</sup> que recopilan datos sobre la imagen de la mujer y se cruzan con otros sobre feminismo. Dichos datos servirán de alimento para entrenar una inteligencia artificial a operar con perspectiva feminista, que dará como resultado final una serie de pósters con aforismos o sentencias generadas por ella. La obra en sí plantea un dilema sobre la autoría difusa: en última instancia, ¿quién es la autora del producto

3 En Asturias tuvo lugar en 2019 al amparo de la exposición *Deus Ex Machina* de la Universidad Laboral de Gijón, por lo que la propia obra permuta a través de categorías de tiempo y espacio.

final: Sindereis, las participantes o la IA? Y más allá de dicho producto final, ¿cuál sería el verdadero artefacto cultural: los pósters, el código diseñado para la IA o el proceso de recolección de datos en las actividades presenciales?

En definitiva, cabría preguntarse si son estas nuevas formas de narrativa, dado que se entrelazan sin aparente jerarquía palabra, imagen e hipervínculo, o si, tal y como se hipotetizó al inicio de este trabajo, son productos efímeros dado el constante flujo de textos e imágenes. En cualquier caso para abordar un posible estudio sistemático de estos textos, aun a nivel sincrónico, es necesario distinguir entre el *storytelling* tradicional del nuevo *storyliving* (Orihuela 1997), etiqueta nacida para definir la interacción por parte de usuarios en los primeros motores narrativos (*Story Space*, *Story Vision* y *Movie Magic Screening*), y que bien podría aplicarse ahora al análisis de los continuos ensayos personales creados específicamente para las redes y con un formato condicionado por el soporte.

## 6. CONCLUSIONES: DIRECCIONES HACIA FUTURAS INVESTIGACIONES.

El objetivo de este trabajo ha sido presentar una contextualización genérica de las nuevas formas de literatura online, estructurada al amparo de las teorías neobarrocas e hipermodernistas que tienen en cuenta la multiplicidad de textos y narrativas, su naturaleza híbrida y, además, el nuevo concepto de autoría difusa gracias a los mecanismos colaborativos. Más que responder a cuestiones concretas, este estudio preliminar se propone nuevas preguntas: ¿Son estos ejemplos (bionarrativas, microrrelatos (orales o escritos), *storytelling cross media*...) plenamente nuevas formas de narrativa, dado que conviven en igualdad de condiciones palabra, imagen e hipervínculo? Y si nos centramos en las obras que hacen uso exclusivo de la palabra ¿estamos ante una *postnarrativa*, o se trata aún de una categoría inestable? O, siguiendo a Lipovetsky, si estas obras rechazan la tradición y se basan en la novedad, ¿merece la pena considerarlas materia susceptible de estudio académico, si precisamente nacen con clara intención de permanecer al margen?

Dado su papel en la cultura contemporánea, si bien resulta problemático el estudio de fenómenos singulares por su naturaleza efímera, parece cuanto menos necesario, sin embargo, realizar una fotografía del momento: material de análisis serían los textos creados en plataformas tales como Wattpad o Wakelet, dedicadas específicamente a la narración más tradicional, si se quiere (aunque no necesariamente lineal) y los experimentos más arriesgados surgidos en redes como Twitter (la llamada tuiterratura) o Pinterest, que no fueron ideadas para la narración. Abren la puerta no sólo a la multiplicación de textos, sino a la autoría múltiple y a la creación de novelas en la acepción más clásica del término. Este tipo de narrativas, además, se desvinculan parcialmente del yo y la (meta)narración autobiográfica propia de las redes sociales,

sino que dan el paso pleno hacia la ficción. Asimismo, en este estudio preliminar se han ofrecido algunos ejemplos vinculados al mundo del arte que ilustran cómo las mujeres creadoras reaccionan a este específico momento histórico, utilizando los elementos virtuales no ya como soporte, sino como materia narrable, reocupando los espacios museísticos como puntos de narración autobiográfica e incluso activista. En definitiva, surge la necesidad de realizar estudios que expandan la definición de literatura y tengan en cuenta el uso inextricable de palabra y materia.

Por último, tal y como se ha intentado ilustrar a lo largo de este trabajo, la (relativa) democratización tecnológica abre la puerta a un análisis con perspectiva feminista y transversal, dado que las trabas tradicionalmente impuestas al acceso a la creación literaria a ciertos grupos marginalizados, si bien no se pierden absolutamente, sí se difuminan. Asimismo, la proliferación de creadoras y textos fácilmente accesibles sería también materia susceptible de estudio, al cambiar de paradigma sin *literary foremothers* (retomando el concepto de Eagleton 2014) a otro con múltiples figuras referenciales; no obstante, ese análisis debería tener en cuenta el tipo de referencia ejercida y sobre qué nicho de población, así como la posibilidad que abre a la intertextualidad entre escritoras. En ese sentido, las redes sociales cuestionan el papel de la editoría y la crítica, permitiendo que ciertos discursos y textos salgan a la luz sin filtro o cura y que voces tradicionalmente marginadas puedan tener su propio espacio, por exiguo que este resulte. En definitiva, ante este nuevo paradigma dominado por la pantalla, parece oportuno preguntarse qué significa específicamente para las mujeres construirse desde el espejo y a través de él, en qué medida eso condiciona su libertad expresiva y si, a fin de cuentas, el nuevo paradigma es una reproducción del preexistente o si constituye una oportunidad de apertura del canon que realmente defina el concepto de universalidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardener, S., "Ardener's "Muted Groups": The genesis of an idea and its praxis", *Women and Language*, 28.2 (2005), pp. 50-72.
- Calabrese, O., *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Deleuze, G., *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- D'Ors, E., *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos/Anaya, 2013 (primera edición: 1944)
- Eagleton, M., *Feminist literary criticism*, Londres, Routledge, 2014.
- Garcés, M., *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- Jarauta, F., y Buci-Glucksmann C., "El barroco y su doble", *Cuadernos del círculo*, 2 (1993): pp. 11-12.
- Klein, N., *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós, 2007.

- Kraus, C., *I love Dick*, París, Flammarion, 2016.
- Lambert, G., *On the (New) Baroque*, Aurora, The Dacies Group Publishers, 2008.
- Lezama Lima, J., *Las Eras Imaginarias*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- Lipovetsky, G., *Los Tiempos Hipermodernos*. Madrid, Anagrama, 2014, (primera edición: 2004).
- Lipovetsky, Gilles, "La pantalla global". Cátedra Alfonso Reyes. Youtube. 9-10-2013 <https://n9.cl/7ql2>
- López Silvestre, F., *El Paisaje Virtual. El Cine de Hollywood y el Neobarroco Digital*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- Lyotard, J.F., *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- Maravall, J.A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1981.
- Ndalianis, A., *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2004.
- Orihuela, J.L., "Narraciones interactivas: el futuro no lineal de los relatos en la era digital." *Palabra clave*, 2 (1997), pp. 37-46
- Perlongher, N., "Introducción a la Poesía Cubana y Rioplatense", *Revista Chilena de Literatura*, 41 (1993), pp. 47-57.
- Sarduy, S., *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Scolari, C., "Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital". *Anuario AC/E de cultura digital*, 1 (2014): pp. 71-81.
- Tiidenberg, K. y Gómez Cruz, E., "Selfies, image and the re-making of the body", *Body & society*, 21.4 (2015), pp. 77-102.
- Tolentino, J., "The personal essay boom is over", *The New York Times*, Internet, 18-05-17 [shorturl.at/jwCVY](http://shorturl.at/jwCVY)
- Torres Begines, C., "Novelas en Twitter: el fenómeno de la narrativa en 140 caracteres." *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, 54 (2014), pp. 208-220.
- Tranche, R. R. (2019). *La Máscara sobre la Realidad. La Información en la Era Digital*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- Zeisler, A., *We were feminists once: From riot grrrl to CoverGirl, the buying and selling of a political movement*, Public Affairs, 2016.



## EL ROL DE LA MUJER CHINA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX EN LA NOVELA *BANSHENG YUAN* DE ZHANG AILING

THE ROLE OF CHINESE WOMAN IN EARLY TWENTIETH CENTURY IN ZHANG  
AILING'S NOVEL *BANSHENG YUAN*

Teresa Inés Tejada Martín  
Universidad de Salamanca

### RESUMEN:

En este artículo reflexionaremos, a través de la lectura *Bansheng yuan*, la primera novela larga de Zhang Ailing (Eileen Chang), sobre la situación de la mujer china en las primeras décadas del siglo XX. Con el análisis de los tres principales personajes femeninos nos centraremos en destacar dos aspectos que, a pesar de haber avanzado en la teoría, seguían lastrando la posición de la mujer en la práctica: la falta de independencia laboral y el matrimonio.

### PALABRAS CLAVE:

Zhang Ailing, *Bansheng yuan*, emancipación de la mujer, mujer china

### ABSTRACT:

In this paper, we will reflect on the condition of Chinese women in the first decades of the 20th century through a close reading of *Bansheng yuan*, Zhang Ailing (Eileen Chang)'s first long novel. Through the analysis of the three main female characters, we will focus in two aspects –lack of labor independence and marriage– to underscore that, in spite of some theoretical improvements, the position of women was still burdened in reality.

### KEYWORDS:

Zhang Ailing, *Bansheng yuan*, women emancipation, Chinese women



Las primeras décadas del siglo XX en China son testigos de fascinantes cambios, especialmente para la mujer, que tras años de lucha conquistará muchos derechos que hasta el momento le habían sido negados. En la literatura encontramos voces femeninas que reivindican cada vez con más fuerza un lugar propio en la nueva sociedad. Zhang Ailing, una escritora con gran éxito en el Shanghai de los años cuarenta, no se alza entre las escritoras que hacen gala de un discurso revolucionario, sin embargo, sus escritos tienen el potencial de reflejar, a través del comportamiento, en las palabras y en el silencio de sus personajes, los conflictos a los que se enfrentaba una mujer burguesa del momento. Por ello, se propone aquí la lectura de una de sus novelas, *Bansheng yuan* 半生缘<sup>1</sup>, que ya en su concepción destila características de una época convulsa. Esta obra clave nos permite reflexionar en torno a dos pilares que determinaban el rol que desempeñaba la mujer en su sociedad: su posición en el mundo laboral y el matrimonio.

## 1. LA MUJER EN CONFLICTO: ENTRE LA ANTIGUA Y LA NUEVA SOCIEDAD

La mujer ha ocupado un rol subalterno dentro de la sociedad y la cultura china tradicional, por lo que antes de abordar la obra de Zhang Ailing se hace necesario atender a los cambios sucedidos entre el final de la dinastía Qing (1911), la República China (1912-1949) y la fundación de la República Popular China (1949). Estos permitieron que la mujer saliera de los cuartos interiores a los que había sido largamente relegada y comenzara a participar activa y públicamente en la sociedad. Al dibujar este contexto pretendemos subrayar que, a pesar de encontrarnos con transformaciones que revolucionaron la vida de la mujer, el gran peso de la tradición seguía restringiendo en gran medida su verdadera emancipación, por las limitaciones fundamentalmente ideológicas que se le imponían en el mundo laboral, como las que conllevaba, en muchas ocasiones, el matrimonio. Profundizaremos en estos dos puntos en los siguientes párrafos.

Hemos de aclarar también que nos centraremos exclusivamente en la mujer burguesa por dos motivos principales: en primer lugar, porque fue quien lideró y a quien se dirigieron los primeros movimientos feministas, y, en segundo lugar, porque es el ámbito al que pertenece tanto Zhang Ailing como los personajes de *Bansheng yuan* a los que nos referiremos. Esbozaremos en las siguientes páginas el nacimiento del feminismo en China.

### 1.1. POSICIÓN DE LA MUJER EN LA CHINA IMPERIAL

Entre finales del siglo XIX y principios del XX se vivieron en China grandes acontecimientos que no solo marcaron el imparable declive y definitiva caída de un sistema dinástico que había pervivido durante más de dos mil años, sino que también

marcaron el camino hacia la liberación de la mujer. Hasta el siglo XX la posición de inferioridad que la mujer ocupaba frente al hombre había sido impuesta por un sistema patriarcal que se apoyaba en un orden jerárquico basado en criterios de edad y género, y que había sido establecido principalmente por el confucianismo, sistema de pensamiento predominante. La dicotomía sobre la que se construyó tradicionalmente el concepto de género provenía del principio del *yin* y *yang*, en el que se asociaba a la mujer con lo inferior, lo pasional, o la oscuridad, y al hombre con los valores positivos contrarios. Esto implicaba que la mujer debía vivir sometida al hombre, ya fuera como esposa, hija o madre.<sup>2</sup> Como consecuencia de este sistema social segregacionista se crearon dos esferas diferenciadas: el hombre ocupaba el exterior, es decir, el ámbito público y la mujer veía su vida recluida a los cuartos interiores (Raphals 1998: 1-2).

Ante este contexto general, se entendía que el principal propósito de la mujer consistía en ser una buena madre y una buena esposa, por lo que no es de extrañar que su educación se entendiera como un medio para conseguir ese fin. En las familias de clase alta se solía enseñar a las niñas a leer y escribir con el objetivo primordial de que pudieran hacerse cargo de los asuntos de la casa del futuro marido y educar a sus hijos. Esto, en la mayoría de los casos, limitaba la propia formación que recibía la mujer, ya que al asumir que no participaría en asuntos públicos, su instrucción se centraba a menudo en un corpus de libros elaborados a lo largo del período imperial y diseñados para hacerla conocer sus deberes como hija, nuera, madre, esposa y viuda, y modelar su comportamiento moral (Idema y Grant 2004: 12). Por ello, y a pesar de que a finales de la dinastía Qing se había alcanzado un gran alto grado de alfabetización entre las mujeres, su educación se observaba como un valor para concertar un matrimonio más que como una manera de que consiguiera independencia o incluso jugara un papel social más allá del ámbito privado<sup>3</sup>.

Aunque sería un error afirmar que la mujer ha estado completamente al margen de la esfera pública, pues, por ejemplo, la historia literaria china cuenta con un buen número de escritoras que consiguieron conservar, publicar su obra o alcanzar cierta relevancia. Aun así, la realidad es que durante toda la China imperial la escritura era fundamentalmente un trabajo de hombres, en tanto que la mujer quedaba excluida del dominio oficial y/o profesional.<sup>4</sup> Hasta el siglo XX la obra de la mujer va a ser

2 Esta normal se conocía como las “Tres obediencias” *sancong*.

3 Ya a finales del siglo XVIII se produjo un debate sobre lo que las mujeres deberían aprender cuando la obra de muchas escritoras adquirió visibilidad en el panorama literario. En este sentido es relevante la postura de Zhang Xuecheng, quien sin cuestionar que las mujeres debían ser educadas, algo que parecía aceptado ya en su época, sí que hacía énfasis en la necesidad de mantener la separación de las esferas y, por tanto, criticaba directamente la participación de la mujer en el ámbito público. (Mann, 1992: 44)

4 Huelga decir que la situación de la mujer ha variado a lo largo de la historia, y que la historia China cuenta con un considerable número de mujeres que obtuvieron cierta influencia y relevancia tanto en el gobierno como en el campo de las letras, sin embargo, suponían generalmente una excepción. Especialmente desde el giro conservacionista del neoconfucianismo en el siglo XVI.

concebida como una escritura marginal y, a ojos del hombre y de la mayoría de las mujeres, el que una mujer de clase alta escribiera, si bien era posible, seguía siendo un escándalo (Idema y Grant 2004: 4).<sup>5</sup>

El salto de la mujer al mundo profesional se produce junto con los grandes cambios históricos que dan nacimiento a la China moderna, y los movimientos de liberación de la mujer que los acompañan. Uno de los primeros será la campaña antivendaje de pies que, a finales del siglo XIX, abrirá este largo camino hacia la autonomía femenina<sup>6</sup>. La costumbre del vendado de pies bien sea abordada desde su dimensión erótica, o bien como símbolo último de sumisión, cosificaba y restringía drásticamente la movilidad de la mujer. Pero esta y otras restricciones impuestas durante siglos, en mayor o menor medida, comenzaron a superarse en un proceso que discurre paralelo con el cambio de régimen. Y es que los problemas internos, en especial la Rebelión de los Taipings (1851-1864), y diferentes conflictos armados con potencias extranjeras agravados por las crisis nacionales (como fueron las Guerras del Opio y la Primera Guerra sino-japonesa) propiciaron la petición generalizada de reformas al gobierno chino, así como también facilitaron la entrada de corrientes de pensamiento extranjeras, principalmente tras la obligada concesión de territorios<sup>7</sup>.

Para Zheng Jiaran la Rebelión de los Taipings podría considerarse como la primera vez que se reclama la igualdad entre hombres y mujeres, sin embargo, esto no acabó conformando el primer feminismo chino ya que este discurso quedaba supeditado a las necesidades de la guerra (2016: 2). En efecto, encontramos en esta revolución campesina grandes líderes militares mujeres y, entre las reformas exigidas, la petición de abolición del vendaje de pies. Pero no solo debemos mencionar la falta de recorrido de estas primeras ideas feministas por su propósito inicialmente práctico, sino, y de acuerdo con Fan Hong, más bien lo debemos achacar a una sociedad aún muy apegada a una tradición confuciana que se resistía a asumir ciertos cambios (2005: 30). Será algunas décadas más adelante cuando asistamos a la consolidación del feminismo en China.

5 Es importante subrayar que durante siglos la mayor parte de literatura escrita por mujeres que circulaba públicamente era la de las cortesanas, especialmente durante la dinastía Tang. Véase Ping Yao: "The Status of Pleasure: Courtesan and Literati Connections in T'ang China (618-907)". Será a partir de la dinastía Ming cuando las mujeres de familias de elite sean las que poco a poco reemplacen a las cortesanas como principales escritoras. Sin embargo, siempre se consideraba una ocupación secundaria, algo ocioso, y no como una profesión.

6 La dinastía Qing curiosamente supone el cénit de esta práctica, así como su declive. Véase: Wang Ping, *Aching for Beauty*.

7 La finalización de la Primera Guerra del Opio entre Inglaterra y China con la firma del Tratado de Nanking en 1842 por el que China cedía la isla de Hong Kong y los puertos de ciertas ciudades como Xiamen, Fuzhou, Ningbo, Shanghai y Guangzhou estarían abiertos al comercio internacional. China, que había permanecido cerrada a cierto tipo de comercios se vio forzada a doblegarse ante un país extranjero, lo cual supuso como el principio del fin del imperio, así como una serie de humillaciones para el país. Y Japón: Tratado de Shimonoseki (1895) abre un nuevo período en la historia del mundo chino, su alienación. Por este tratado cede el control de Taiwán, las Islas de los Pescadores y lo que es hoy la provincia de Liaoning. (Fan Hong, 2005: 26)

## 1.2. PRINCIPALES CAMBIOS CON LA VUELTA DE SIGLO

La llegada de potencias extranjeras a China propició varios cambios en el panorama nacional. Entre ellos, permitió la entrada de misioneros y con estos la fundación de las primeras escuelas para niñas<sup>8</sup>. Hasta el momento la educación para mujeres se había desarrollado en el ámbito privado del hogar, con tutores, pero gracias a estos primeros centros las mujeres educadas consiguieron llamar la atención de sus compatriotas e ir desterrando la idea de que las mujeres debían permanecer en sus casas. Pronto, algunos reformistas como Kang Youwei (1858-1927), Liang Qichao (1873-1929), Tan Sitong (1865-1898) empezaron a pedir que se abrieran escuelas chinas de mujeres; la primera se funda en 1898 en Shanghai, y se populariza a partir de 1907, momento en el que el gobierno abre muchas más por todo el país (Fan Hong 2005: 60). También en este momento, se comienza a erradicar la tradición de vendar los pies entre las familias más educadas y progresistas (65). No debemos olvidar que junto a estas figuras surgen voces que, aún teniendo menos impacto en el panorama nacional, tuvieron gran relevancia para la mujer, como las de las escritoras Qiu Jin (1875-1907) y He-Yin Zhen (1884-1920?)<sup>9</sup> que comienzan a reclamar igualdad e independencia para la mujer.

A principios del siglo XX muchas mujeres, en su gran mayoría de familias acomodadas y que ansiaban ese cambio social aprovecharon la oportunidad que se les brindaba para abandonaron sus “cuartos interiores” y convertirse en escritoras, viajeras o periodistas, y comenzaron a fundar sociedades, academias, revistas, etc. (Yan Haiping 2006: 5). Sin embargo, su participación política no sólo siguió estando limitada sino prohibida, ya que a pesar de que muchas mujeres, como Qiu Jin, habían participado de forma directa en los movimientos revolucionarios que condujeron a la instauración de la República China en 1911, todas ellas vieron cómo tras su fundación se les prohibió formar parte del gobierno, devolviéndoles de nuevo a segundo plano<sup>10</sup>. Esto supuso una gran decepción, ya que la mayor parte de feministas de finales de la dinastía Qing (una de las excepciones sería He Yin-Zhen) estaban íntimamente relacionadas con los movimientos antidinásticos (Hershatter 2007: 84).

Y así nos lo recuerda Amy Dooling al afirmar que este primer feminismo rápidamente fue absorbido por la necesidad más imperante de conformar un nuevo estado y, más importante aún, que los gestos de muchos reformistas tanto de finales del siglo XIX como de las décadas posteriores se apoyaban en un persistente paternalismo

8 La primera se fundó en 1844 en Ningbo (Sáiz, 2001: 51). Para 1867 ya había más de 121 escuelas repartidas por los principales territorios, aunque obviamente no llegaron a todas las regiones (Fan Hong, 2005: 53).

9 También conocida como He Zhen, y definida como escritora anarco-feminista. “Yin” es su apellido materno que la escritora decidió unir al paterno (Liu, Karl, y Ko, 2013: 2), lo que podemos entender como una declaración de intenciones.

10 Incluso se eliminó la gimnasia que había formado parte del currículo de las escuelas de mujeres, ya que se asociaba actividades revolucionarias (Fan Hong, 2005: 102).

que plantea alguna duda sobre si realmente defendían la completa emancipación femenina, ya que la mujer durante las grandes reformas siguió ocupando una posición marginal y era poco más que una beneficiaria pasiva de la autoridad masculina (2005: 2). Siguiendo este pensamiento, en estas páginas se pretende demostrar con el análisis de la novela de Zhang Ailing, que sin cuestionar las oportunidades y los derechos legales que estas reformas supusieron, sí que debemos interrogarnos sobre el dilema social de la emancipación femenina, no de iure sino de facto.

Tras un período de retroceso y creciente decepción, tras la firma del Tratado de Versalles al finalizar la Primera Guerra Mundial por el que se cedían los derechos coloniales de Alemania en China a Japón, irrumpe en el panorama nacional lo que se ha conocido como el Movimiento del Cuatro de Mayo o el Movimiento por la Nueva Cultura en 1919, liderado por un grupo de jóvenes que apostaban por la renovación, poniendo especial énfasis en la educación. De este modo, se volvieron a poner sobre la mesa demandas como la coeducación, la igualdad y los derechos de la mujer. Las publicaciones escritas y dirigidas hacia mujeres en las que se promovían estas ideas aumentaron, y escritoras como Ding Ling (1904-1986) o Bai Wei (1894-1987) adquirieron cada vez más importancia. También el año 1920 fue significativo ya que se admitieron a las primeras mujeres en la Universidad de Pekín, hecho que fue pronto secundado por otras universidades del país (Yan Haiping 2006: 70).

Durante las primeras décadas del siglo XX hasta la instauración de la República Popular China en 1949 hubo muchos altibajos en la situación de la mujer en la sociedad, que se relacionan en cierta medida con las diferencias y la oposición entre el gobierno del Guomindang y el Partido Comunista Chino, fundado en 1921. Los primeros defendían un papel de la mujer liberada más tradicional, y aunque se reconocían sus derechos a trabajar, su principal misión seguía siendo la familia; mientras, los comunistas eran más radicales y no solo circunscribían su discurso a las familias burguesas y acomodadas, sino que aspiraban incluir en el movimiento a las campesinas y trabajadoras. En lo que atañe a la mujer, estos dos partidos llegaron a cooperar y crearon un organismo llamado Departamento de Mujeres, que desgraciadamente llegó a un abrupto fin en 1927 cuando el presidente Chiang Kai-shek lanzó un ataque contra los comunistas durante lo que se conoció como el Terror Blanco. Yan Haiping llama la atención sobre el hecho de que, si bien el porcentaje de fallecidas fue menor que el de los hombres teniendo en cuenta la proporción en la participación, hubo especial ensañamiento y crueldad en la matanza de mujeres pretendiendo demostrar así su oposición al activismo femenino (2006: 101)<sup>11</sup>. Tras este episodio, algunas comenzaron a reorganizarse en secreto, pero a menudo fueron denunciadas y ejecutadas. El mensaje más contundente

11 Gilmartin recoge en su estudio sobre las mujeres revolucionarias la siguiente aproximación: “Cai Chang estimated in her discussions with Helen Snow that the Nationalist troops killed more than one thousand Communist women organizers and leaders during the first year of the White Terror” (1995: 199).

se lanzó cuando ejecutaron públicamente a Xiang Jiangyu, que había liderado el sector del Partido Comunista relacionado con los asuntos de la mujer y había codirigido el Departamento de la Mujer hasta 1925, consiguiendo admirablemente compaginar las agendas de ambos lados en este ámbito (Gilmartin 1995: 199).

Inevitablemente esto supuso la revalorización de un modelo de mujer mucho más tradicional en las zonas nacionalistas, pretendiendo así alejarla de la agenda política. Sin embargo, las bases para la independencia de la mujer ya se habían sembrado, por lo que nos encontraremos con una sociedad llena de contradicciones de la que se hará eco la literatura y también el cine. Es precisamente en este contexto disonante y en transformación donde se ubica la obra que aquí analizaremos, *Bansheng yuan*. En ella se retratan personajes que, sin pretensiones políticas o reivindicativas, intentan avanzar con los tiempos, pero se ven frecuentemente estancados en un rol impuesto por la mentalidad más conservadora con el que cada vez le cuesta más identificarse. En el siguiente epígrafe presentaremos brevemente a la autora y el determinante proceso gestacional de esta obra.

## 2. ZHANG AILING Y *BANSHENG YUAN*

Zhang Ailing, también conocida como Eileen Chang (1920-1995), se considera actualmente como una de las mejores escritoras chinas del siglo XX, aunque durante muchos años su obra se pasó por alto en la China continental, en esencia, por motivos ideológicos. Comenzó a publicar durante los años 40 en un Shanghai ocupado por los japoneses, donde alcanzó una gran popularidad. Pero su falta de compromiso con los movimientos revolucionarios, así como el hecho de que su marido fuera acusado de colaboracionista con los japoneses y huyera a Japón, la dejaron en una posición muy delicada tras la victoria del Partido Comunista Chino en 1949. Consiguió irse a Hong Kong en 1952, desde donde emigró a Estados Unidos, y allí permaneció hasta su muerte.

La escritora nació en una familia en declive de la antigua aristocracia de la dinastía Qing, en la que, parafraseando a Julia Lovell, se vio constantemente en disputa entre las fuerzas de la tradición y la modernidad, conflicto que plasmará recurrentemente en sus obras (2007, X). En medio de esa batalla entre los valores más conservadores y las oportunidades que brindaba la nueva sociedad se debaten sus personajes, especialmente los femeninos, de *Bansheng yuan* que analizaremos en el siguiente apartado. Lovell relaciona este constante disyuntiva con la propia naturaleza de sus progenitores, pues describe al padre de Zhang Ailing casi como un cliché de la sociedad más decadente: fumador de opio, con una concubina, y un patriarca violento; mientras que identifica a su madre con la “mujer moderna”, una persona educada y con la independencia suficiente como para divorciarse (2007: X).

No solo podemos reconocer las contradicciones a las que sus personajes dan vida dentro de su ámbito familiar, sino que también debemos considerar que su obra se desarrolló en unos de los momentos más convulsos de la historia china. A pesar de ello, en sus textos se mantuvo en una posición en cierto modo apolítica, lo que Lovell adjudica por un lado, a la intención de evitar la censura impuesta por los japoneses, y por otro, a su escepticismo personal ante la retórica revolucionaria que muchos de sus compañeros habían adoptado (2007: XII). Esto se comprueba en que, por ejemplo, los conflictos armados aparecen en sus obras poco más que como un telón de fondo en los que nunca se profundiza. Lovell menciona a los japoneses, pero esa autocensura vendría, como se explicará posteriormente, también por el triunfo de los comunistas.

La temática de sus textos gira, a primera vista, en torno de las trivialidades de la vida y el amor, por lo que, a menudo, se la ha relacionado con la escuela de los Patos Mandarines y las Mariposas; algo que algunos de sus críticos han lamentado profundamente por considerarlo un menosprecio (Chang 1988: 204). Explica Rey Chow que esta etiqueta se empleó de manera peyorativa para referirse a aquellas novelas populares y de entretenimiento que seguían estilos más tradicionales y se consideraban, de manera muy reduccionista, como simples historias de amor, cuando, en realidad, bajo esta etiqueta se englobaban novelas sociales, de detectives, de fantasía, legendarias y otros muchos tipos (1991: 36). Esta escuela ha quedado eclipsada por el Movimiento del Cuatro de Mayo en las historias literarias, a pesar de haber sido mucho más popular en su día, por su compromiso político, y algo similar le ha pasado a Zhang Ailing en el discurso literario en la China Continental hasta la década de los 90.

Según la opinión de la profesora taiwanesa Sung-sheng Chang<sup>12</sup>, su obra se puede prestar a una crítica superficial esencialmente por dos motivos: primero, porque el género del romance le ha brindado un considerable éxito comercial y, segundo, porque la crítica ortodoxa menosprecia aquella literatura que lidia con los delicados sentimientos de la mujer (1988: 206). Sin embargo, como se intenta demostrar aquí y reivindican sus defensores, precisamente en ese delicado retrato de la mujer atrapada en los valores tradicionales mientras el mundo cambia a su alrededor reside su valor, pues nos ofrece una ventana desde la que asomarnos al sufrimiento de muchas de sus contemporáneas, que, sin ser activistas, pretendían trascender del limitado rol social que se les imponía. Zhang nos ofrece personajes urbanos, no idealizados, incluso a menudo despreciables, que habitaban el Shanghai de principios de siglo, fruto de esas constricciones sociales e ideológicas. En una entrevista la autora expresaba a propósito de Manlu, uno de los personajes femeninos más controvertidos de la novela que nos ocupa:

---

12 Zhang Ailing ha tenido una gran influencia en las escritoras taiwanesas, como demuestra Sung-sheng Chang (1988).



Las principales razones [por las que sacrifica a su hermana] tienen su raíz en la sociedad o en la economía. Esto no quiere decir que su comportamiento pueda perdonarse, pero dado que la sociedad antigua reunía las condiciones que generaba personajes como ella, debemos culpar mayormente a ese sistema social irracional. (Ying Du 2006. Traducción propia)

### 2.1. *BANSHENG YUAN*: UN AMOR Y UN LIBRO DE MEDIA VIDA

No es lugar aquí para comparar minuciosamente las diferentes versiones que existen de esta novela, sin embargo, se considera necesario hacer algunos apuntes sobre su gestación por las implicaciones ideológicas que conlleva. Esta obra, la primera novela larga de la autora, se empezó a publicar de manera serializada el 25 de marzo de 1950 hasta su finalización el 11 de febrero del siguiente año, bajo el título *Dieciocho primaveras* (十八春 *Shiba chun*) en el tabloide *Yibao*<sup>13</sup>. En noviembre de 1951 se publicó una versión revisada y completa del libro firmada por el pseudónimo Liang Jing 梁京 (Ying Du 2006: 204). Zhang Ailing consiguió publicar esta historia de amor en ese momento, en que el Partido Comunista ya había llegado al poder, por tratarse de un período de transición que duraría apenas un par de años más. En las décadas de los años 30 y 40 Shanghai poseía una industria editorial muy fuerte que no desapareció de la noche a la mañana con el cambio de régimen en 1949. Los tabloides suponían un gran porcentaje de las ventas y, en un primer momento, se vieron como una vía para educar a los ciudadanos que lo consumían, por lo que el Partido decidió lanzar dos bajo su tutela, *Yibao* y *Dabao*, mientras los demás se habían visto obligados a cerrar sus puertas, ya fuera por imposición o porque sus promotores habían huido a Taiwán (Ying Du 2014: 97-98). Las revistas y los suplementos literarios publicados a partir de entonces se centraron en un contenido más propagandístico y se sometieron a un estricto control para asegurar que se ajustaban a los parámetros literarios del Partido impuestos ya en Yan'an en 1942<sup>14</sup>. Sin embargo, los tabloides mantuvieron un carácter más abierto, lo que permitió a autoras como Zhang Ailing y otros escritores reconocidos, incluso de la Escuela de los Patos Mandarines y las Mariposas, continuar publicando (Ying Du 2014: 100). De este modo, la escritora logró publicar dos novelas y dos breves ensayos bajo el nombre de Liang Jing.

13 Los tabloides eran publicaciones que cubrían temas como la literatura trivial, entretenimiento, películas, ópera local, deportes, noticias sociales, cotilleo de famosos y cosas del día a día. Este tipo de publicaciones había existido anteriormente, como una especie de noticias fuera de lo oficial, pero habían adquirido gran importancia desde finales de los Qing y durante la época de la República. Con su popularización nacen tabloides específicamente literarios que se identificaban con la clase urbana del momento (Ying Du: 2014: 95).

14 Nos referimos a las *Charlas en el Foro de Yan'an sobre Literatura y Arte* 在延安文艺座谈会上的讲话 *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* celebradas en 1942. En ellas se estableció que la literatura tenía que servir para divulgar los valores del Partido y estar dirigida a los soldados, campesinos y obreros. Tras la victoria del Partido Comunista en 1949 estas directrices se extendieron por todo el país.

Ying Du, en su análisis sobre las diferencias de estas dos primeras versiones, la serializada y la completa, concluye que en la primera hay una clara intención de la escritora por adaptarse al lenguaje del momento y mostrar una actitud positiva con el nuevo régimen, incluyendo referencias, términos comunistas e incluso antiguas pretensiones revolucionarias en boca de los tres jóvenes protagonistas, pero sin darles ninguna profundidad ni verdadera relevancia. Por este motivo, al eliminar parte de estos diálogos, no vemos afectada la trama principal de la novela en la segunda versión (Ying Du 2014; 2006).

Pero esa no fue la última vez que la autora retocó su novela. Ya en Estados Unidos, la revisó de nuevo y la rebautizó como *Bansheng yuan*, publicándola en Taiwán en 1969. Karen S. Kingsbury (2014), en el prólogo de la traducción de esta obra al inglés, bajo el título *Half a Lifelong Romance*, apunta que la experiencia acumulada de Zhang Ailing en esos años hará que esta última versión tenga un tono algo más sobrio que las anteriores. Pero no solo cambia el tono, sino que también modifica el final, ya que en el primer texto los personajes se liberan de sus modos burgueses y mejoran sus estándares morales, en un claro guiño a la retórica del momento, y, además, vuelven a reunirse con la pareja de la que estaban verdaderamente enamorados, quizás en un intento de mostrar una sociedad más justa que había roto con la anterior. En opinión de Kingsbury (2014), no es sorprendente que en su última versión la escritora alterara estos eventos y eliminara cualquier referencia directa a comunistas o nacionales y se centrara únicamente en el devenir de los personajes alejándose de cualquier compromiso forzado con un bando. Y es que, como mencionamos más arriba, el discurso político resulta ajeno a su obra y, hasta se podría decir que extraño a la realidad que quiere reflejar. Con esta premisa reduce los dieciocho años iniciales de la trama a catorce que van de 1931-1945, eliminando los últimos años de guerra civil entre los dos bandos chinos.<sup>15</sup>

En este estudio tomaremos como referencia la última versión, ya que consideramos que no solo se ajusta más a las particularidades de sus trabajos, sino que no se ve contaminada por un discurso revolucionario idealizado e impuesto, y refleja de manera más independiente las contradicciones y conflictos de la posición de la mujer en la época. En nuestro análisis queremos trascender la imagen que, en ocasiones, se ha proyectado de esta novela como una historia de amor o una novela rosa<sup>16</sup> y ahondar en lo que aflora en los diálogos y los silencios de sus protagonistas.

15 La única referencia temporal del libro es la Batalla de Shanghai en 1937, tres meses de lucha entre los ejércitos chinos y japonés, en el capítulo 15, en ese momento Gu Mazhen tiene unos 30 años (Zhang Ailing tenía 17 en ese momento). Sus biógrafos indican que ella escapó de cualquier daño relacionado con la guerra, aunque en ese periodo sufrió de violencia doméstica y su padre la encerró (como le sucederá a su personaje protagonista) hasta que consiguió escapar al apartamento de su madre con la ayuda de una criada.

16 Tras la muerte de la autora, esta historia ha sido adaptada al cine, televisión e incluso a musical, tanto en Hong Kong, China como Taiwán, si bien cada productor ha seguido una versión diferente para hacerlo. Lo que comparten, en general, es la imagen que proyectan principalmente como historia de amor.

### 3. TRES MUJERES DE LA FAMILIA GU: ENTRE LA DEPENDENCIA Y EL SACRIFICIO

El argumento de la novela se podría simplificar como una historia de amor truncada entre cuatro jóvenes. La trama comienza recordando cómo se conocieron los dos principales protagonistas: Manzhen y Shijun catorce años atrás, cuando trabajaban en una fábrica. Entonces, eran un grupo de tres, al que se añadía Shuhui, compañero y amigo de Shijun, que se enamora de Cuizhi, una amiga de la infancia de Shijun. Sin embargo, serán Shijun y Cuizhi quienes se casen por despecho, mientras que Shuhui y Manzhen acabarán divorciados tras un matrimonio fallido y otro obligado respectivamente. De esta forma, de las dos posibles parejas ideales o predestinadas, todas terminan o con la persona equivocada o solas. Son varios los personajes que merecerían comentario, como la joven Cuizhi, de familia de clase alta a quien no se le permite cursar estudios superiores y se la presiona para que se case cuanto antes, pero este análisis se centrará en tres de los personajes femeninos de la misma familia: las hermanas Gu Manzhen, Gu Manlu, y su madre, la señora Gu, y en cómo se posicionan dentro de los valores éticos, morales y sociales que condicionaban la vida de la mujer de su época. A través de ellas se reflexionará sobre los principales conflictos ocasionados por la pervivencia de un sistema que seguía constriñendo el lugar que ocupaba la mujer en el mundo, tanto el de las que seguían atrapadas en las maneras más tradicionales de entender su papel, como en el de las que intentaban romper con las restricciones impuestas por la anterior generación.

#### 3.1. LA INDEPENDENCIA Y EL ACCESO AL MUNDO LABORAL

En la trama, la situación familiar de estas tres mujeres se vio alterada de manera definitiva al morir el cabeza de familia, lo que nos remite inmediatamente al modelo de familia tradicional. El padre de Manzhen y Manlu trabajaba en una librería y con un sueldo muy humilde mantenía a su mujer, su madre y cinco hijos. Al fallecer, la familia se quedó sin sustento y la hermana mayor, Manlu, que no había acabado aún los estudios de secundaria, tuvo que sacrificarse para mantener a toda la familia, romper su compromiso con un joven del que estaba enamorada y convertirse en lo que podríamos traducir como una acompañante de baile “de alquiler” en los salones.<sup>17</sup> En principio, este trabajo no llevaba implícita una actividad relacionada con la prostitución, pero, como explica Manzhen a Shijun: “Claro que hay chicas de baile que no se corrompen, pero esas no pueden mantener a una familia grande” (Zhang Ailing

17 En chino 舞女 *wunü*, literalmente “chica de baile” y en inglés “taxi-dancer”.



2012, Cap. 2).<sup>18</sup> Manzhen se lamenta de que su hermana tenga que seguir ese camino porque es consciente de que no hay vuelta atrás, y reivindica su buen corazón, ya que gracias a su voluntad ella sí ha podido estudiar y encontrar un trabajo como secretaria en una fábrica.

El que sea la hermana mayor y no la madre la que tome el relevo de su padre, ya nos muestra una imagen de la señora Gu como una mujer producto de la sociedad antigua, completamente dependiente de los demás y sin recursos para valerse por sí misma fuera de su casa. Su personaje análogo será la madre de Shijun, una mujer que vive resignada a que su marido conviva con su concubina y que ni siquiera sabe leer. Manlu ya pertenece a una generación diferente, pero su educación se ve interrumpida por la muerte de su padre y, por tanto, abocada al mismo destino que otras muchas mujeres de la época.

El que una mujer acabara prostituyéndose para poder mantener a su familia, o incluso a ella misma, por falta de otros recursos es algo que ya había preocupado a varios pensadores del momento, que incidían, como Qiu Jin, en lo importante que es para una mujer la educación y la profesionalización. En un sentido similar, Lu Xun (1881-1936), considerado el padre de la literatura moderna china y máximo representante del Movimiento del Cuatro de Mayo, dio una charla en la Universidad Normal para Mujeres de Beijing el 26 de diciembre de 1923, que después publicaría en un artículo titulado “¿Qué sucede después de que Nora abandone su casa?”.<sup>19</sup> y en la que exponía cómo podría acabar una “Nora china” si se fuera de casa, dado que la mujer no estaba realmente emancipada y/o tenía recursos para poder mantenerse a sí misma. Según este autor, las posibilidades más factibles que se le presentaban a una mujer en una situación así eran que cayera en la prostitución, se suicidara, o no le quedase más remedio que volver a su marido.<sup>20</sup> Lu Xun advertía, en este sentido, que los sueños estaban muy bien, pero el dinero era esencial: “El dinero no puede comprar la libertad, pero la libertad puede ser vendida por dinero” (Lu Xun, 1980: 88). Con este mensaje, muy similar al que unos años después popularizara Virginia Woolf, pretendía despertar a las mujeres para que fueran conscientes de que tenían que luchar por cambiar sus circunstancias, cosa que no funcionarían si no conseguían ser independientes económicamente. También incidía en que, aunque algunas mujeres habían conseguido hacer valer sus derechos, esa realidad aún no era la norma y quedaba

18 Al tratarse de una versión electrónica del libro no podemos determinar la página, por lo que señalamos el capítulo para que el lector pueda encontrar más fácilmente la referencia. Además, tanto esta como las siguientes citas de la novela serán traducción del chino al español de la autora de este artículo.

19 En 1918 se tradujo al chino la obra de Ibsen *La casa de las muñecas*, en el que el personaje femenino Nora representaba a la mujer liberada, capaz de enfrentarse a su familia y a la sociedad.

20 En algunas películas de los años treinta asociadas con el Cine del Movimiento de Izquierdas, como son *Nueva Mujer* o la *Diosa* reflejan este constante conflicto de una mujer que intenta abrirse paso en la sociedad, pero que ve cómo constantemente se la intenta frenar y acaban o prostituyéndose o siendo víctimas de acosos y difamaciones por resistirse.

mucho camino por andar. Manlu no huye de casa, pero sí que se ve obligada a venderse a sí misma, precisamente por la incapacidad de su madre y sus propias limitaciones dentro del mundo laboral. Así nos recuerda también Zhang Ailing, que, si bien la mujer no tenía prohibida su actividad laboral, y por tanto su emancipación económica, sus posibilidades quedaban realmente muy reducidas por su pobre educación.

Pese a esta situación, y aunque toda la familia vive de Manlu y de sus amantes, en la novela se marca una separación moral entre ellos, que se manifiesta físicamente dentro de la vivienda: Manlu y su sirvienta ocupan el piso inferior y el resto de la familia habita en el segundo, “un mundo completamente diferente” (Zhang Ailing 2012, Cap. 2). La madre y la misma Manlu, son especialmente protectoras en un primer momento con Manzhen, ya que representa las oportunidades que a ellas les han sido negadas: una educación completa, independencia económica y pureza moral. Esto provoca un sentimiento de extrañeza entre las dos hermanas, como si pertenecieran a mundos diferentes. En una escena en la que Manzhen pasa al lado de su hermana por la escalera, la observa de la siguiente manera:

[Manlu] Llevaba puesto un *qipao* largo de satén suave verde manzana, que, a pesar de ser prácticamente nuevo tenía una leve marca negra de una mano a la altura de la cintura, dejada por el sudor de la gente con la que bailaba. La aparición repentina de una huella renegrida en la ropa tenía algo de terrorífico. Su pelo estaba revuelto, todavía sin peinar, sin embargo, ya llevaba su maquillaje de la pista de baile, rojo escarlata y negro azabache, con sombra azul alrededor de los ojos. De lejos había que admitir que estaba guapa, pero de cerca tenía una apariencia más bien siniestra. Manzhen se apartó al subir por la escalera, como distraída, no podía creerse que esta fuera su hermana mayor. (Zhang Ailing 2012, Cap. 2. Traducción propia)

Y es que realmente ya no formaban parte de la misma esfera, ya que cuando Manlu se casa con uno de sus amantes y se va de casa, Manzhen toma las riendas de la familia y, compaginando varios trabajos y alquilando el piso inferior de la vivienda, resulta capaz de mantener a toda la familia de una manera que la sociedad consideraba moralmente aceptable. Pero no podemos pasar por alto el hecho de que, a pesar de que fueran dos mujeres las que consiguieran llevar toda la carga familiar sobre sus hombros, al final esto no las otorgaba más independencia, dado que continuaban siendo esclavas de los valores de su sociedad. Y es que como mencionamos en el primer apartado, la principal ocupación de una mujer de la época seguía siendo su papel como madre y esposa, y así se comprobará en el destino de ambas hermanas.

### 3.2. LA INDEPENDENCIA Y EL MATRIMONIO: LA MUJER COMO ESPOSA Y MADRE

Cuando Manlu deja de ser tan joven a ojos de la sociedad, la madre consciente de que ese trabajo no es algo que podrá hacer siempre, la insta para que encuentre

marido lo antes posible. Aquí comprobamos que las opciones de este personaje ya “desgastado” se reducen de nuevo a la dependencia de un hombre, permaneciendo irremediabilmente atrapada en el inevitable sistema patriarcal. Así pues, cuando Zhu Hongcai, personaje que se describe con repulsión desde el comienzo y que está casado y tiene hijos que residen en una zona rural, se muestra dispuesto a casarse con ella, la madre y la abuela, representantes de la antigua sociedad, lo celebran con gran entusiasmo. En cuanto al matrimonio, debemos aclarar en este punto ciertas peculiaridades del momento.

Tradicionalmente en China un hombre podía casarse con una mujer y tener varias concubinas, que ocupaban un estatus algo inferior que la mujer principal. El Guomindang, partido nacionalista que gobernaba el país, en teoría promovía un matrimonio moderno formado exclusivamente por un hombre y una mujer, y por ello prohibió la bigamia. Sin embargo, eran muchos los interesados en mantener esta tradición, y la ley, en cierto modo, facilitaba que así fuera, ya que el concubinato no se consideraba un “matrimonio” a efectos legales, y se reflejaba como una especie de “acuerdo doméstico”. Por ello, es frecuente seguir encontrando en la literatura referencias a un sistema que, a todas luces, se había quedado obsoleto, a la vez que seguía poniendo de manifiesto la desigualdad entre sexos. Esta costumbre se veía avalada legalmente también porque solo se consideraba delito la infidelidad si la cometía una mujer, por lo que el concubinato en última instancia no era ni bigamia ni adulterio. No fue hasta 1931 cuando se reconoció el derecho de la mujer a divorciarse de un hombre si le era infiel, y en 1935 cuando se estableció como una ofensa castigable para ambos sexos. Pero los cambios sociales llegaron más tarde que la ley, y los matrimonios monógamos no se impusieron hasta 1949 (Lynn Pan, 2015: 176-177). La pervivencia de esta costumbre alegal pero socialmente aceptada se refleja en el acuerdo de Manlu con Zhu Hongcai y en su discusión sobre la celebración de la boda, pues el hombre se decanta por una ceremonia discreta precisamente para no “quebrantar” la ley:

“¡Ya sabes que la bigamia es un crimen!” Manlu girando la cabeza le dijo: “La bigamia es un crimen, pero con que tu mujer del campo no diga nada ya está. ¿No dices que a ella le das igual?” Zhu Hongcai contestó: “Ella no se atrevería nunca a hacer algo así, pero tengo miedo a que sea su familia la que diga algo.” (Zhang Ailing 2012, Cap. 2)

Esta conversación se ubica a principios de los años 30 y refleja la laxitud social respecto a lo que, a efectos prácticos, era bigamia, a la vez que se manifiesta la pasividad, que entendemos casi como obligada, de la primera esposa. La madre de Shijun, también por absoluta dependencia económica de su marido, se ve forzada a soportar que su marido mantenga y viva prácticamente hasta el final de sus días con su concubina,

siempre temerosa de no recuperar el favor conyugal y verse desahuciada a su muerte<sup>21</sup>. Al final, Manlu y su prometido celebran abiertamente su boda y se instalan a ojos de la sociedad como marido y mujer en una nueva casa. Desde ese momento, Manlu pasa a estar a disposición de la volatilidad y el capricho de su marido, que cada vez la tratará peor. Lydia H. Liu apunta que la voluntad femenina queda descartada en el discurso tradicional porque la mujer se ve constantemente definida como hija, hermana, esposa y madre (1993: 46), y así lo comprobamos con Manlu y más adelante con Manzhen, pues parece que su lugar en el mundo acaba siempre queda delimitado por la posición que se le concede dentro de la institución familiar.

Manzhen, consciente de las implicaciones del matrimonio, mantiene su compromiso con Shijun en secreto y no quiere casarse inmediatamente con él porque teme que en caso de quedarse embarazada, tenga que dejar de trabajar y la manutención de toda la familia recaiga solo sobre el marido: “Lo he visto un montón de veces, si un hombre además de a su propia familia tiene que mantener a la de su mujer, se ve obligado a conseguir dinero de cualquier manera, hace lo que sea, y, ¿qué pasa entonces con el futuro que tenía?” (Zhang Ailing 2012, Cap. 9). Este argumento no es exclusivo del personaje. En 1927 la escritora Chen Xuezhao (1906-1991) escribía un artículo precisamente en torno al dilema de muchas mujeres con educación que se veían forzadas a volver a su rol de madres y esposas una vez que se habían casado:

When both partners in the so-called “one husband-one wife new family” have careers, the problem of dependency doesn’t arise, however, as soon as the woman has a baby, she is no longer able to keep her job and the family’s economic burden falls entirely on the man’s shoulders. Since there is no public childcare and the average family can’t afford a nanny, once the baby is born, the woman has no choice but to look after it herself. (Chen Xuezhao 1998: 171)

Para Chen Xuezhao, esto finalmente provocaba que el hombre volviera a ver a su esposa como a aquellas mujeres analfabetas del pasado, que no eran capaces de ser independientes económicamente y acababan siendo propiedad del hombre: “As a result, these educated, accomplished woman are sacrificed to the hegemony of the self-proclaimed ‘new men’ of China who still haven’t eliminated their own slavish natures” (Chen Xuezhao 1998: 171). Esta escritora sin duda se refiere a aquellos más acordes al pensamiento del Guomindang que, a pesar de apoyar cierta liberación de la mujer, la veían más como un accesorio que apoyara al hombre a construir una nueva nación, y no como una igual. Para Chen Xuezhao esta visión refleja una mentalidad esclavista heredada del confucianismo de la que muchos hombres con ideas progresistas ni siquiera eran conscientes. Debemos recuperar la idea expresada por Amy Dooling

21 En *Un amor que destruye ciudades* de Zhang Ailing también vemos una actitud muy abierta respecto al concubinato, que incluso lleva a la reprobación familiar hacia una mujer que se divorcia de su marido que tenía dos concubinas.



sobre el peligro de que fuera el hombre quien formulara la liberación de la mujer, que acabaría conllevando este tipo de problemas. Dos décadas antes que Chen Xuezhao, en 1907, He Yin-Zhen había manifestado ya su preocupación sobre el problema de la voluntad femenina:

The cause of women's rights must be won through women's own efforts. It must not be granted by men. If we allow women's rightful role to be imposed by men, we are renouncing our freedom; and if we allow ourselves to look up to men and ingratiate ourselves to them, whatever rights we obtain in this way are handed to us from above. As we continued to be instrumentalized and remain men's appendages, we would be liberated in name only and our rights could never really be our own. (He Yin-Zhen 2013: 63)

No hay en el discurso de Manzhen un matiz tan revolucionario, ni ve con amargura renunciar a su carrera por la crianza de sus hijos, sino que lo concibe como algo práctico, además de como un impedimento para la carrera de él. Sin embargo, resulta interesante cómo tanto Chen Xuezhao como Zhang Ailing coinciden al manifestar la realidad de la mayor parte de las mujeres educadas una vez que se casaban, fuera cual fuera su aproximación a este conflicto.

Tristemente Manzhen no podrá tomar las decisiones sobre su matrimonio ni su futuro de forma libre. Manlu, concedora de la atracción que Zhu Hongcai siente por su hermana y en vista de que no es capaz de concebir hijos<sup>22</sup> por los abortos a los que se sometió en el pasado, decide sacrificar a su hermana para asegurarse el favor de su marido, mostrando quizás de la manera más radical posible hasta qué punto una mujer se podía ver atrapada en el matrimonio por su dependencia económica (recordemos las palabras que citamos de Zhang Ailing al hablar de este personaje). Así, finge estar enferma para que Manzhen pase la noche en su casa, una mansión recién construida en las afueras. En mitad de la noche, el hombre entra en su habitación y la viola, escena que se describe con mucha violencia. Manlu consigue que la madre de ambas se haga cómplice del agravio explicándole que Manzhen quiere denunciarlo a la policía. Entonces, la señora Gu sorprendida dice: “¿Qué? Esta niña no entiende nada, ¿cómo va a dejar que se sepa algo así? Será ella la que caiga en vergüenza” (Zhang Ailing 2012: Cap. 12). Manlu subraya que la vergüenza será extensiva a toda la familia, y que su marido tiene una buena posición, por lo que no se puede permitir que un asunto así circule públicamente. La mujer se las apaña para que su madre deje el asunto en sus manos, otra muestra de la pasividad de este personaje, que en última instancia sacrifica a sus dos hijas por una supuesta moral imposible de sostener desde que alentó a su hija mayor a prostituirse. Ambas estarán de acuerdo en que lo más sensato, ahora, es

22 El que una mujer pudiera ofrecer un hijo varón y por tanto un heredero al marido en la sociedad antigua era fundamental, pero seguimos comprobando hasta tiempos recientes que es un pensamiento que no ha desaparecido por completo.



que Manzhen se case con su violador, aprovechando que su primera esposa ha muerto y ella podría ocupar ese lugar. Manlu, incluso resalta su buena voluntad, al ceder ese ansiado puesto a su hermana.

Pero en esto también se muestra la diferencia de mentalidad entre las dos generaciones, respecto al tema de la virginidad, pues se describe así el pensamiento de Manzhen tras la violación: “Su idea de la castidad claramente era diferente a las de los tiempos antiguos, no pensaba en lo más mínimo que tuviera que avergonzarse por Shijun” (Zhang Ailing 2012: Cap.12). El dolor que siente el personaje al pensar en su novio se asocia a la pérdida y la incapacidad de comunicarse con él. Es en este punto donde se rompe la historia de amor de Shijun y Manzhen, pero no porque él la rechace, sino porque le hacen creer que ella se ha casado con un antiguo amigo de la familia que la había pretendido, y que la familia al completo se ha mudado a su ciudad de origen. Manzhen permanece secuestrada y aislada en la mansión hasta que da a luz a un niño fruto de la violación. A pesar de la insistencia familiar para que se case con su cuñado, ella se negará en repetidas ocasiones. Después de dar a luz a un niño será cuando recupere la libertad huyendo del hospital, si bien, debe dejar a su hijo recién nacido atrás.

Gracias a sus estudios, Manzhen consigue llevar una vida independiente durante algunos años, trabajando en una escuela y resistiendo la presión familiar. Tanto su madre como su hermana vuelven a buscarla para intentar convencerla de que se case con el hombre que la ha violado y la ha mantenido secuestrada durante meses. En una ocasión su madre le dice: “Sé que no te gusta que te diga que vuelvas. En realidad, tu hermana no tiene mala intención, todo es culpa de Hongcai. Y ya que has tenido al niño, no hay ninguna necesidad de que estés por ahí tú sola pasando penas” (Zhang Ailing 2012 Cap.14). La madre, acorde con el pensamiento antiguo, piensa que es mucho mejor volver a la sombra de un hombre, aunque sea como concubina, que vivir sola. Para la señora Gu su hija es una testaruda e, incluso, una desagradecida con la posibilidad que se le está ofreciendo. En este caso, la “Nora” ha encontrado la manera de sobrevivir en el mundo, pero es la mentalidad conservadora la que intenta arrastrarla de nuevo al hogar.

Y así acabará sucediendo. Tras la muerte de su hermana y al enterarse de que su hijo está enfermo, termina claudicando y casándose con Zhu Hongcai para poder cuidarle. Consciente del error que va a cometer, acaba sacrificándose por su hijo porque la sociedad no le permite estar cerca de él de otra manera. En el último encuentro que tiene con Yujing, un amigo del pasado, este le dice: “«Este tipo de arreglo forzado, es cavarte una tumba y acabar con tu vida» [...] Él pensaba que un matrimonio tenía que ser de mutuo acuerdo, si uno pensaba que iba a sufrir, el otro nunca sería feliz” (Zhang Ailing 2012: Cap. 14). Manzhen está de acuerdo con él, pero se siente acorralada ante

la imposibilidad de tener a su hijo de otra forma. Se casa y deja de trabajar, quedando atrapada en un matrimonio condenado al fracaso. Aquí recordamos de nuevo a Chen Xuezhao, cuando decía que a priori no había nada malo en que una mujer decidiera dedicarse a ser madre y esposa, excepto que el hombre siguiera ignorando su responsabilidad de ser un buen padre y esposo (1998: 173).

Ese será el caso de Manzhen, ya que su convivencia con Hongcai se convierte en una batalla diaria en la que el hombre ataca a su hijo común para provocarla. Tras varios años de un matrimonio infeliz, comienza a vislumbrar algo de esperanza al descubrir que él tiene una amante y que podría divorciarse de él. Pero es importante la reflexión que la protagonista hace al respecto, pensando en la falta de apoyo de su familia, quienes, aunque nunca les gustó Hongcai no aprobarían su decisión de divorciarse de él:

Parecía que, en su situación, una mujer que ya ha superado los treinta años, solo lo aprobarían en el caso de que su marido la maltratara completamente o que se negara rotundamente a mantenerla, incluso aunque tuviera a otra persona fuera, solo lo considerarían si lo hiciera abiertamente y se lo restregara en la cara. A cualquiera que se lo preguntara pensaría que no tenía razones para divorciarse. (Zhang Ailing 2012, Cap. 15)

Manzhen duda de sus posibilidades de ganar un juicio ya que, a pesar de tener en ese momento la ley de su lado (ya mencionamos que en el 1935 se permitía a la mujer divorciarse de su marido por infidelidad), podría complicarse si él podía invertir más dinero en el juicio que ella. En ese momento Shanghai ya estaba ocupado por los japoneses y no era tan fácil conseguir trabajo: “Tampoco era ya tan joven, ni tenía esa energía, ¿sería capaz de hacerse camino donde no lo había?” (Zhang Ailing 2012, Cap. 15). Manzhen acabará divorciándose de él y viviendo con su hijo, sin embargo, habrá sufrido más de diez años de tormentos, soledad y habrá perdido al amor de su vida.

#### 4. CONCLUSIONES

A través de los tres personajes femeninos en los que se ha centrado la lectura hemos visto reflejados algunos de los dilemas a los que se enfrentaban las mujeres educadas pertenecientes a la pequeña burguesía de los años treinta. Una clase privilegiada en su contexto, pero a la vez sujeta a una serie de normas morales y sociales que la condicionaban. En la señora Gu observamos la pervivencia de los valores más conservadores de una sociedad que, a pesar de caminar teóricamente hacia la extinción, seguía determinando la realidad de muchas mujeres. Manlu encarna las limitaciones de muchas mujeres que, a pesar de haber nacido ya en tiempos de la República China, al intentar integrarse en el mundo laboral se veían empujadas hacia la prostitución, por la falta de recursos y, por tanto, de acceso a trabajos bien remunerados. Por su

parte, Manzhen, libre en principio de esas restricciones, se presenta como una joven educada, con posibilidades de un futuro laboral e incluso de un matrimonio libre, pero ve cómo todos esos proyectos se truncan por las maquinaciones familiares que nacen de un entramado social retrógrado que sigue latente.

Zhang Ailing, perteneciente a la burguesía shanghainesa, nos presenta una historia en la que no encontramos reivindicaciones, pero no por ello es indiferente a los conflictos derivados de una sociedad que seguía vulnerando los derechos de la mujer. En esta obra nos dibuja un mundo en el que la protesta está implícita en el sufrimiento de los personajes, que, si bien nos pueden parecer mezquinos o materialistas, son víctimas de su propio mundo. No se encuentran en este texto personajes heroicos ni revolucionarios, pero sí con retratos que de una realidad compleja y no idealizada. En Manzhen, por ejemplo, se concentran los principales dilemas de la mujer moderna que todavía no había podido ni reivindicar definitivamente su nuevo lugar en el mundo laboral ni definir la nueva manera de concebir un matrimonio. A su vez es la encargada de transmitir cierta esperanza, ya que, a pesar de haberse sacrificado por cumplir el papel de esposa y madre, que aparece repetidamente en la novela como la principal misión de la mujer, consigue romper en cierta medida con ese sol, no sin sufrir por ello. Zhang Ailing nos da la oportunidad en esta novela de reflexionar sobre la condición femenina en unas décadas de grandes transformaciones desde un punto de vista íntimo y no politizado, pero no por eso carente de profundidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chang, E., *Half a Lifelong Romance*, New York, Random House, 2014.
- Chang, S.Y., "Yuan Qionqiong and the Rage for Eileen Zhang Among Taiwan's "Feminine" Writers", *Modern Chinese Literature*, v. 4, n. 1/2, Gender, Writing, Feminism, China (1988), pp. 201-223.
- Chen, X., "The woes of the Modern Woman", *Writing Women in Modern China*, New York, Columbia University Press, 1998, pp. 169-173.
- Chow, R., *Woman and Chinese modernity: the politics of reading between West and East*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- Dooling, A., *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Fan, H., *Footbinding, Feminism and Freedom*, London, Routledge, 2005.
- Gilmartinn, C.K., *Engendering the Chinese Revolution. Radical Women, Communist Politics, and Mass Movements in the 1920s*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- He, Q., *Feminism, Women's Agency, and Communication in Early Twentieth-Century China. The Case of the Huang-Lu Elopement*, Illinois, Palgrave Macmillan, 2018.

- Hershatter, G., *Women in China's Long Twentieth Century*, London, University of California Press, 2007.
- Idema, W. y Grant, B., *The Red Brush. Writing Women in Imperial China*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2004.
- Liu, L.H., "Invention and Intervention: The Female Tradition in Modern Chinese Literature" en *Gender Politics in Modern China: Writing and Feminism*, ed., Tani E. Barlow, Durham and London: Duke University Press, 1993, pp. 33-57.
- Liu, L.H., Karl, R.E., y Ko, D., *The Birth of Chinese Feminism: Essential Texts in Transnational Theory*, New York, Columbia University Press, 2013.
- Lovell, J., "Foreword", *Lust and Caution*, New York, Random House, 2007, pp. I-XIX.
- Lu, X., *Selected Works of Lu Xun Vol. II*, Beijing, Foreign Language Press, 1980.
- Mann, S., "Fuxue (Women's Learning) by Zhang Xuecheng (1738-1801): China's First History of Women's Culture.", *Late Imperial China*, v. 13, n.1 (1992), pp. 40-62.
- Pan, L., *When true love came to China*, Hong Kong, Kong Kong University Press, 2015.
- Ping, W., *Aching for Beauty: Footbinding in China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Raphals, L., *Sharing the Light. Representations of Women and Virtue in Early China*, Albany, State University Press of New York Press. Tusquets, 1998.
- Sáiz López, A., *Utopía y género: las mujeres chinas en el siglo XX*, Barcelona, Bellaterra, 2001.
- Yao, P. "The Status of Pleasure: Courtesan and Literati Connections in T'ang China (618-907)." *Journal of Women's History*, v. 14, n. 2 (2002): 26-53.
- Yan, H., *Chinese Women Writers and the Feminist Imagination*, New York, Routledge, 2006.
- Yin-Zhen, H., "On the Question of Woman's Liberation", *The Birth of Chinese Feminism: Essential Texts in Transnational Theory*, New York, Columbia University Press, 2013, pp. 53-71.
- Ying, D., "Shanghaiing the Press Gang: The Maoist Regimentation of the Shanghai Popular Publishing Industry in the Early PRC (1949-1956)", *Modern Chinese Literature and Culture*, v. 6, n.2 (2014), pp. 89-141.
- Ying, D. "Cong *Shibachun* de xiuding kan jiefang chuqi de Zhang Ailing", *Zhongguo xiandai wenxue yangjiu congkan*, n. 1, (2006), pp. 204-220.
- Zhang, A., *Bansheng yuan*, Beijing Shiyue wenyi chubanshe, 2012 [ebook].
- Zheng, J., *New Feminism in China. Young Middle-Class Chinese Women in Shanghai*, Singapore, Springer, 2016

## CREADORAS EN LA DRAMATURGIA FEMENINA DE LOS SIGLOS DE ORO Y SUS MECANISMOS DE METATEATRALIDAD PARA REACCIONAR CONTRA LO ESTABLECIDO: ANA CARO

WOMEN CREATORS IN THE FEMININE DRAMATURGY OF THE GOLDEN  
CENTURIES AND THEIR METHATRALITY MECHANISMS TO REACT AGAINST  
THE ESTABLISHED PRACTICES: ANA CARO

María José Rodríguez Campillo  
Universitat Rovira i Virgili

### RESUMEN:

El objetivo principal de este artículo es realizar un análisis y posterior reflexión acerca del metateatro que podemos encontrar, de forma bastante abundante y sistemática, en la dramaturgia de Ana Caro. Así, pretendemos analizar sus obras teatrales, para demostrar cómo ella, bajo variadas estrategias metateatrales, nos está enviando un mensaje cuya ideología es distinta al de la misma época dentro del teatro escrito por hombres. La conclusión que extraemos en este artículo es que no está conforme con la manera de hacer teatro ni con la forma de pensar que tienen los hombres de su época y, por eso, intenta transgredir esas normas a través de la metateatralidad.

### PALABRAS CLAVE:

metateatro, escritoras, Siglos de Oro, Ana Caro

### ABSTRACT:

The main objective of this article is to carry out an analysis and subsequent reflection about the meta-theater that we can find, in a quite abundant and systematic way, in Ana Caro's dramaturgy. Thus, we intend to analyze her theatrical works, to show how she, under various meta-theatrical strategies, is sending us a message whose ideology is different from that of the same period within the theater written by men. The conclusion that we draw in this article is that she is not satisfied with the way of doing theater or with the way of thinking that the men of her time have and, therefore, she tries to transgress those norms through meta-theater.

### KEYWORDS:

metatheatre, women's writing, Golden Age, Ana Caro

## 1. INTRODUCCIÓN

La metateatralidad supone una simultaneidad de planos teatrales, sea cual sea la estrategia empleada: obra dentro de la obra, uso de ceremonias, personaje que juega otro rol, el disfraz varonil, por ejemplo (Bel Enguix, Jiménez López y Rodríguez Campillo 2011), referencias literarias o de la vida real, autorreferencias, etc. En este artículo analizamos los distintos mecanismos metateatrales que se utilizan en el teatro femenino de los Siglos de Oro y lo ejemplificamos con la obra de una dramaturga sevillana, Ana Caro.

A través del metateatro, esta dramaturga áurea nos invita a una lectura de sus obras como si estas fueran, más que una comedia, una preceptiva dramática, como si fueran una crítica o denuncia a las convenciones teatrales del momento. Ella tiene conciencia de autoría y sabe que está creando algo nuevo, nos está enviando un mensaje nuevo, y una de las formas para hacerlo es a través de la metateatralidad.

La metaliteratura no es nada nuevo en los Siglos de Oro, pues recordemos que Miguel de Cervantes la utiliza ya en su obra más conocida, *El Quijote* (en la famosa quema de libros que hacen el cura y el barbero, por ejemplo). Lo que va a suceder ahora es que esta dramaturga va a utilizar el recurso con una finalidad específica y, por tanto, la lectura que podemos y debemos hacer de sus obras va a ser doble: una explícita y otra implícita.

Por ello, en este trabajo trataremos de desvelar, como dice López de Abiada, “todas aquellas parcelas de sentido que quedan veladas o expresadas de manera implícita (...) pero que se hallan presentes en el texto escrito” (1997: 44); unas parcelas introducidas a través de distintos mecanismos metateatrales que, en cierta manera, están violando la normativa establecida entonces y, por ello, nos envían un mensaje distinto al habitual (López de Abiada 1996).

El corpus que se ha utilizado para analizar las distintas estrategias metateatrales que se utilizan en el teatro femenino de los Siglos de Oro son las obras de la dramaturga Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*<sup>1</sup> (Caro 1993) y *El conde Partinuplés*<sup>2</sup> (1977). Son, por tanto, dos obras, las que sirven de corpus para el análisis que pretendemos hacer sobre la metateatralidad en la dramaturgia femenina áurea.

A partir de los años sesenta del siglo XX, y con Lionel Abel (1963) a la cabeza, se inicia el interés por el término “metateatro” y todo lo que él mismo implica, sobre todo por la necesidad de atender a un fenómeno artístico cada vez más presente en las obras de los renovadores de la escuela teatral europea del siglo XX como fueron Pirandello, Beckett o Brecht, entre otros.

1 A partir de ahora *Valor*

2 A partir de ahora *Conde*



Abel titula su conocida obra *Metateatro* pues, según él, este es el tipo de teatro que se está empezando a gestar en la época y que él mismo considera el relevo de las antiguas tragedias.

Después de él, este término empezó a ser objeto de diversos análisis, más o menos sistemáticos. De todos ellos, hay algunos que han de ser tomados como referencia por cualquier estudioso del tema. Estos son: Abel (1963), *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*; Schlueter (1979), *Metafictional Characters in Modern Drama*; Schmeling (1982), *Métathéâtre et intertexte*; Hornby (1986), *Drama, Metadrama and Perception*; y Gray (2011), *Claves y estrategias metateatrales*.

En el contexto español, al principio, los pocos estudiosos que han centrado su interés en el metateatro lo han hecho, casi siempre, limitándose única y exclusivamente al análisis de un autor determinado y a su utilización, o a algo más general y su intento de definición. Aunque también hay que señalar que, en los últimos treinta años, ha crecido el interés de distintos investigadores del género teatral, sobre todo por el metateatro áureo. Algunos de los estudiosos más representativos son: Abuín (1996, 1997), Arboleda (1990), Balestrino (2011), Courdec (2010), Ebersole (1988), García Barrientos (2012), Garrot (2010), Hermenegildo (1999), Larson (1989), Pavis (1998), y Sosa y Balestrino (2011)<sup>3</sup>.

Estos estudios pueden ser considerados (Gray 2011) como la base de la teorización del metateatro, aunque con algún que otro defecto, como el de analizarlo casi exclusivamente dentro de las formas más tradicionales del teatro, dentro de los paradigmas tradicionales.

## 2. METATEATRO

### 2.1. DEFINICIÓN Y FINALIDAD

El forjador del término, por cronología y adeptos, como ya hemos podido ver, es Lionel Abel. Así lo reconocen García Barrientos (2012: 234), Abuín González (1997: 199), Patrice Pavis (2002: 289) y Hornby (1986: 31), a pesar de que Abel, como nos recuerda Hornby (1986: 31), no llega a definir el término como tal, pues su primera obra, la de 1963, es simplemente una compilación de artículos heterogéneos sobre distintas obras que, eso sí, él mismo considera metateatrales (Abel 1963: 60). Por consiguiente, como estas obras nuevas son la realización concreta del género metateatral, las llama metaobras (Abel 1963: 61), no sin antes concluir que la tragedia clásica y el metateatro constituyen dos géneros teatrales que han convivido durante largo tiempo aunque, en la actualidad, el metateatro tome el relevo del género clásico. Y, para demostrar esta convivencia, Abel presta atención, principalmente, a Shakespeare (con *Hamlet*) y a Calderón (con *La vida es sueño*) porque, desde su punto de vista, las dos obras de estos

3 Datos ampliados en bibliografía final.



conocidos dramaturgos y su época (el siglo XVII) son los verdaderos iniciadores del metateatro (Abel 1963: 58).

Abuín, al hablar del metateatro, menciona que este “llama la atención sobre su *status* como artefacto, poniendo al descubierto convenciones vacías de todo sentido, llevando a su espectador a cuestionar la relación entre ficción y realidad” (Abuín 1996: 19-20) y, así, “explorando sus estructuras ficticias, tales obras exploran también la «ficcionalidad» del mundo real, la «realidad» del mundo ficticio” (Abuín 1997: 199).

Hermenegildo (2002: 2013) dice que es el “Teatro en el Teatro” y que englobaría, desde la estructura encuadrante hasta el personaje dentro del personaje.

Por último, la definición de Arboleda (1991: 7), más modesta, menciona que, “en términos generales, el metateatro se ha considerado como una forma dramática de carácter reflexivo y autorreflexivo”.

En la obra metateatral, por norma general, algunos personajes no hacen lo que se les encomienda, sino que se rebelan. De esta rebelión del personaje, en la obra metateatral surgen una serie de implicaciones más trascendentales, como el cuestionamiento del orden establecido, las autorreferencias, las autorreflexiones, los intertextos, el teatro dentro del teatro, etc.; en definitiva, todo aquello que sirva para hacer cambiar a la audiencia la percepción habitual de las cosas. Y ello sucede porque, según estos primeros autores, el metateatro tiene una finalidad concreta, que es la de pretender cambiar la percepción tradicional que el público tiene de la realidad, pues persigue revelarnos la verdad oculta de algunos mecanismos convencionales de los que se sirve el teatro y, gracias a él, se nos pone en aviso, nos enteramos de sucesos históricos ocultados, o de situaciones injustas, por ejemplo. Por ende, el metateatro cumple una función más o menos revolucionaria, pues pretende cambiar la percepción tradicional que el público tiene de la realidad: ese es su fin último.

El metateatro no es un fenómeno que está limitado a una serie de autores o a un periodo histórico determinado, sino que “es cultivado por numerosos autores en todas las épocas” (Hornby 1986: 26). Sin embargo, y como es lógico, su grado de utilización cambiará dependiendo de “la mente creadora a lo largo de los momentos históricos” (Hornby 1986: 26). Unos momentos históricos que Schmeling (1982: 20) llega incluso a establecer y que, en terminología del propio autor son: 1) el clasicismo del XVII, 2) el racionalismo del siglo XVIII y 3) el realismo/naturalismo del siglo XIX.

De esta manera, la mayoría de los investigadores coincide en que es en el siglo XVII (el primero de los periodos establecidos por Schmeling) cuando se inicia el metateatro como tal, y que lo hace de la mano de Shakespeare y Calderón, a los que Abel (1963) ya prestó también atención. A partir de esta época, el recurso en sí va a ir adquiriendo connotaciones de puro juego, irónicas. Por ende, en la obra teatral “el escenario se



desvela como un juego de estrategias constantes dirigidas a la figura del espectador [...] ¿Cómo se percibe la existencia de tales juegos? Muchas veces por la ruptura de las fronteras prohibidas entre lo real y lo imaginario [...]. La escena manifiesta una abierta tendencia a la autorreferencia, uno de los rasgos que suprime la ilusión y promueve la aparición de una obra autoconsciente” (Aubín 1996, 14-15).

Arboleda (1990, 1991) y Jódar (2016), apuntan a que Cervantes debe ser considerado el primer teorizador metateatral. Esta vertiente parece venirle, al mismo Cervantes, de la *Commedia dell'Arte* italiana, tan importante e influyente en la época cervantina. Sin embargo, no debemos restarle mérito al propio autor, pues la autorreflexividad, aspecto metateatral importante, está en él desde siempre, ya que este gran autor criticó sistemáticamente el teatro de su época, sobre todo centrándose en la figura de Lope, al que enjuiciaba su mercantilismo en pro de la calidad de sus obras.

Abel (1963), Arboleda (1991) y Jódar (2016) explican esta voluntad subversiva de Cervantes como encadenada al momento histórico que le tocó vivir, la España prebarroca. De esta manera, el metateatro (y más en concreto la metaliteratura) es utilizado por Cervantes en varias de sus obras y lo emplea para parodiar determinados asuntos, como sucede en su *Retablo de Maese Pedro* donde, en el fondo, Cervantes llega a cuestionar todo el teatro de su época, ese que está tan de moda. Así, al criticar y reflexionar sobre este teatro, él mismo nos “va exponiendo su teoría metadramática” (Arboleda 1991: 65).

Por todo ello, y por autores como Cervantes, el Barroco “se convierte en el momento de madurez y desarrollo de la técnica metateatral, debido al cambio de mentalidad que se está produciendo en la época” (Jódar 2016: 66) y a la modernización del pensamiento, “y esta es la razón por la cual el metateatro, a pesar de ser una técnica hartamente conocida desde los inicios del arte teatral, no encuentra su desarrollo hasta el momento” (Garrot 2010: 10).

Pero si Cervantes es el iniciador del metateatro en la literatura castellana, Garrot erige a Calderón como el máximo cultivador de las técnicas metateatrales en dicha época; unas técnicas “que tanto predominaban en el teatro clásico español, merced a la dimensión trascendente que adquirirían” (2010: 11), y unas técnicas que, como veremos, Ana Caro también va a utilizar en sus obras en beneficio propio.

## 2.2. MECANISMOS DE METATEATRALIDAD

A la hora de establecer las diferentes manifestaciones de este hecho teatral y sus principales estrategias, los distintos estudiosos del tema oscilan un poco sobre cuáles pueden ser estas. Sin embargo, todos están de acuerdo en que la primera y más importante de las categorías metadramáticas es la del “Teatro dentro del Teatro”.

Dicen de ella que es el mecanismo más reconocido por presentar una obra inserta dentro de otra, que es la obra marco.

Couderc (2010) menciona que los procedimientos típicos del metateatro son: la *mise en abysme*, la teatralización de la vida y la autorreflexividad (en Jódar 2016: 66) y que, además, estos procedimientos son típicamente barrocos, pues casan muy bien con la ideología y características propias del siglo XVII. Schmeling establece una morfología de formas metateatrales y habla de estrategias, técnicas o formas autorreflexivas, intertextuales y del “Teatro dentro del Teatro” (1982: 3). García Barrientos (2012) hace una clasificación más simple, entre dos grandes parcelas, el metateatro (Teatro dentro del Teatro) y el metadrama, con el resto de recursos metaficcionales. Y, por último, Abuín (1996: 13-14) habla de autoconsciente (con los coros de las tragedias griegas, los prólogos, los epílogos o los apartes) autorreflexivo y autorreferencial (cuando habla de sus convenciones institutivas).

Ante tal variedad terminológica, que no hace más que dar cuenta de la gran diversidad de procedimientos metateatrales que puede haber, en este artículo se analizarán los mecanismos de teatralidad que consideramos más representativos de la dramaturgia femenina áurea, y que no son más que los que mencionan Couderc, Schmeling o Abuín, casi con su misma nomenclatura.

El primer mecanismo, por supuesto, será el “Teatro dentro del Teatro” y su subapartado, el “Papel dentro del Papel” o el personaje fingido. Seguidamente, trabajaremos las autorreflexiones (ya sean estas en forma de aparte, monólogo, soliloquio, ocasionales interpelaciones al público, guiños, etc.) y finalizaremos con las autorreferencias (ya sean estas en forma de alusiones, referencias a la literatura y a la vida real, reescrituras, etc.).

### 2.2.1. El “Teatro dentro del Teatro”

El empleo del “Teatro dentro del Teatro” procede del interés barroco por la mezcla de géneros y artes, así como por el gusto por el juego de perspectivas (Hernández 1988: 9). Además, la idea conecta también con la creación del nuevo género, la tragicomedia, justificada porque, en realidad, como dice Lope, lo cómico y lo trágico aparecen indisolublemente unidos en la naturaleza: “Lo trágico y lo cómico mezclado/ y Terencio con Séneca, aunque sea/ como otro Minotauro de Pasife,/ harán grave una cosa, otra ridícula,/ que aquesta variedad deleita mucho;/ buen ejemplo nos da la naturaleza,/ que por tal variedad tiene belleza” (Lope 2006, vv. 175-180).

Dentro de esta estrategia nos encontramos con un pequeño subapartado, el del “Personaje dentro del Personaje”, el “Papel dentro del Papel”, como lo llama Ebersole (1988: 8). Esta estrategia parece ser una técnica metateatral fundamental en nuestro teatro clásico, pues es el transmisor, entre otras muchas cosas, del tan conocido tema



del engaño barroco (Hornby 1986: 82), de “la confusión típica del Barroco, porque los restantes personajes de la comedia no tienen conciencia de la falsedad de lo representado” (Hernández 1988-89:76).

La técnica es un arquetipo que crea su propia comedia dentro de la obra mediante una máscara o disfraz y “cuya función es manipular al resto de los personajes para llevar a cabo sus propios objetivos” (Ebersole 1988: 8). Así, Ebersole establece la diferencia entre los personajes fingidos, que lo son desde el inicio de la obra (en *Valor* los encontraremos) y los que aparecen en mitad de la misma: tan solo en el segundo caso estaríamos hablando, según él, del *role-playing*, “Papel dentro del Papel” o metateatro, “porque el fingido controla la acción de los demás, o provoca una reacción entre alguno que fuerza un cambio en la acción” (Ebersole 1988: 64).

El primero de estos personajes fingidos, el que lo es desde el principio de la obra, se puede encontrar, muy bien trabajado, en todo el teatro de la época áurea, tanto el escrito por hombres como por mujeres.

El recurso o motivo en sí consiste en que la mujer (casi siempre ella) se disfraza de hombre para que el público que va a ver representada la obra “disfrute” con ello, pues este sí que conoce el disfraz, frente a casi el resto de los personajes de la obra que lo ignoran. Con esto, lo que se hace es que se puedan provocar enormes equívocos, muy del gusto en el barroco. Por ello, quizá, Lope de Vega recomienda el procedimiento en su *Arte Nuevo* pero, eso sí, con la única finalidad de agradar al público: “Las damas no desdigan de su nombre, / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda personarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (Lope 2006, vv. 280 y ss.).

Para darnos cuenta de la popularidad que alcanzó esta técnica en la época decir que, de las más de cuatrocientas sesenta comedias que escribió Lope de Vega, este recurso aparece en unas ciento diez (casi la cuarta parte de su producción), Tirso lo utilizó en veintiuna ocasiones y Calderón, por ejemplo, en siete de las más de cien obras que compuso.

En las dos obras analizadas, este recurso aparece en ambas. Este motivo lo utiliza Ana Caro en *Valor* cuando hace aparecer en escena a Leonor vestida de hombre (Leonardo) para vengar una deshonra. Sin embargo, “el disfraz que convierte a Leonor en Leonardo consigue transformar a las personas que la rodean” (Risco 2005: 108). Ella misma nos lo dice: “mi agravio mudó mi ser” (verso 510)<sup>4</sup>. Con ello, creemos que nos hallamos ante una afirmación de identidad, de un cuestionamiento al más puro estilo existencialista.

La misma Caro utiliza este recurso en su otra obra, *Conde*, aunque aquí con menor impacto o fuerza reivindicativa, pues aparece Lisbela (que no es la protagonista de la obra) disfrazada

4 Se citan todas las obras por los versos de las ediciones analizadas que están recogidas en la bibliografía final.

de hombre para intentar rescatar a alguien (en este caso concreto a un hombre) que, parece ser, se encuentra cautivo.

### 2.2.2. Autorreflexividad

Los diálogos, monólogos o apartes, por ejemplo, a modo de autorreflexiones, que encontramos en las obras teatrales en las que ciertos personajes suelen erigirse en portavoces de sus creadores y en donde se discute, la mayoría de las veces, la teoría lopesca sobre la Comedia Nueva, englobarían este subapartado de recursos o estrategias metateatrales.

Esta estrategia es la que, por ejemplo, utilizará Cervantes en *El retablo de Maese Pedro*, cuando pone en boca de sus personajes sus propias ideas acerca del teatro de la época, que no es nada más y nada menos que el mismo teatro que estamos analizando aquí.

Estos apartes, monólogos, soliloquios, ocasionales interpelaciones al público, guiños, etc., no son más que procedimientos habituales en todo el teatro barroco. Sin embargo, pueden considerarse también como variedades metateatrales en el momento en que llegan a romper la pared con el espectador, cuando tienen el objetivo de transmitir una idea al público distinta a la que este está acostumbrado.

De todos ellos, quizá el aparte sea el recurso más conocido. El aparte contiene, en la mayoría de los casos, una información cuyo destinatario puede ser el emisor mismo (aparte monologado), uno o más personajes de la escena (aparte dialogado) o el espectador (aparte dirigido al público o interpelación al público) (Izquierdo 1999: 126), aunque a estas últimas, las interpelaciones, sin embargo, algunos autores (Couderc 2010: 96) las consideran únicamente definitorias de géneros menores como las loa.

Con este recurso, los autores aluden, la mayoría de las veces, al contexto de producción de la obra, con el que no parecen estar muy de acuerdo y, así, nos (re) descubren el teatro, nos muestran el teatro por dentro.

Un claro ejemplo del recurso autorreflexivo, esta vez con una crítica a las convenciones dramáticas de la comedia de la época, lo podemos encontrar en *Valor*, de Ana Caro, donde el personaje Ribete (el gracioso) se queja, en un aparte, del hecho de tener que hacer el papel de cobarde por ser el gracioso de esta. En cierta manera, y si leemos su mensaje entre líneas, de lo que se está quejando o lo que está denunciando abiertamente Ribete (y, a través de él, su autora) es la convención que todos los que estamos acostumbrados a leer o ver teatro clásico tenemos, hecha a priori, de que los graciosos son “unos muertos de hambre” y unos cobardes o “gallinas”: “RIBETE. Estoy mal con enfadosos / que introducen los graciosos / como muertos de hambre y gallinas” (vv. 529-531).



En definitiva, se está quejando de los cánones que han establecido los dramaturgos de la época, cánones que las dramaturgas no quieren seguir tan estrictamente. Es, por tanto, una pequeña reivindicación solapada (puesta en boca del mismo gracioso y en un aparte) de lo que Ana Caro, en este caso, pensaba de la dramaturgia del momento hecha por los hombres. Es una crítica a ciertos comportamientos recurrentes, sobre todo en estos personajes tipo, y realizada a través de una estrategia metateatral.

En *Conde*, Caro vuelve a ofrecernos metateatralidad: se queja de la convención que se tiene de que los graciosos son cobardes, y lo hace, otra vez, en la figura del gracioso de la obra, Gaulín. Ahora, también vuelve a hacer una crítica implícita a la figura de este gracioso áureo y sobre las convenciones que, de ellos, como personajes de la comedia que eran, se tenía. Y, con un juego de palabras, típico, por otra parte, del gracioso, nos hace ver que no siempre han de ser cobardes, que también tienen su fuerza y valor: “GAULÍN. Vamos, aunque sea al abismo; / contigo al infierno mismo / no temeré, claro está; / porque es cierta conclusión, / que contradicción no implica / que quien anda en la botica / ha de oler al diaquilón” (vv. 819 y ss.).

Estamos, por tanto, ante una lectura implícita de lo que la autora nos quiere decir: una queja de las convenciones teatrales que, por ejemplo, ponen siempre a los personajes tipo de una determinada manera y, de ahí, ya no salen para evolucionar. Así, Gaulín se vuelve a quejar de que siempre, en todas las comedias de la época, cuando alguien ve a un gracioso, está pensando en su cobardía: él quiere (la autora, mejor) romper con ese tópico y lo hace con un refrán muy ilustrativo, como se ha podido ver, pues no siempre “quien anda en la botica / ha de oler al diaquilón” (vv. 819 y ss.).

### 2.2.3. Autorreferencias

En algunas obras teatrales, los personajes de estas se autocaracterizan y funcionan como verdaderos dramaturgos o directores dentro del mismo texto teatral, escribiendo nuevos argumentos o dirigiendo las acciones de otros personajes con una actitud obviamente autorreferencial, por ejemplo (Larson 1989, 1010).

Estas autorreferencias se pueden hacer a través de referencias a la vida real, a través de la literatura (Hornby 1986: 88), de las alusiones a la propia obra y a algunas características de esta, e incluso a través de reescrituras que la audiencia suele identificar fácilmente.

Estas características son las menos metadramáticas, pues su conocimiento depende del tipo de público que lea o vea la obra teatral (Hornby 1986: 100) y, por ejemplo, si son demasiado conocidas (biblia, mitología, folklóricas, etc.) no producen el efecto que se requiere y, por ello, no acaban de funcionar bien (Hornby 1986: 90). Su importancia metadramática estriba en que estas referencias o alusiones han de ser necesariamente

directas y estar relacionadas con personajes del entorno de la audiencia o con obras de la actualidad para poder ser perfectamente reconocidas por esta.

Una alusión o referencia a la vida real, a la vida de esa época, la encontramos en *Valor*, en el momento en que Tomillo le pregunta a Ribete por Madrid y lo que está sucediendo allí: “RIBETE: (...) Ya es todo muy viejo allá; / solo en esto de poetas / hay notable novedad / por innumerables tanto / que aun quieren poetizar / las mujeres y se atreven / a hacer comedias ya” (vv. 1164-1170).

A lo que Tomillo, por supuesto, responde rápido y un poco asustado: “TOMILLO: ¡Válgame Dios! Pues ¿no fuera / mejor coser e hilar? / ¿Mujeres poetas?” (vv. 1171-1173).

En este diálogo, Ana Caro utiliza la técnica de la antítesis para, a través de lo que nos dicen estos dos personajes, criticar al teatro que se estaba haciendo en la época, al teatro masculino, un teatro que, para ellas, se ha quedado viejo. Lo viejo, por tanto, será el empleo de las “viejas” convenciones teatrales, y la “notable novedad” serán las subversiones que ellas hacen de las mismas.

Y sigue Ribete, en su conversación con Tomillo, mencionando el nombre de infinidad de mujeres cultas de la antigüedad en una clara referencia o apoyo a la literatura femenina (“más de un millar”) para, así, poder disculpar lo novedoso de esta poeta y su “osadía” al atreverse a entrar en un mundo vedado a ellas. Volvemos, por tanto, a tener metateatro en el momento en que la autora se queja de la situación de las dramaturgas de la época y se apoya en autoras anteriores a ellas para demostrar que no son las primeras que se atreven a irrumpir en el mundo de las letras (y tampoco serán, por tanto, las últimas): “RIBETE. Sí; / mas no es nuevo, pues están / Argentaria, Sofoareta, / Blesilla, y más de un millar / de modernas, que hoy a Italia / lustre soberano dan, / disculpando la osadía / de su nueva vanidad” (vv. 1173-1180).

Por ende, nos encontramos con la utilización de un tópico literario puesto en boca del criado y solo para hacernos ver que ellas, las dramaturgas, también conocen la literatura del momento, que también saben utilizar a su conveniencia los tópicos que habían puesto de moda sus contemporáneos.

El resto de las referencias que aparecen en estas obras analizadas son mitológicas o folklóricas y, por tanto, demasiado conocidas en la época para producir el efecto deseado. Sin embargo, recogemos, como muestra, algunas de ellas, como las que aparecen en la obra de Caro, *Valor*, cuando se habla de Faetonte, hijo del Sol (verso 28), de Noto, uno de los cuatro vientos cardinales (verso 39); o las referencias a una obra de Lope de Vega, *Las doncellas de labor* (verso 71), a Mavorte, nombre propio arcaico y poético de Marte (verso 72), a *El Burlador de Sevilla*, de Tirso (verso 116 y siguientes) o, por finalizar ya, en los versos 131-135 una probable alusión a las aventuras quijoteskas.

### 3. CONCLUSIÓN

La principal conclusión que se extrae del análisis metateatral realizado a estas obras de Ana Caro es que la dramaturga no está conforme, ni con la manera de hacer teatro ni con la forma de pensar que tienen los hombres de su época y, ella, intenta transgredir esas normas a través, por ejemplo, de la metateatralidad.

La función, por tanto, de dicha metateatralidad es cuestionar el género trazado por Lope de Vega y sus seguidores a partir de la Comedia Nueva.

A través de tres mecanismos metateatrales distintos se ha podido demostrar lo que piensa esta dramaturga sobre el teatro que se hacía en su época y que era:

- Un teatro que disfraza a sus personajes, pero no simplemente porque ello agrade al público, sino para demostrarnos que los roles de género son relativos y que su asignación, a veces, es “algo aprendido, no inherente” (Hornby 1986: 82).
- Un teatro que hace cómplice al público a través de los apartes, pero para que comparta la forma de pensar de la autora, un poco distinta de la de los dramaturgos del momento, aunque no por ello equivocada.
- Un teatro que estereotipa a los personajes (gracioso como cobarde, padre/viejo como defensor del honor y que obliga a las hijas a matrimonios concertados), pero que quiere dejar de ser así.
- Un teatro que rompe la cuarta pared, pero no como mero juego o recurso teatral, sino para dar su opinión, para hacer partícipe al mismo público de lo que esta dramaturga piensa y escribe.
- Y, en definitiva, un teatro que, para esta escritora, se ha quedado ya viejo y que quiere renovar, demostrándonos sus múltiples cualidades y nombrándonos a “más de un millar” de autoras que la precedieron.

Concluimos, por tanto, que esta dramaturga áurea no está conforme, parece ser, con la manera de hacer teatro y de pensar que tienen los hombres de su época, y quiere y necesita transgredir las normas para explicarnos cómo lo concibe ella, cosa que hace a través de la metateatralidad, por ejemplo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abel, L., *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.
- Abuín González, Á., “Juego, distancia y público: sobre el concepto de metateatro”, *Paisaje, juego y multilingüismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Editores D. Villanueva y F. Cabo, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 13-25.



- , *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- Arboleda, C. A., *Teoría y formas del metateatro en la "Commediadell'Arte", el "Quijote" y algunas obras dramáticas de Cervantes*, Syracuse, Syracuse University, 1990.
- , *Teoría y forma del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- Balestrino, G., "Calderón y el metateatro: abismación trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinova*", *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5 (2011), pp. 119-141. <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>.
- Bel Enguix, G., Jiménez López, M. J. y Rodríguez Campillo, M. J., "El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro", *Revista del Departamento de Filologías Románicas de la URV: Triangle*, 4 (2011), pp.69-85.
- Caro, A., "El conde Partinuplés", *Women's acts. Plays by women dramatists of Spain's Golden Age*. Editora T. Scott Soufas, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1997, pp. 137-162.
- , *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Biblioteca de Escritores Castalia, 1993.
- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Planeta, 1996.
- Couderc, C., "Ironie et métathéâtre dans la Comedia Nueva", *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*. Editor J. C. Garrot Zambrano, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Université François-Rabelais de Tours), 2010, pp. 89-110.
- Ebersole, A. V., *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, Valencia, Albatros, 1988.
- García Barrientos, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato, 2012.
- Garrot Zambrano, J. C., "Le diable comme auteur et metteur en scène, dans les *Auto Sacramentales* de Calderón de la Barca", *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*. Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Université François-Rabelais de Tours), 2010, pp. 111-130.
- Gray, M., *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del Metateatro en la contemporaneidad*, Madrid, O Grelo Publicaciones, 2011.
- Hermenegildo, A., "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina", *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. Editores C. Poupene Hard, A. Hermenegildo y C. Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp.77-92.
- Hernández Valcárcel, C., "Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega", *Anales de Filología Hispánica*, 4 (1988), pp. 75-96.
- Hornby, R., *Drama, Metadrama and Perception*, London/Toronto, Associated University Presses, 1986.

- Izquierdo Valladres, R., "La función del aparte en el teatro de Cervantes. La comedia de *La entretenida*", *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. Editores C. Poupney Hard, A. Hermenegildo y C. Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 121-138.
- Jódar Peinado, M. P., *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*, Tesis doctoral de la Universidad de Salamanca, Departamento de literatura Española e Hispanoamericana, 2016.
- Larson, C., "El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989.
- Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Editor E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006 (1609).
- López de Abiada, J. M., "La cara oculta de la letra: ejemplos de contralenguaje en *El Quijote*, *El Burlador de Sevilla* y la picaresca", *Siglo de Oro-Decadencia. La cultura y la política de España en la primera mitad del siglo XVII*. Editores H. Duchardt y C. Strosetzki, Köln-Weiman-Wien, BöhlmanVerlag, 1996, pp. 19-32.
- , "Hacia Cervantes: de formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro", *El teatro dentro del teatro. Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Editores I. Andrés-Suárez, J.M. López de Abiada y P. Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 31-47.
- Pavis, P., *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Risco Suárez, N., "Ana Caro de Mallén, la musa sevillana: una periodista feminista en el Siglo de Oro", *Revista científica de información y comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2 (2005), pp. 105-120.
- Schlueter, J., *Metafictional Characters in Modern Drama*, New York, Columbia University Press, 1979.
- Schmeling, M., *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le theater*, París, Lettres Modernes, 1982.
- Sosa, M. B. y Balestrino, G., "La metateatralidad en la dramaturgia española del XVII", *Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta*. Salta, Universidad Nacional de Salta, 2011.

## VÍNCULOS ROTOS. MADRES E HIJAS EN DOS NOVELAS DE LUCÍA ETXEARRIA

BROKEN RELATIONSHIPS. MOTHERS AND DAUGHTERS IN TWO NOVELS BY LUCÍA ETXEARRIA

Xinyi Zhao

Universidad de Sevilla

### RESUMEN:

La presente investigación analiza las relaciones entre madres e hijas en dos de las novelas más sobresalientes de Lucía Etxebarria, (*Beatriz y los cuerpos celestes* y *Un milagro en equilibrio*) teniendo en cuenta tanto el contexto social en el que se desarrolla, como el discurso feminista que le sirve de marco conceptual-filosófico. En el imaginario colectivo, se tiende a concebir la madre como poseedora de virtudes propias, que tienden a satisfacer las necesidades de los hijos en lo que se refiere al amor, cuidado y protección y, sin embargo, la madre en estas dos novelas desvirtúa y contradice ese imaginario, al igual que lo hacen las hijas. Esta investigación indaga en algunos de los resortes afectivos que rigen las relaciones entre madres-hijas, en cuya maraña de amor-odio se implica la división de los roles sociales entre hombres y mujeres y la inestabilidad de la identidad femenina construida por los patrones patriarcales.

### PALABRAS CLAVE:

relaciones madre-hija; feminismo; estudios de género; Lucía Etxebarria

### ABSTRACT:

The present investigation analyzes the relations between mothers and daughters in two of Lucia Etxebarria's most outstanding novels (*Beatriz y los cuerpos celestes* and *Un milagro en equilibrio*), taking into account both the social context in which she develops, and the feminist narrative that serves as her conceptual-philosophical framework. In the collective imaginary, the mother tends to conceive as having virtues of her own, which tend to meet the needs of the children in regard to love, care and protection and, nevertheless, the mother in these two novels detracts and contradicts that imaginary, just like daughters do. This research investigates some of the affective factors that govern the relationships between mothers-daughters, in whose tangle of love-hate the division of social roles between men and women and the instability of the feminine identity constructed by patriarchal patterns are implied

### KEYWORDS:

mother-daughter relationships; feminism; gender studies; Lucia Etxebarria



## 1. LUCÍA ETXEBARRIA, ESCRITORA FEMINISTA DE LA GENERACIÓN X

Las obras de Lucía Etxebarria, tanto narrativas como ensayísticas, se han centrado, desde su primera publicación en 1996, en la representación de la experiencia de las mujeres, con un claro objetivo de denunciar de la condición femenina y, al mismo tiempo, construir ejemplos de rebeldía femenina. Los intensos cambios experimentados en este periodo y las transformaciones en el paradigma político influyen en la creación de nuevas identidades y personajes de mujeres. A partir de la transición, también se hizo eco de algunas de las numerosas batallas feministas. Aunque hombres y mujeres han sido considerados iguales desde la Constitución de 1978, en la práctica, las mujeres de esos años siguen sometidas a las normas sociales opresivas, derivadas del machismo franquista.

Según Pilar Nieva de la Paz, en los años setenta, se produce el *boom* de la narrativa española escrita por mujeres. A partir de esa fecha, la sociedad ha ido prestando mayor atención a la producción novelística. Conviven diversas generaciones, configurando todas ellas un fenómeno editorial coyuntural de la literatura femenina. Podemos dividir las en tres grupos (Nieva de la Paz, 1999: 199-200):

1. Las escritoras nacidas en los años veinte y treinta del siglo XX: Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Rosa Regàs, Mercedes Salisachs, Esther Tusquets.

2. Las narradoras que empezaron a publicar en los setenta y comienzos de los ochenta: Nuria Amat, Cristina Fernández Cubas, Adelaida García Morales, Carmen Gómez Ojea, Clara Janés, Marina Mayoral, Ana María Moix, Rosa Montero, Ana María Navales, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas, Carme Riera, Fanny Rubio, Elena Santiago.

3. Las autoras españolas que pertenecen a grupos generacionales posteriores: Paloma Díaz-Mas, Lucía Etxebarria, Alicia Giménez Bartlett, Belén Gopegui, Menchu Gutiérrez, Espido Freire, Laura Freixas, Almudena Grandes, Beatriz Pottecher, Juana Salabert, Clara Sánchez, Care Santos, Mercedes Soriano.

Lucía Etxebarria, se encuentra en el tercer grupo, nació en el año 1966. Pasó su adolescencia en los años 80 y 90, décadas de grandes cambios ideológicos y políticos para España, que se ven reflejados en sus novelas, pero sobre todo los conflictos y la crisis de las relaciones familiares (De Urioste, 2011: 3). Su obra y su vida se encuadran en el marco de la Generación X<sup>1</sup>, cuyos temas literarios tratan de la incomprensión intergeneracional entre hijos/as y sus padres/madres (Navarro, 2008: 29).

1 El término Generación X hace referencia a las personas que nacen en los años 70 e incluso finales de los años 60, tras el fenómeno del Baby-boom (Generación de Postguerra). Son personas que vivieron su adolescencia en los años 80 y 90. También ha sido denominada como Generación de la Apatía o la Generación Perdida. Dicha generación ha conseguido esta denominación por su nihilismo, o sea, por la negación de todo principio religioso, político y social, en la sociedad (RAE 2011)

Lucía Etxebarria en las dos novelas objeto de nuestro análisis se coloca en el punto de vista de mujeres jóvenes que viven en grandes ciudades como Madrid, en las que se produce la cultura moderna (rock and roll, Hollywood). Para una mayor empatía con el lector/a, se utiliza la primera persona: las novelas usan la forma autobiográfica, pero son ficciones basadas en la realidad de los años 90. En cuanto al lenguaje, es coloquial, oral, fácil de leer. No es difícil encontrar anglicismos y jergas (Navarro, 2008: 55).

Como una de las representantes más famosas de la Generación X, desde la publicación de su primera novela, Lucía Etxebarria fue criticada por escribir novelas poco innovadoras y superficiales, *ligeras o descafeinadas* (Henseler, 2004), persiguiendo con un objetivo meramente comercial que deja en un segundo plano su carga ideológica<sup>2</sup>. Advertimos con ello que para gran parte de la crítica existe una ambigüedad con respecto al mensaje feminista que la escritora quiere transmitir, es decir, hay una relación contradictoria entre tal mensaje y el mercado de masas. Akiko Tsuchiya crítica a Etxebarria por el uso del género y las sexualidades como puntos fuertes para la venta de sus libros (Tsuchiya, 2002: 80). Por su parte, Henseler señala que muchos críticos hacen caso omiso de los escritores de los noventa, como Lucía Etxebarria, José Ángel Mañas o Ray Loriga, por venderse a las demandas de una industria editorial más interesada en abastecer a una audiencia joven y urbana que en producir un alto valor literario (Henseler, 2004: 502).

Las novelas de Lucía Etxebarria deben entenderse dentro del ambiente cultural de los noventa, muy ligado ya al siglo XXI, en las que la autora pone de manifiesto problemas tanto de la identidad femenina, de la desigualdad de derechos de los hombres y mujeres, de la relación madre-hija, entre hermanas, o el lesbianismo y la diferencia sexual. A este respecto se coloca en franca oposición a autoras como Ana María Matute, sosteniendo que: “Yo, sin embargo, creo que el sexo del autor (como su religión, su raza o su opción sexual) condiciona sus escritos, porque la literatura a la postre no es sino un modo de universalizar la experiencia, de convertirla en trascendente” (Etxebarria, 2000: 111).

El hecho es que el nombre de Lucía Etxebarria ha quedado unido al feminismo. A ella no le importa declararse militante. En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), *Nosotros que no somos los demás* (1999), *La Eva futura. La letra futura* (2000) y *De todo lo visible y lo invisible: una novela sobre el amor y otras mentiras* (2001), podemos encontrar de forma clara su postura feminista, tratada desde diferentes ópticas y presente de forma personalizada e incluso repetitiva. Algunos temas de sus novelas están relacionados con la identidad y la desigualdad sexual,

2 El éxito de su novela *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), aunque fue ganadora del premio Nadal, para muchos críticos literarios estuvo ligado al número de ventas.

la distribución de roles, la falta de paridad en los altos cargos, las dificultades que encuentran las mujeres en su vida profesional, el llamado techo de cristal, la violencia sexual, el incesto, el sexismo, el canon de belleza femenina vinculado con la delgadez, el rol asociado a la mujer para con el cuidado de los hijos y del marido.

A Lucía Etxebarria le interesa de especial modo el tema del sexismo en literatura. En el capítulo titulado *Con nuestra propia voz: a favor de una literatura de mujeres* de su ensayo *La Eva futura/La letra futura* analiza este problema en varios aspectos que se cuestionan si es posible la existencia de una literatura femenina ante la discriminación de las escritoras por el consolidado canon masculino. Lucía utiliza la palabra “deconstrucción” aplicada a la masculinidad y la feminidad, como señala Carmen Rodríguez: “Utilizar la palabra *deconstrucción* significa [...] aceptar que no hay biologismo ni papeles indiscutibles para ambos sexos. Con ello demuestra su filiación al feminismo clásico” (Rodríguez Pérez, 2011: 67). En su opinión, las mujeres deben ser tratadas por igual que los hombres, obteniendo así los mismos derechos que ellos. La autora crea, para ello, una historia propia de las mujeres, a través de los prototipos que extrae de la observación de su época y que se dirige a las lectoras con una intención reivindicativa: “Nos acercamos a los libros [...] con la esperanza de ver reflejadas nuestras experiencias específicas y encontrar modelos a partir de los cuales afirmarnos nuestra identidad” (Etxebarria, 2000: 107).

Etxebarria resalta los temas que las escritoras han introducido en el panorama literario, como son todos los que tienen que ver con las relaciones entre mujeres, sea a nivel familiar como a nivel social o sexual, que provienen de experiencias vivenciales y personales: “La literatura femenina [...] emana de nuestra propia naturaleza de mujeres. Tenemos nuestro propio estilo y ámbito de creación, porque la creación es inherente a lo que el escritor o la escritora vive” (Etxebarria, 2000: 107-108). Como sostiene Potok (2015), “realiza en su narrativa una profunda y perseverante crítica de la sociedad, sobre todo en lo que atañe a la mujer, las prácticas e imposiciones patriarcales” (Potok, 2015: 152).

## 2. RELACIONES MADRE E HIJA EN LUCÍA ETXEBARRIA

La mayoría de las obras de la primera generación de escritoras, después de la Guerra Civil (entre los años 40 y los 60 del siglo XX) tienden a la autobiografía. Los personajes femeninos comparten rasgos similares, como si la personalidad de cada una de ellas partiera de un denominador común: se trata de chicas jóvenes, solas, independientes, que se separan de la familia física o espiritualmente. Sus madres, bien han muerto, bien están lejos, dejando una mínima influencia sobre ellas. Las chicas desprecian las normas hipócritas de la sociedad burguesa. Tienen su propia forma de concebir y vivir la vida, sin que esto suponga que tengan un objetivo claro. Sin embargo, tienen un

alto sentido de la justicia, y advierten pronto los estereotipos posibles dentro de su sociedad, lo que conduce a que su supervivencia oscile entre la rebeldía y la evasión de la realidad.

A las escritoras les gusta describir la historia de las familias, se centran especialmente en la de varias generaciones de mujeres, que les permite reflejar el avance de la sociedad. Hay un fenómeno en estas novelas que no podemos pasar por alto: la ausencia de una figura materna o la inestabilidad en la relación madre-hija, algo que llevará a las protagonistas más jóvenes a ver la maternidad, no como una elección, sino como algo pasivo.

Esta nueva forma de concebir la maternidad presenta dos caras: es destructora de esa independencia, impidiendo con ello la actividad política y el crecimiento individual de la mujer por crecimiento individual. Por otro, es la continuación de un poder mítico, aunque éste implique más dolor que alegría (Ciplijauskaitė, 1988: 64).

La hija, de este modo, no es consciente ni de la imagen que su madre proyecta ni de la función que esta ejerce, considerándola un obstáculo para su crecimiento individual, en tanto personifica los valores tradicionales. La mala relación con ella será algo inevitable y en ella se verán reflejados los conflictos y las transformaciones que las mujeres españolas venían experimentando en el proceso de revolución y reforma social.

La figura de la madre maternal se contextualiza en el ideal de mujer de la posguerra española y según muchas de estas escritoras es el principal causante, de la insatisfacción de muchas mujeres. Como sostiene Montserrat Roig:

La idea de que la única finalidad de la mujer es ser madre, crea mujeres frustradas que agobian a sus hijos. Cuando estos quieren independizarse 'la madre se siente amenazada' ya que ha dedicado su vida exclusivamente al cuidado de su hijo, ha renunciado a su propia independencia (Roig, 1986: 30).

La relación madre-hija es un tema esencial en la narrativa de Lucía Etxebarria. Hay hijas que adoran a sus madres y otras que las odian, es decir, las protagonistas siempre tienen relaciones problemáticas con sus progenitoras. Nuestra autora explora el vínculo madre-hija, que, como modelo clave de conexión femenina permanece, tal y como ha argumentado Adrienne Rich (1986), durante mucho tiempo invisible, inexplorado o simplemente tabú en literatura.

Las hijas luchan para no vivir como sus madres. La relación madre-hija siempre será, de este modo, contradictoria: la hija necesita a la madre en su proceso de crecimiento, pero al mismo tiempo, necesita la libertad, lo que provoca choques que dejan huella en las conductas de la hija cuando se haga adulta. La forma en la que la madre trata a la hija puede tener consecuencias de por vida: si la madre y la hija mantienen una

mala relación, esta puede acabar confiando en cualquier persona que le dé un poco de cariño, en tanto es algo de lo que carecía. Y al revés, si la hija tiene una relación íntima con su madre cuando es pequeña, tendrá menos problemas en el futuro.

Desafortunadamente, la mayoría de las protagonistas de las obras de Lucía Etxebarria no se llevan bien con sus madres.

En *De todo lo visible y lo invisible* (2001, Premio Primavera), Ruth es huérfana de madre. Su hermana Judith constituye el ejemplo femenino más cercano y el sacrificio y obediencia que esta le profesa a su marido la convierten en consentidora de una superioridad masculina en detrimento de la femenina. Judith no entiende la necesidad de Ruth de querer vivir como una mujer independiente, sin ataduras matrimoniales ni descendencia, y ejerce una presión sobre ella para que repita viejos patrones femeninos. Bea, la protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998, Premio Nadal), siente que debe alejarse de su madre si no quiere acabar en su misma situación: con un hombre que la desprecia y una hija que la aborrece. Eva, la protagonista de *Un milagro en equilibrio* (2004), se da cuenta de que en realidad no ha conocido a su madre solo cuando ella ya está muerta. Su diario-autobiografía escrita para su hija se convierte en una crítica a la mistificación de la institución de la maternidad. Este tema vuelve en un ensayo posterior titulado *El club de las malas madres* (2009), donde se impone la reflexión irónica sobre la imposibilidad de ser una “buena madre” y al mismo tiempo, realizarse en otras esferas de la vida.

Otro elemento imprescindible en la relación madre-hija es la ausencia del padre, que causa inestabilidad emocional de la vida de adultas, crisis y depresiones, como se sugiere en el caso de Cristina, la menor de las hermanas en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. El padre que huye de la familia, abandonándola, o el padre atareado que no tiene tiempo para sus hijas se convierte en el motivo obsesivo de Lucía Etxebarria, en cuya obra la ausencia paterna es recriminada como privación del cariño y amor indispensables (Urioste, 2000: 126). La pérdida del padre deja las hijas bajo el poder absoluto de la madre autoritaria, que también es otro motivo recurrente.

### 3. LOS VÍNCULOS ROTOS EN *BEATRIZ Y LOS CUERPOS CELESTES* Y *UN MILAGRO EN EQUILIBRIO*

Tanto *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) como *Un milagro en equilibrio* (2004) son dos novelas que desmitifican el papel de la madre. La primera, presenta un prototipo de madre-mujer alienada que nada tiene que ver con el rol amoroso y protector de la madre tradicional y, la segunda, analiza la experiencia de ser madre desde la perspectiva del cuerpo y de la experiencia real de las mujeres, que se aleja de la idealización y abstracción que rodea el embarazo y el parto.



*Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) nos relata la vida de Beatriz en Madrid y en Edimburgo, tanto en tiempo presente como en el pasado. La figura del padre ausente es criticada duramente por su actitud, lo que implica también un desacuerdo con la asignación de los roles sociales que proyectan a los hombres solo en el ámbito laboral desatendiendo las tareas de los cuidados en el ámbito familiar: “Mi padre de lunes a viernes vivía recluido en una oficina de la que regresaba muy tarde y muy cansado, normalmente cuando yo estaba metida ya en la cama” (Etxebarria, 1998: 85). El alejamiento de hija y padre, unidos por una relación de maltrato por parte de este, perdurará en la memoria de Beatriz con la sensación de “la más absoluta indiferencia mutua espolvoreada de ocasionales episodios de violencia” (Etxebarria, 1998: 244).

El hilo del relato es la relación que la protagonista tiene con su madre, quien era todo para ella cuando era una niña. Sin embargo, al crecer todo cambia:

Mi madre me quiso mucho cuando yo era muy pequeña. Pero de repente, de la noche a la mañana, crecí y aquello fue el fin de todo [...] Mientras yo fui su niña, fui parte en ella. En cuanto crecí se dio cuenta de que era solo cuestión de tiempo el que alguien decidiera comprarme, sacarme de aquella vitrina en donde descansaba y pasearme por el mundo exterior (Etxebarria, 1998: 125).

Ello nos indica que no es fácil la separación materna, desarrollar una identidad propia. Herminia, la madre de Beatriz, toma a su hija como si de una parte de sí misma se tratase, quiere que sean las mismas personas, y no acepta que su hija se exponga al mundo exterior. Esto agobia a Beatriz, que termina por rebelarse contra su madre. Como sostiene Nancy Chodorow: “La niña tiene dos opciones. O bien debe experimentar una regresión permanente, unirse con la madre, o rechazar totalmente a su madre, aunque esta madre haya sido hasta ahora, *buena madre*” (Chodorow, 1999: 57).

Beatriz elige la segunda opción, rebelarse a su madre, y su oposición a ella es tal que desea un futuro completamente distinto al suyo. La relación entra en una especie de círculo vicioso en el que Beatriz ansia pasar cada vez menos tiempo en casa, debido a los enfados de su madre; por su parte, a medida que Beatriz pasa menos tiempo en la casa, va aumentando su enfado. Al final se irá a Edimburgo. En realidad, la actitud de Beatriz frente a su madre es muy típica del momento histórico en el que se encuadra la obra, que “viene a representar la típica rebelión joven en la España de los ochenta y, mucho más radicalmente en los noventa, rebelión muy distinta a la de los años anteriores, pues está marcada irremediabilmente por los efectos de la desmemoria política” (Minero, 2003: 29).

La influencia que ejerce el papel materno sobre una hija tiene grandes consecuencias en la vida futura y las relaciones con otras personas. Ejemplo de ello es que, en Escocia, la protagonista se enamora de Cat, pero en un momento dado, decide dejarla porque le recuerda demasiado a su madre.

En *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), no existe un cuestionamiento de la experiencia materna, pero se da una reflexión sobre el rechazo de la identidad de la madre, que se encuadra en la llamada “mística de la feminidad”, que implica a su vez sumisión a la figura masculina y a la institución matrimonial (Friedan, 2016):

Mi madre no pensó jamás en separarse. Faltaría más: ella era católica practicante. Su religión era lo más importante en su vida [...] Su marido no la quería (o no la quería como ella hubiese querido que él la quisiese) y *ella sólo podía ser esposa y madre: ni había deseado ni le habían enseñado otra cosa* (Etxebarria, 1998: 23).

Tampoco hay un intento de comprensión, asimilación o continuación de ese modelo por parte de la hija. Se observa una ruptura total con el pasado que la madre simboliza, tanto a nivel personal como a nivel generacional.

Lo importante era la renuncia, la sumisión a un poder ajeno, impuesto y absoluto, que exigía la entrega de lo íntimo en nombre de los sagrados valores de obediencia familiar. Se suponía que yo debía aprender a negarme a mí misma y a amoldarme, a aceptar normas y convenciones por incomprensibles que parecieran, asumiendo que se establecían porque eran buenas para mí (Etxebarria, 1998: 22).

Herminia es el prototipo de la madre castradora que perpetua el modelo de mujer patriarcal (el ángel del hogar), que su hija no comparte y desafía abiertamente. De hecho, la educación que proporciona a su hija se base en una serie de restricciones y prohibiciones: “Una mujer, me decía mi madre, no debe ir sola a un bar” (Etxebarria, 1998: 20), y también en un código de apariencia relacionado directamente con la forma de vestir: “He escuchado interminables peroratas de mi madre sobre mi aspecto y sobre la necesidad de que compre faldas y me deje crecer el pelo” (Etxebarria, 1998: 21). Representa del colectivo de las madres franquistas, educadas en los valores de la Sección Femenina, resignadas y pasivas, sometidas a través de la educación al ideal de obediencia y servidumbre. Beatriz, en cambio, representa las hijas que protagonizan la revolución de los años ochenta en España, que denuncia la sumisión en las madres y su posición subordinada dentro de la familia, institución represiva para las mujeres y permisiva para los hombres. En definitiva, madre e hija están colocadas en dos generaciones destinadas a no entenderse y a demostrarse irreconciliables (Minero, 2003). En las hijas predomina el sentimiento de rechazo: “Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre” (Etxebarria, 1998: 36).

Las hijas se alejan de las madres, que se presentan como mujeres opresivas e infelices, en cuanto representantes de un “modelo de mujer” que no pueden compartir. (Alberg, 2000). Pero al mismo tiempo, la desdicha materna origina en ellas una mezcla de empatía, hostilidad y sentimiento de culpa. En relación a su madre, Beatriz se

debate “entre la indignación y el hastío” (Etxebarria, 1998: 170). Entre madres e hijas se instala una incomunicación radical. Tanto Beatriz como Mónica, han tenido unas madres hostiles y poco cariñosas, que las han maltratado psicológicamente dañando su autoestima y creando sentimientos negativos de resentimiento: “Empecé a odiar a mi madre con todo mi corazón [...]. Estaba harta de que pusiera pegas a todo: a mis vaqueros, a mi pelo suelto, a mi forma de andar e incluso de mirar” (Etxebarria, 1998: 100). También Eva, la protagonista de *Un milagro en equilibrio* (1998) confiesa: “Lloré por el amor que le había tenido y que tantas veces se había transformado en odio cuando caía en el crisol de la impotencia” (Etxebarria, 2004: 413).

Las madres de Etxebarria han asimilado su rol patriarcal de sumisión, critican e intentan reprimir duramente la libertad en sus hijas. Eva la madre de Eva en *Un milagro en equilibrio*, también cumple con este estereotipo de la guardiana del orden en la casa: “Hija, mira que eres desastre, que tienes tu cuarto hecho una leonera” (Etxebarria, 2004: 6). Esta infravaloración de la madre hacia la hija crea también una profunda herida en esta última: “no dejar que su cháchara me enrede, no ceder a la tentación de sentirme otra vez feúcha y poca cosa, y fracasada, como me siento siempre que ella me habla” (Etxebarria, 1998: 53).

La falta de diálogo, conocimiento y re-conocimiento hacia la madre aparece también en *Un dialogo en equilibrio* (2004), en donde Eva se da cuenta de lo alejada que estaba de su madre solo cuando la ingresan en el hospital. Significativamente su pasado solo le será rebelado una vez muerta. La madre Eva y la hija Eva, aunque llevan el mismo nombre son dos desconocidas: “No quise decirle que en realidad mi madre y yo hablábamos bastante poco” (Etxebarria, 2004: 160), “No sé nada de mi madre, de tu abuela. Peor aún, [...] nunca me he parado a escucharla” (Etxebarria, 2004: 271). Eva se siente arrepentida por no haber podido establecer con su madre y su abuela una relación de entendimiento y complicidad. Reflexionando sobre la herencia matrilineal que pudo haber sido y no fue: “la cantidad de cosas no dichas que se han quedado para siempre a este lado de la vida” (Etxebarria, 2004: 395).

La compleja relación entre madres e hijas va mucho mas allá de lo personal y familiar para instalarse en lo simbólico-social. Si la madre de Mónica se ha despersonalizado a través de los tratamientos de belleza: “Charo consideraba el cuerpo femenino como algo que se podía cosificar, convertir en objeto decorativo [...] Su cara había conocido el lifting y el peeling y el modelling” (Etxebarria, 1998: 104-105), su hija denuncia la violencia estética que se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres, obligadas a través de modelos prestigiosos sociales a la delgadez, detrás de cuya fachada se esconde la drogadicción autorizada: “anfetaminas para mantenerse delgada y tranquilizantes para superar la histeria que producen las anfetaminas” (Etxebarria, 1998: 103). Aún así, madre e hija están atrapadas en la red simbólica patriarcal que decreta la belleza

femenina como un imperativo, por encima de otras cualidades y también la hija acaba obsesionada con su imagen corporal.

*Un milagro en equilibrio* (2004) narra en primera persona la vida de Eva Agulló, que decide escribir un diario para su hija Amanda. En esa escritura de día tras día, se plantea la disidencia con respecto al modelo tradicional de maternidad, desafiando sus fundamentos. Para empezar, la niña ha de llevar un nombre pagano que no puede tener relación alguna con el santoral católico, viste todos los colores menos el rosa, previsto para el género femenino. Es decir Eva como madre intenta separar a su hija de los estereotipos femeninos, pero al mismo tiempo establecer una relación amorosa hacia ella: “Este amor implica un compromiso mutuo de seguridad y refugio, en el que cada uno da y recibe a la vez” (Etxebarria, 2004: 419).

Por otra parte, el libro narra las consecuencias que el embarazo tienen en un cuerpo real de mujer, de las que nunca se habla:

Yo no te quiero vender la moto de que el embarazo es un proceso maravilloso. [...] a qué vendría escribir aquí que nunca jamás dudé que quisiera tenerte o que el embarazo fue un estado pleno y dichoso de gozosa espera” (Etxebarria, 2004: 38). “[...] Más o menos durante todo el embarazo me sentí fea, gorda, confusa, asustada, nerviosa, sola, fracasada, llorosa, mareada, irritable, cansada, avergonzada (Etxebarria, 2004: 67).

La confesión dirigida a su hija está presidida por el imperativo de des-idealización precisamente de la figura de la madre: “nunca tienes que esperar el tener una madre perfecta, porque yo no lo soy, ni de lejos” (Etxebarria, 2004: 39). La narración autobiográfica retrospectiva se convierte también en un largo monólogo sobre la buena y la mala madre, pasando en revista los estereotipos de nuestra cultura en torno a la maternidad y sus mistificaciones. Su narración rehúye las imágenes edulcoradas de la maternidad poniendo de manifiesto sus aspectos más sombríos y menos glamurosos. El hecho de que protagonista, Eva Argulló sea una escritora, denuncia además el hecho de la difícil conciliación entre la maternidad y el ejercicio profesional de las mujeres (Potok, 2015).

Si en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) los vínculos relaciones de madre e hija quedan rotos o maltrechos, en *Un milagro en equilibrio* (2004) se recompone la cadena genealógica femenina en la que se encuentra la protagonista que, tras el fallecimiento de su madre y el nacimiento de su hija, ella misma se convierte en madre. Mirando al pasado, intenta establecer con su hija una relación diferente a la que había tenido con su madre:

Si yo sigo empeñándome en ser la mujer que quieren los demás que sea, la víctima, la loca, la sufridora, entonces voy a convertirte a ti en lo que mi madre me convirtió: una réplica. Primero me odiarías, frustrada ante la impotencia de tu incapacidad por ayudarme y ahogada por la compasión y por sentirme culpable por

odiarme, y finalmente acabarías por imitarme y te convertirías sin darte cuenta en una víctima más que yo habría creado a mi imagen y semejanza, una mujer que se dejara aplastar por la bota verbal del primero que viniese a machacarla. Es la lógica del vampiro: el que ha sido mordido a su vez acabará mordiendo. Yo no quiero seguirla. Yo nunca me he querido, Amanda (Etxebarria, 2004: 413).

Esta cadena genealógica femenina se amplía y se traslada a las destinatarias de su texto: su hija, *in primis* y las lectoras en general que también son madres, llamadas en causa insistentemente en el texto e implicadas en un discurso de rebeldía contra el modelo patriarcal de la “buena madre” o la “madre perfecta” que identifica la feminidad con la maternidad. Aún así Lucía Etxebarria simboliza la unión indisoluble de la madre con la hija a través de la simbología del nombre de ambas: Eva, y al mismo tiempo el destino compartido entre mujeres que, en cambio, quieren dejar a sus hijas un legado diferente: “una Eva como la que no te llamas, porque tú nunca vas a ser una segundona” (Etxebarria, 2004: 150).

#### 4. CONCLUSIONES

Las dos novelas analizadas ponen en escena el conflicto generacional entre madres e hijas y su incapacidad para comunicarse. El enfrentamiento entre madres e hijas es muchas veces violento, ambas representan dos universos muy alejados de pensamiento, acción y sentimiento. Mientras las madres están atrapadas en sus sentimientos de rabia, temor o frustración por la inutilidad de sus vidas, las hijas también lo están entre la frustración y la culpa de “entender” las circunstancias que llevaron a sus madres a ser cómo son y la imposibilidad de aceptar el modelo de mujer que representan.

Mientras que en *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), las hijas rechazan la maternidad y las madres fracasan en su papel, en *Un milagro en equilibrio* (2004), el círculo matriarcal de abuela-madre-hija vuelve a recomponerse. Para compensar una figura materna ausente, dañada o rechazada, Etxebarria refuerza los vínculos afectivos entre mujeres, bien a través de amores lesbianos o nuevas relaciones de sororidad femenina, constituidas por las amigas que rodean y apoyan a las protagonistas. Estas últimas se configuran como hermanas, mientras que las escritoras admiradas toman el lugar de la madre biológica como madres espirituales que alimentan con sus ideas la disidencia.

Resulta evidente que las protagonistas de estas novelas rechazan el modelo de la domesticidad, en el que se encuadra la figura de madre abnegada y perfecta ama de casa. Todas rechazan los imperativos patriarcales sobre la figura materna. Etxebarria crea personajes que se oponen a los modelos de sumisión. Las relaciones madres-hijas en ambas novelas reflejan la evolución de la situación de la mujer en la España del siglo XX. Madres e hijas pertenecen a diferentes generaciones separadas por circunstancias sociales e ideológicas irreconciliables. Mientras que las madres encarnan modelos

de mujeres sumisas y pasivas, las hijas son rebeldes y con actitudes feministas, que desarrollan de su propia identidad y libertad, aunque sufren una serie de problemas psicológicos.

La línea matrilineal que une las abuelas, madres, hijas y hermanas es omnipresente en estas novelas, en las que los personajes masculinos están poco desarrollados, ausentes, son inalcanzables o representan la violencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberg, C., “Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?”, en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Marina Villalba Álvarez (coord.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pp. 13-32.
- Ciplijauskaitė, B., “La novela femenina como autobiografía”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1986, pp. 397-405
- Chodorow, N. J., *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press, 1990.
- De Urioste, C., “Las novelas de Lucía Etxebarria como proyección de sexualidades disidentes en la España democrática”. *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 34.1 (2000) 123.
- Etxebarria, L., *Nosotras que no somos como las demás*. Barcelona, Destino, 1999.
- Etxebarria, L., *El club de las malas madres*, Barcelona, Planeta. 2009.
- Etxebarria, L., *De todo lo visible y lo invisible: una novela sobre el amor y otras mentiras*, Barcelona, S.L.U. Espasa Libros 2001.
- Etxebarria, L., *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino 1998.
- Etxebarria, L., *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Madrid, Planeta, 1997.
- Etxebarria, L. *La Eva futura/La letra futura*. Barcelona, Destino, 2000.
- Etxebarria, L., *Un milagro en equilibrio*, Barcelona, Planeta, 2004.
- Friedan, B., *Mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra, 2016.
- Friedan, B., *Mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra, 2016.
- Henseler, C., ¡Acerca del ‘fenómeno’ Lucía Etxebarria!, *Revista de literatura*, 67, n. 134, (2005), pp. 501-522.
- Minero Ramblado, M., “Conflictos Generacionales: La relación madre-hija en *Un calor tan cercano de Maruja Torres y Beatriz y Los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 23, 2003, pp. 40-56.
- Navarro Martínez, E., *La novela de la Generación X*. Universidad Granada, 2008.

Nieva de La Paz, P., *Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes, Universidad de Bourgne, 1999.

Potok, M., "La mala madre: la maternidad como práctica subversiva en la escritura de Lucía Etxebarria". *Ambitos. Revista de estudios sociales y humanidades*, n. 13, (2015), pp. 51-63.

Rich, A., *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. 1976, New York, 1986.

Rodríguez Pérez, C., *Miradas de mujeres y narrativa: Lucía Etxebarria*. Universidad de Almería, 2012.

Roig, M., "La construcció d'un ésser independent", *Maria Aurèlia de Capmany en els seus millors escrits*, Barcelona, Miquel Arimany editor, 1986, pp. 109-125.

Tsuchia, A. "The 'new' Female Subject and the Commodification of Gender in the Works of Lucía Etxebarria". *Romance Studies*, 20.1, (2002), pp. 77-87.

## MEMORIAS EN PÚRPURA PASIONARIA. CARMEN MONDRAGÓN “NAHUI OLIN” Y GERARDO MURILLO “DR. ATL”

PURPLE PASSIONFLOWER MEMOIRS. CARMEN MONDRAGON VALSECA “NAHUI OLIN” AND GERARDO MURILLO “DR. ATL”

Araceli Toledo Olivar

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

### RESUMEN:

Carmen Mondragón Valseca (Nahui Olin), poeta, caricaturista y pintora de origen mexicano, sostuvo una relación amorosa con Gerardo Murillo, más conocido como el Dr. Atl. En *Gentes profanas en el convento*, Atl recrea, a través de cartas escritas por personajes ficticios, la relación sostenida con la poeta. El presente ensayo aborda el discurso amoroso de Pierre (Atl) y Eugenia (Nahui Olin) a través de la vena teórica de Julia Kristeva, Roland Barthes y Eugenio Trías.

### PALABRAS CLAVE:

Nahui Olin, Dr. Atl, Kristeva, Barthes, Trías

### ABSTRACT:

Carmen Mondragón Valseca (Nahui Olin) was a Mexican poet, a cartoonist and a painter. She had a romance with Gerardo Murillo, who was known as Dr. Atl. In *Profane people in the convent*, Atl recreates, through out letters written by fictional characters, the relationship that he had with the poet. Guided by the theoretical vein of Julia Kristeva, Roland Barthes and Eugenio Trías, this essay approaches the amorous speech of Pierre (Atl) and Eugenia (Nahui Olin).

### KEYWORDS:

Nahui Olin, Dr. Atl, Kristeva, Barthes, Trías



1893 es el año del nacimiento de Carmen Mondragón Valseca. Mujer de marcados claroscuros que se desempeñó como poeta, caricaturista, pintora y modelo de desnudo artístico, en el escenario cultural vanguardista de la segunda década del siglo XX mexicano. Los padres de Carmen concibieron ocho vástagos en total; ella fue la quinta hija. La educación que Carmen y sus hermanos recibieron fue privilegiada, considerando el contexto social de la época, porque desde pequeños tuvieron contacto con las lenguas y culturas española y francesa. Carmen se mostró interesada en la literatura desde muy pequeña: exploró la escritura a través de la poesía, lo mismo en español que en francés. Así pues, Mondragón Valseca publicó: *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922), *Calinement je suis dedans* (1923), *A dix ans sur mon pupitre* (1924) y *Energía cósmica* (1937). Sobre la vida personal de Carmen, se sabe que ella estuvo casada con Manuel Rodríguez Lozano de 1913 a 1921. En el último año de su matrimonio, Carmen inició una sonada relación con el vulcanólogo Gerardo Murillo (Dr. Atl). Debe tenerse presente que la segunda década del siglo XX mexicano puede imaginarse como un escenario dominado por una atmósfera revolucionaria que, en esos momentos, dejaba atrás su faceta combativa, y en su lugar permitía la entrada de nuevas formas de pensamiento provenientes del exterior. Poco a poco, alusiones a Freud, Marx, Einstein, Picasso, al Dadaísmo y al Futurismo empiezan a volverse familiares en el círculo intelectual. En *La cultura mexicana del siglo XX*, Carlos Monsiváis señala que en el primer año de la década de los veinte no se presentan grandes avances relacionados con la producción artística, puesto que los creadores se encontraban supeditados a las influencias provenientes de la civilización europea. En este escenario marcado por la vida bohemia y la incipiente orientación de la poesía al sentido de sí misma, más allá de los velos de las convenciones literarias de la época o a lo que Octavio Paz denominaba la búsqueda de la palabra primigenia, se gestó el torbellino pasional que inspiró el apartado “Una historia de amor” de *Gentes Profanas en el convento* de Gerardo Murillo. En la obra en cuestión, Gerardo Murillo, famoso pintor, escritor y vulcanólogo mexicano, elaboró 63 apartados que van desde cartas, poemas, cuentos y hasta un relato fantástico. De manera particular, el capítulo “Una historia de amor” entretiene las cartas y poemas que los personajes Eugenia y Pierre intercambiaron en un espacio y tiempo ficcional a mediados del siglo XX. En esta investigación interesa estudiar el discurso amoroso presente en el capítulo previamente mencionado, a partir de la perspectiva teórica de Julia Kristeva (*Historias de Amor*), Roland Barthes (*Fragmentos de un discurso amoroso*) y Eugenio Trías (*Tratado de la pasión*). Debe hacerse notar que los poemas de la sección motivo de análisis son de la autoría de la poeta Carmen Mondragón Valseca (Nahui Olin). Se infiere, además, que la relación amorosa que ella sostuvo con Gerardo Murillo fue narrada y recreada a través de estas cartas. Por ello se entiende que el personaje de Eugenia corresponde a Nahui y el de Pierre a Gerardo. Los amantes de “Una historia de amor” entretienen mosaicos vivenciales signados por goces edénicos y por situaciones límite: dolorosas, punzantes, inquietantes para el alma del amante que busca reconocerse e imprimirse en el otro. Los enamorados, sin saberlo, se abren al mundo a partir de varios fractales, porque de acuerdo con lo referido por Kristeva en *Historias de amor*: “La experiencia amorosa une

indisolublemente lo *simbólico* (lo prohibido, discernible, pensable), lo *imaginario* (lo que el Yo representa para sustentarse y agrandarse) y lo *real* (ese imposible donde los afectos aspiran a todo y adonde no hay nadie que tenga en cuenta el hecho de que yo no soy más que una parte)" (6). Perseguir la armonía mediante el engranaje fluido de estas tres dimensiones es un cometido arduo, puesto que, las percepciones generadas en el universo de los amantes son susceptibles de convertirse en ilusiones; esto es, en un oasis de exuberante atractivo, pero carente de firmeza.

La primera vez que Gerardo Murillo (Doctor Atl) y Carmen Mondragón Valseca (Nahui Olin) se vieron fue el 22 de Julio de 1921. En "Amarse como los dioses", Tomás Zurián describe el encuentro:

El impacto anímico y erótico fue avasallador. Cuando más entusiasmado platicaba con algunos concurrentes las jugosas anécdotas de su siempre agitada vida, una aparición lo hizo volver la mirada: una mujer maravillosa bajaba las monumentales escaleras de la mansión. El Dr. Atl no era el único que se extasiaba ante aquella visión de belleza extrema; casi todas las miradas de los hombres —excepto la del marido— se habían concentrado en ese ser de rostro perfecto, de enormes ojos verdes y cuerpo ondulante y felino que regalaba generosamente, con sensualidad, cada uno de sus movimientos, como si los hubiera ensayado desde hacía miles de años. (Zurián 1992: 21)

Este pasaje es narrado por Pierre en "Una historia de amor". En él admite su fascinación por Eugenia y es consciente del vuelco que su vida está a punto de dar. Se sabe presa de los ojos de la enigmática mujer. Él se deja conducir sin voluntad por el canto hipnótico del fuego y a pesar de su incredulidad, se entrega: "Fulguró entre la multitud como una antorcha y mi espíritu se quemó en su llama como un insecto [...] ¿Cómo es posible que en un hombre como yo pueda encenderse una pasión con tanta violencia?" (Atl 1986: 86). Aferrarse a la imagen de la amada es inexorable, lo mismo que ceder al torbellino de aire caliente que impulsa el deseo. El espíritu ambiciona aquello que deleita su mirada; esto es una imagen, un ensueño, una aparición. Sobre tal certeza, Roland Barthes afirma en *Fragmentos de un discurso amoroso*: "En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe" (Barthes 1998: 172). La imagen alimenta la actitud compulsiva del enamorado, el deseo se duele con aquello que escapa al dominio de la mirada. Pierre no es la excepción. Con el correr de los días, su desasosiego y con ello su dolor por la ausencia de la imagen adorada, crece. Finalmente, sin necesidad de una espera larga, coincide con Eugenia y su marido en la Alameda Central. Como resultado de ese encuentro, los tres convienen en verse en casa de Pierre, con la intención de que la pareja tuviera la oportunidad de apreciar las propuestas artísticas del segundo. Eugenia acudió sola a la cita. Posiblemente ese día se tome como el inicio de la intensa y tormentosa relación protagonizada por Pierre/Atl y Eugenia/Nahui, tanto en la esfera ficcional como en la real. En *Las siete cabritas*, Elena Poniatowska reflexiona: "Así le dijo la serpiente a Eva y así empezó el paraíso para ambos. ¡Pobre Nahui! ¡Pobre del Dr. Atl! Vulcanólogo, vulcanizado. Su vulcana rugía más que Iztaccíhuatl. Inflamada no dormía más.

Se quejaba, pedía más. Sus escurrimientos no eran lava, eran fuego. Sus fulgores venían de otro mundo” (Poniatowska 2000: 71). Conforme el lector se adentra en “Una historia de amor” se percata de la insistencia de Eugenia por mostrar la superioridad de su inteligencia, en función de la entrega desbordada con el ser amado. Esta apuesta, de acuerdo con lo aseverado en líneas anteriores por Poniatowska, es una suerte de prisión. Eugenia afirma:

Como un vaso conteniendo un gas que se agranda y aumenta su volumen hasta que se oprime contra las paredes que lo guardan, así siento que mi inteligencia crece cada día, a cada instante, a cada segundo; pero pronto se siente oprimida bajo una fuerza que es la existencia de mi ser; sin embargo, se siente superior a esta fuerza que debe despreciar, y es en realidad más poderosa que el universo, más grande que el infinito [...] Nuestro espíritu vuela siempre hacia el ser que nos comprende; su espíritu siente las mismas impresiones, sufre las mismas confusiones [...] (Atl 1950: 113-114)

El ser enamorado aspira al sentimiento de unión y consumación. Empresa complicada, sin duda; tal vez inalcanzable. Pero, no debe dejarse de lado que tan ambiciosa aspiración, aunque imposible de lograr, no deja de ser el sueño hedonista por excelencia. Es el delirio de los sentidos. La asimilación gaseosa de los cuerpos mediante la temperatura adecuada. Así el volcán naciente conformado por nuestros protagonistas. Eugenia subraya en sus cartas la urgencia de un espíritu que intenta fundirse con el del ser amado en un entorno ajeno a esta realidad. La escritura es uno de los espacios que consagran la pasión de los amantes. Pierre exclama: “[...] Escribir desorbitadamente como si viviera en otros mundos. Fuera del amor, ella está sumergida en los misterios del cosmos y a ellos me arrastra” (Atl 1950: 93). Se observa que el sentimiento amoroso reconfigura la existencia de la pareja, porque de acuerdo con Julia Kristeva:

El amor es el tiempo y el espacio en el que el «yo» se concede el derecho a ser extraordinario [...] Además del deseo, más allá o más acá del placer, el amor los rodea y los desplaza para elevarme a las dimensiones del universo [...] Espacio dilatado, infinito, donde desde mis desfallecimientos evoco, por intermedio del ser amado, una visión ideal. ¿La mía? ¿La suya? ¿La nuestra? Imposible y, sin embargo, mantenida. (Kristeva 2006: 4)

Las cartas escritas por Pierre y Eugenia muestran los puntos álgidos de su relación, tanto los afortunados como los que son testimonio de su degradación. Durante el inicio de la relación esta comunicación epistolar es un juego que permite a los amantes la asimilación e inserción de cada emoción y estado anímico en el universo que ambos comparten en común a través de la escritura. La carta, asimismo, está conformada por una estructura: “Dialéctica particular [...] a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo)” (Barthes 1998: 60). Es decir, se invoca en el papel la presencia del ser amado porque, evocando a Freud, cuando se piensa en alguna persona es porque se le ha olvidado. Este incesante olvidar y



recordar conforman una dinámica circular, porque: "Muchas cosas, por asociación, te recuerdan en mi discurso. "Pensar en ti" no quiere decir otra cosa que esa metonimia" (Barthes 1998: 60). El espacio deshabitado de la memoria, simulando al mar, acoge y aleja la impresión del ser amado. Eugenia se muestra angustiada y desconsolada cuando ella y Pierre dejan de verse por unos días: "Pierre, Pierre estoy desesperada —loca por tu ausencia—, algo me empuja a huir, a huir siempre y para siempre porque no puedo soportar este dolor [...] Todos los días espero tus noticias y todos los días permanecen vacíos de vida y de esperanza, mi corazón empieza a debilitarse, como si se le extrajeran constantemente gotas de sangre" (Atl 1950: 96-97). El personaje femenino se muestra vulnerable e incapaz de controlar su turbación. El dolor se entremezcla con notas de miedo, ansiedad, agonía. El miedo debe reconocerse como una emoción compleja que en un primer momento obliga a Eugenia a escapar de sí misma, de su *yo* y, en un segundo nivel, la lleva más allá de los cercos impuestas por la norma. La transgresión como se observa, opera en dos dimensiones. El sueño del reencuentro con Pierre, puede entenderse, siguiendo a Kristeva, como una amalgama de:

Placer y promesa o esperanza [que] permanece en una especie de futuro perfecto. Es el no-tiempo del amor que, instante y eternidad, pasado y futuro, presente [...] colma y, sin embargo, [...] deja insatisfecha. Hasta mañana, hasta siempre, como siempre fiel, eternamente como antes, como cuando fue, como cuando haya sido, a ti... ¿Permanencia del deseo o de la decepción? (Atl 1950: 5)

En la urdimbre del amor entran en combinación una serie de elementos contradictorios. Una cara luminosa de este escenario presenta a los amantes gozando de los intercambios afectuosos y físicos que mutuamente engendran; sin embargo, la fachada turbia del amor llega a proyectar su tiranía cuando consigue doblegar las facultades racionales de la pareja. Esta manifestación es identificada como amor-pasión por el filósofo Eugenio Trías en *El tratado de la pasión*. El autor español, tomando como ejemplo la relación de Tristán e Isolda, explica en qué consiste la dupla amor-pasión. El patrón plantea una relación de reciprocidad signado por el mismo padecimiento, porque: "Sufren de una misma posesión pasional [...] Amor Tirano que los tiene en sus manos, con absoluta entrega de su voluntad y con absoluta hipoteca de su libertad e independencia" (Trías 2006: 21). De manera que, de acuerdo con lo descrito por Trías, dichos amantes se encuentran cegados por un sentimiento que nubla sus sentidos. El mundo exterior importa poco a los seres que, enajenados, dirigen la experiencia amorosa a la muerte. En ese sentido, en "Una historia de amor" se vislumbra la intensificación del sentimiento amoroso a partir de la idea de finitud y posible trascendencia que circunda a la muerte. Hay una doble ligadura entre aquellos que son elegidos por Eros, puesto que sus almas son enaltecidas al hacerse merecedores de la posibilidad de vivir intensamente a través del encuentro con el otro, aunque al mismo tiempo, tal vivencia traiga consigo una trampa. La influencia de Eros es tal que, el corazón más duro se muestra vulnerable: el sufrimiento ocasionado por este encuentro es el más deseable de los tormentos. A través de las 600 cartas intercambiadas por Pierre y Eugenia

se narra parte de la historia de un hombre y una mujer que cayeron presas de Eros, llevando su relación más allá de los límites de la razón. Se habla también de un estado de dicha que en ciertas ocasiones es interrumpido por los excesos de emociones desbordadas. Pierre declara:

Nuestra vida se ha vuelto tumultuosa —un torrente desbordado que desciende de la montaña, hecho de borbotones, de espumas espesas y de rumor de tumbos— torrente que se remueve entre peñascales con potencia telúrica arrancando de cuajo los grandes árboles de mis ilusiones que un día se irguieron frondosos, y arrastrando con furia cuanto encuentra a su paso. Los celos han azotados su corazón. Y al mío también. (Atl 1950: 101)

La violencia ocasionada por los celos de Eugenia carcome y debilita su relación con Pierre con el correr de los días. Gritos, balazos, cartas públicas y privadas formaron parte de la antesala que vaticinó el trágico desenlace de la relación. Los amantes protagonizaban los escándalos del momento cuando se encontraban en la calle y Eugenia, lejos de controlar su ira, se dejaba consumir por ese fuego. Las riñas y los encuentros desafortunados no cesaban, lo mismo que las cartas de amor impregnadas de reclamos, amenazas y arrepentimiento. Empero, es una sola voz la que expresa dicha tortura: la de Eugenia. Las palabras escritas de Pierre se diluyen y paralela a su extinción, fenece el idilio.

## CONSIDERACIONES FINALES

En *Una historia de amor*, las emociones y sentimientos más extremos se conjugan para configurar un romance punzante, esquivo a la razón y de llama debocada. Así lo percibe Pierre en Eugenia: “En muchas de estas cartas hay un profundo deseo de venganza, un odio a la vida, una insatisfacción manifiesta, espiritual y corporal. Su última, sobre todo, revela, que «tiene prisa de irse de este mundo», y dado el temperamento de esta maravillosa criatura, ¿no es lógico suponer que haya querido llevarse a su lado al hombre que tanto amó?” (Atl 1950: 133). El apartado analizado culmina con la hipotética muerte de Eugenia y Pierre. Quien narra la historia se deshace en suposiciones trágicas sobre la muerte de la pareja, y en cómo las cartas que relatan su historia fueron colocadas en un espacio particular del convento que presenció juramentos de amor eterno, riñas y reconciliaciones. La voz narrativa, asimismo, reconstruye en su mente el eco luminoso de la silueta de Eugenia, testigo fantasmal de la desventura amorosa. Con la intención de establecer un paralelismo entre ficción y realidad, debe mencionarse que el claustro de la Merced (lugar en el cual vivía el Dr. Atl) presenció el idilio amoroso del Dr. Atl y Nahui Olin. En ese contexto ellos llegaron a intercambiar más de 200 cartas. Papeles en los cuales se juraron amor eterno, tal y como lo hicieron Pierre y Eugenia. Asimismo, la relación entre Atl y Nahui agonizó de una manera similar a la de los personajes creados por Atl en *Gentes profanas en el convento*. Había comentado en líneas anteriores que los personajes construidos por el Dr. Atl exploran el amor a través de situaciones extrapoladas; algo similar ocurre a un nivel emocional. La exaltación e idealización del ser amado es visible en el discurso de ambos

personajes, particularmente al inicio de la relación. Sin embargo, en el ocaso del romance, es Eugenia quien hace patente su frustración a través del odio, del desprecio por Pierre. Julia Kristeva ejemplifica este doble vínculo a partir de la famosa historia de Romeo y Julieta: "[...] Es Julieta la que encuentra las fórmulas más intensas para indicar que este amor está sostenido por el odio [...] parece tratarse de un odio en el mismo origen del entusiasmo amoroso. De un velo preexistente al velo de la idealización amorosa" (197). Odio y amor forman una estructura cuyas piezas son complicadas de discernir. Se pensaría, siguiendo una secuencia lógica, que es el amor el que antecede al odio cuando se habla de romance; pero, a partir de lo expuesto por Kristeva, se vislumbra con claridad la presencia germinal del odio en el amor. Visto de esta manera: el odio puede llegar a ser el cauce natural del amor. Pierre y Eugenia, al igual que Romeo y Julieta, son los vehículos de un cúmulo de emociones y sentimientos asociados a aquello que el otro refleja de uno mismo, aquello que nos resulta familiar, por hacer referencia al talante amoroso, a la fase eufórica de la relación. El odio se hace visible cuando se empieza a ver al otro como si fuera un extranjero: "En la relación con un objeto, con otro, el odio, dice Freud, es más antiguo que el amor. Desde que el *otro* me parece diferente a mí, me es extraño, repelido, repelente, abyecto: odiado" (Kristeva 198). En el caso de "Una historia de amor", el desgaste ocasionado por las constantes peleas de la pareja puede tomarse como la antesala del extrañamiento al cual hace referencia Kristeva: la familiaridad que antaño fuera reconfortante se ha vuelto en contra de Pierre y Eugenia. Por último, debo decir que la muerte de los amantes (Pierre y Eugenia), por mano propia (suicidio), como lo sugiere la cita con la que inicio este apartado, a los ojos de Barthes resuena así: "En el campo amoroso, el deseo del suicidio es frecuente: una pequeñez lo provoca" (263). La muerte de los amantes deja ver la fragilidad de la vida, así como la del amor. Aunque, paradójicamente, la muerte, desde un punto de vista romántico, también contempla la trascendencia del amor a través de la muerte. Este tipo de acontecimiento es, siguiendo a Kristeva, una suerte de extensión del delirio amoroso, la unión en penumbras de los amantes, de Pierre y Eugenia, en una posterior comunión fantasmal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1998, pp. 5 - 172.
- Dr. Atl. *Gentes profanas en el convento*. México, Ediciones Botas, 1950, pp. 86 – 133.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder editorial, 1986, pp. 398
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México, Siglo XXI, 2006, pp.4.
- Lopátegui, Rosas. *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- Malvido, Adriana. *Nahui Olin. La mujer del sol*. México, Edivisión, 1999, pp. 39 – 49.

- Mondragón, Carmen (Nahui Olin). *Óptica cerebral (Poemas dinámicos)*. México, Ediciones México Moderno, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Calinement. Je suis dedans*. México, Librería Guillot, 1923.
- \_\_\_\_\_. *A dix ans sur mon pupitre*. México, Cultura, 1924.
- \_\_\_\_\_. *Nahui Olin*. México, Imprenta Moderna, 1927.
- \_\_\_\_\_. *Energía cósmica*. México, Botas, 1937.
- Monsivais, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México, El Colegio de México, 2010.
- Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. México, Era, 2000, pp. 71.
- Toledo, Araceli y Alejandro Palma. "Las inquietudes espirituales: cuerpo y poesía de Nahui Olin". *Confluencias en México. Palabra y género*. Puebla, BUAP y Smith Collegue, 2007, pp. 253-267.
- Toledo Olivar, Araceli. *En el ensueño del caleidoscopio. Teresa Wilms Montt y Nahui Olin*. México, Facultad de Filosofía y Letras BUAP, 2018.
- Trías, Eugenio. *El tratado de la pasión*. España, Debolsillo, 2006, pp. 21.
- Zurián, Tomás. *Nahui Olin Una mujer de los tiempos modernos*. México, INBA, 1992, pp. 21, 92.
- Zurián, Tomás y Rosario Cabrera. *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998
- \_\_\_\_\_. *Catálogo exposición Nahui olin Museo mural Diego Rivera*. México, INBA-CONACULTA, 2000.

## MARY SHELLEY: IL PADRE COME OSSESSIVA RELAZIONE

MARY SHELLEY: THE FATHER AS AN OBSSIVE RELATIONSHIP

Clelia Stefanuto

### RIASSUNTO:

L'obiettivo di questo articolo è analizzare le difficili relazioni paterno-filiali in *Frankenstein* di Mary Shelley, contestualizzando l'opera nella narrativa dell'Ottocento nel quale si tenta di ridefinire il ruolo della figura del padre nella famiglia e nella società. Mary Shelley proietta nel mostro il suo rapporto conflittuale con Godwin creando un racconto obliquamente autobiografico e, allo stesso tempo, emblematico della ribellione delle figlie e scrittrici al criterio di autorità patriarcale.

### PALABRAS CLAVE:

relazioni padre-figlia, *Frankenstein*, Mary Shelley

### ABSTRACT:

The aim of this article is to analyze the difficult paternal-filial relationships in Mary Shelley's *Frankenstein*, contextualizing the work in nineteenth-century fiction in which an attempt is made to redefine the role of the father figure in the family and in society. Mary Shelley projects her conflictual relationship with Godwin into the monster, creating an obliquely autobiographical tale and, at the same time, emblematic of the rebellion of her daughters and writers against the criterion of patriarchal authority.

### KEYWORDS:

relationship father-daughter, *Frankenstein*, Mary Shelley



## 1. CONTRO LA FIGURA DEL PADRE

La rivoluzione francese (1789-1795) come appunta Margaret Darrow “trasformò il tempo in una nuova era, lo spazio in nuove misure, l’identità sociale in una nuova ottica (citoyen) e l’identità personale in una moltitudine di nuovi nomi (..) Questo nuovo panorama, non lascia invariata nemmeno la famiglia tradizionale, che viene distrutta per essere ricostruita” (Darrow, 1989: 11).

Il grande romanzo dell’Ottocento europeo è la testimonianza della messa in discussione delle relazioni tra i sessi e l’organizzazione della famiglia che, dopo la grande rivoluzione, si impegnò nella ridefinizione dei rapporti che intercorrono tra “stato” e “cittadinanza”, stabilendo come punto di partenza le relazioni familiari. Il dibattito sulla concezione di “famiglia” crea una frattura tra liberali e conservatori. Entrambi, però, si trovano d’accordo nel dichiarare che, per essere tale, debba costruire le sue fondamenta su una struttura patriarcale, la quale confina le donne nello spazio privato della casa.

Gli intellettuali del tempo si concentrarono sulla “ricostruzione del padre” inteso come modello democratico dai liberali e come autorità monarchica dai tradizionalisti. Tra i romanzi del tempo troviamo grandi opere che portano la firma di de Balzac, Dickens, e Miller, autori che propongono una lettura paterna che rimpiange il modello dell’ancien regime, caratterizzato da un simbolismo prettamente patriarcale: Padre, Re e Dio. Oltre all’esaltazione del modello patriarcale è fortemente presente la critica diretta al femminismo e all’ipotesi “spaventosa” che le donne possano prendere il sopravvento ed estirpare l’uomo dalla sua posizione di comando; Papà Goriot (1834) ne è un chiaro esempio. La produzione femminile ottocentesca, rispetto al Settecento, si occupa di figlie che, seppur continuino a caricarsi di “colpe”, appaiono nel complesso meno idealizzate e più inclini al sacrificio. Sulle orme di *Corinna* (1807) di Madame de Stael, iniziano a prendere forma, tra le pagine delle grandi opere femminili, nuovi personaggi che rappresentano l’embrione delle future figlie ribelli, le quali abitano lo spazio situato tra il desiderio di riconoscimento e l’impegno in un self-fashioning privo di autorità paterna.

Le scrittrici dell’800, di fronte alla crisi e alla trasformazione dell’autorità nella società ottocentesca, presero parte al panorama letterario in maniera vivace, contribuendo alla produzione dei romanzi “formativi” del tempo, creando così un nuovo spazio, una nuova opportunità d’espressione. Le scrittrici rappresentano la figura dell’androgino e la società dell’Ottocento non è ancora pronta ad accettare la sovrapposizione tra le categorie “donna” e “scrittrice”. William Veeder, nella sua introduzione a *Mary Shelley and Frankenstein*, illustra questa situazione: “Mary Shelley’s novels [ ...] reflect her lifelong concern with the psychological ideal of androgyny and its opposite,



bifurcation-the harmonious balance of traits traditionally considered masculine and feminine, and the desolating polarization of these traits” (Veeder, 1986: 2).

La domesticità come ideologia forgia stereotipi come quello dell’angelo del focolare (Kirkpatrick, 1989), contro il quale si alzano le opere di scrittrici come Mary Wollstonecraft, Mary Shelley e Jane Austen. Gilbert e Gubar sostengono che la presenza delle scrittrici, donne che svolgono la loro professione in un ambito pubblico, è vista come qualcosa di anomalo “a woman writer does not ‘fit in’...she seems to be anomalous, indefinable, alienated, a freakish outsider” (Gilbert e Gubar, 1979: 48). Se a questo si aggiunge la mancanza di riferimenti e modelli femminili nella letteratura, si può affermare che le scrittrici irrompono nella scrittura confrontandosi con una tradizione maschile che rappresenta l’autorità patriarcale. In questo senso possiamo leggere le opere di molte scrittrici, inclusa Mary Shelly, come scrittura di ribellione contro la figura del padre.

## 2. MARY SHELLEY. IL PADRE OMNIPRESENTE

L’interesse generale per il tema delle relazioni paterno-filiali appare ancor più marcato quando a parlare del padre, sono scrittrici prive di una figura materna, come Mary Shelley.

Figlia del filosofo radicale William Godwin e di Mary Wollstonecraft, coraggiosa promotrice dei diritti delle donne, scrittrice ed intellettuale, morta di parto il 10 settembre 1797, Mary Shelley si forma in un ambiente interamente dominato dalla figura paterna. L’assenza del materno e la totale identificazione con il padre, che per primo ammette la sua incapacità per occuparsi delle figlie: “Quelle povere bambine! Sono completamente inetto a educarle (...). Sono la persona meno adatta a svolgere questo compito” (Brown, 1926. 78), propiziano un’identificazione della scrittrice con l’archetipo della “donna senza madre”<sup>1</sup>. La cancellazione dell’eredità materna, non soltanto in termini affettivi, ma soprattutto intellettuali significò per Mary l’impossibilità di ricevere quell’educazione in uguaglianza che sua madre aveva teorizzato nel suo *Vendicazione dei diritti delle donne* (Wollstonecraft, 1792). L’assenza dell’educazione paterna la porta all’autodidattismo. Se la figura della madre scomparsa, fu il motivo principale per cui si dedicò integralmente alla scrittura ed alla lettura, “Especially because she never know her mother” (Gilbert, 1978: 65), la biblioteca del padre le proporzionò tutte le letture necessarie per conoscere gli autori fondamentali per l’elaborazione della sua opera.

1 Rappresentato da Atena, dea della saggezza e dei mestieri, uscita dalla testa di Zeus con l’aiuto di Efeso, il quale ruppe la testa del Dio con un’ascia a doppio taglio, favorendo il parto. Metis, la madre di Atena, venne inghiottita da Zeus, il quale divenne l’unico referente della dea greca, l’unico modello con il quale si identificherà completamente. Nel caso di Mary Shelley, come sostiene Bolen, “Non tutte le donne Atena hanno un padre Zeus che le appoggia. In questo caso, manca un ingrediente essenziale allo sviluppo. Alcune hanno un padre assai in vista, troppo impegnato per notarle” (Bolen, 1991: 76).

Fin dall'infanzia, il rapporto tra Mary Shelley e il padre si rivelò problematico, ed in qualche modo ambivalente. La prima grande frattura tra Mary e Godwin avvenne dopo il matrimonio di quest'ultimo con la loro vicina di casa, Mary Jane Clairmont, vedova e già madre di due figli, con la quale Mary si scontrerà per tutta la vita (Praz, 2011). L'adolescenza della scrittrice fu largamente influenzata dall'ambiente domestico, dove ebbe la possibilità di usufruire della grande biblioteca di famiglia e dove incontrò molti intellettuali dell'epoca, i quali frequentavano assiduamente la famiglia Godwin. Nonostante la forte influenza che ebbe sulla scrittrice l'ambiente familiare, Mary trascorse poco tempo in casa, poiché il padre l'allontanò per ben due volte: nel 1811, quando venne mandata a Ramsgate, nel Kent, e nel 1813, quando venne mandata in Scozia. L'atteggiamento freddo e distaccato del padre si evince soprattutto nella corrispondenza che ebbe con la seconda moglie, quando, nell'estate del 1811, la salute di Mary fu messa a rischio da un terribile eczema del braccio. Godwin, in questa circostanza, scrive alla consorte: "Di' a Mary che, malgrado le apparenze sfavorevoli, confido ancora che diventerà una donna assennata e, per di più, buona e felice"<sup>2</sup>. Più che un messaggio preoccupato, è evidentemente un augurio che presenta un grande distacco emotivo. Godwin attraverso le lettere di diario della figlia e gli appunti del suo diario, risulta essere da un lato un padre distaccato e freddo, perfettamente in linea con l'ideale patriarcale del tempo, il quale da un lato considerava la figlia "una sorta di proprietà", dall'altro invece è evidente che Godwin vede la figlia semplicemente come lo stereotipo di "donna scrittrice" una sorta di essere androgino, da temere e da tenere alla larga. È proprio questo forse, il motivo per il quale Godwin alternò sempre un atteggiamento distaccato e disinteressato ad un atteggiamento possessivo e soffocante nei confronti della figlia.

I rapporti tra il padre e la scrittrice si incrinarono ulteriormente a causa del legame di Mary con Percy Shelley, il giovane poeta conosciuto proprio in casa Godwin. Percy aveva incominciato a frequentare la famiglia per via della fervente adesione alle idee libertine di Godwin, espresse dal poeta soprattutto nella celebre opera *Political Justice* (1793). Appare infatti molto incoerente e arbitrario il dissenso paterno nei confronti di questo legame. Shelley era sposato con la sedicenne Harriet Westbrook, ma sulla base delle dichiarazioni espresse da Godwin in merito alla vacuità del contratto matrimoniale o alla libertà insita nel rapporto amoroso, tale elemento non avrebbe dovuto rappresentare un impedimento per l'unione tra Mary e Percy. Godwin invece, considerò oltraggioso il legame della figlia con un uomo sposato, e recise nettamente ogni rapporto con Mary nel momento in cui la figlia fuggì in Francia con Shelley, nel 1814.

2 <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/online/1500>

L'allontanamento paterno contribuì sicuramente a modificare il legame tra Shelley e la scrittrice, facendo sì che il compagno divenisse per Mary una sorta di surrogato di Godwin. Il rapporto paterno aveva insegnato alla scrittrice a confondere "affetto" con "approvazione" e "amore incondizionato" con il suo contrario. In una lettera del 1814 la scrittrice confessa a Shelley: "Perché Godwin non segue la naturale inclinazione dei suoi affetti e non si riconcilia con noi. (...) Buona notte, amore mio (...) tieni stretta al cuore la tua Mary. Forse, un giorno, anche lei avrà un padre; fino ad allora, sii tutto per me amore e io farò la brava (...) imparerò il greco (...) e tu potrai ricompensarmi con dolcezza" (Brown, 1926: 45).

La ricompensa intesa da Mary potrebbe essere di tipo sessuale, ma è inequivocabilmente un premio per essersi comportata bene. La scrittrice sembra incarnare il consueto rovesciamento freudiano: aveva conquistato e sedotto il padre con l'intelligenza e, da giovane donna, cercava di suscitare amore e approvazione allo stesso modo. La scrittrice ribadisce il concetto di "amore meritato" anche tra le righe di *Frankenstein*, quando Victor parlando del padre ammette che: "Nella mente retta di mio padre albergava un senso di giustizia che gli rendeva indispensabile stimare immensamente per amare immensamente" (Shelley, 2019: 59). Anche quando il dottor Frankenstein, pensando al suo successo come scienziato, dichiara: "Nessun padre avrebbe mai potuto rivendicare da parte del figlio una gratitudine così assoluta come quella che avrei meritato io da loro" (Shelley, 2019: 82). O ancora, quando lo scienziato si rivolge all'amico Clerval dicendogli: "come puoi immaginare che il mio primo pensiero non sia volato verso i miei cari, che tanto amo e che meritano tanto il mio amore?" (Shelley, 2019: 92).

Malgrado il distacco emotivo di Godwin nei confronti della figlia, il poeta vedeva in lei la sua discepola diretta, ed è proprio questo l'elemento che rende ambivalente il rapporto tra i due. Da un lato il padre la considera una "degn erede", dall'altro invece, la femminilità della figlia rappresenta uno scoglio enorme. Da sempre Mary manifestò un forte interesse verso la scrittura, intravedendo in essa il mezzo che le avrebbe consentito di conoscere la madre (attraverso la lettura delle sue opere) e grazie al quale avrebbe potuto reputarsi degna di portare il nome di due grandi scrittori. Il processo creativo venne visto dalla scrittrice come una prova "per mostrarsi all'altezza" dei suoi genitori, ma il risultato di questo sforzo tardò ad arrivare. La prima opera dell'autrice esce nel 1818, dopo due anni di lavoro e varie complicazioni riscontrate nella pubblicazione<sup>3</sup>, e forse è proprio a causa della lunga e sofferta attesa

3 Mary Shelley compone l'opera tra il 1816 e il 1817, anni in cui la scrittrice dovette affrontare due morti, un matrimonio e una nascita, facendo sì che la stesura del testo fosse particolarmente tormentata. Il testo subì moltissime variazioni e riscritture prima di giungere alla data della pubblicazione e nei taccuini sono presenti spesso le correzioni messe in atto dal marito Percy. Anche il processo di pubblicazione apparve complesso: né Godwin né Percy riuscirono a far pubblicare il romanzo velocemente presso una casa editrice a causa della sua portata bizzarra, così che Mary,

che *Frankenstein* presenta alcuni tratti che lo rendono quello che poi la stessa Shelley chiamerà “my hideous progeny”. Già questa precisazione porta certamente a dire che in *Frankenstein* la figura paterna è dominante e appare non soltanto nella figura del professore, ma in molti altri personaggi, tutti collegati tra loro dalla condizione di disubbidienza, elemento che sicuramente si ricollega anche all’esperienza personale dell’autrice coerentemente con il dissenso paterno nei confronti della relazione con Percy.

### 3. FRANKNESTEIN, L’OMBRA DEL PADRE

Il padre di Mary è il primo destinatario della prima edizione di *Frankenstein* (1818), al quale è dedicato il libro. Ma anche la figura del marito ha un ruolo importante in questa prima edizione poiché apporta alcune correzioni e scrive il prologo dell’opera. La prima edizione fu pubblicata anonimamente e fu subito attribuita al padre: “Presumably because it was unthinkable that a woman should refuse to moralize, most critics automatically assumed that the author of *Frankenstein* was a man” (Poovey, 1987: 83). Si ipotizzò anche che l’opera fosse stata scritta da Percy Shelley, suo marito. Steven Forry (1990), sottolinea il successo immediato del romanzo, la cui prima edizione fu adattata al teatro da Richard Peake, nella famosa versione del 1831: *Presumption; or The Fate of Frankenstein*, alla cui popolarità si deve secondo lui, la terza edizione del romanzo, pubblicata lo stesso anno.

Nella terza edizione di *Frankenstein* (1831), Mary prende le redini del suo testo, affrancandosi da queste due figure maschili. La revisione del suo testo mira a guadagnare-consolidare una posizione sociale che possa costituire un’eredità per suo figlio Percy Florence. Questo dimostra una complessa strategia retorica in propria difesa, sostenendo i motivi che l’hanno spinta a scrivere l’opera. La Shelley descrive la sua gioventù e sostiene che non era sua intenzione né abbandonare i doveri da “donna”, né invidiare la fama degli scrittori uomini, e fa cadere la responsabilità della stesura dell’opera su due personaggi maschili, sostenendo che la “obbligarono” a scrivere.

Prendendo in esame le tre edizioni nel loro insieme, l’opera di *Frankenstein* rappresenta un caso di studio inerente al confronto delle aspettative che la Shelley associava da una parte a sua madre e all’originalità romantica, dall’altra al fatto che voleva rispondere in maniera chiara all’ideale di convertirsi in una dama (Poovey, 1987). Le tre versioni sono molto significative per quanto riguarda lo studio dell’immagine del padre: Mary passa dalla posizione di figlia, che si rapporta alla figura paterna o

---

da brava figlia di editore, capi che prima di *Frankenstein* doveva pubblicare un libro che avrebbe riscosso successo da parte di un pubblico più ampio possibile: scrisse così in forma di romanzo il suo *Diario* dove parlava della fuga di amore con Percy, che fu immediatamente pubblicato da Hookham e Ollier. Dopo il suo esordio, proprio come aveva previsto, pochissimi mesi dopo le case editrici accettarono di pubblicare il manoscritto di *Frankenstein*.



alla figura del marito, sostitutiva di esso, a quella di madre che costruisce il futuro del proprio figlio.

Il suo matrimonio, comunque, in qualche modo rappresenta la resa della scrittrice: Godwin nonostante fosse un grande sostenitore del rapporto d'amore svincolato dal matrimonio (Godwin, 1794) tagliò ogni rapporto con la figlia all'ufficializzazione del suo rapporto con Percy, poiché, quando si trattava della figlia, il concetto patriarcale di "oggetto di scambio" aveva la meglio su qualsiasi idea liberale.

Una parte della critica, alla luce di alcuni elementi della vita di Mary Shelley, ha sottolineato il carattere obliquamente autobiografico del personaggio di Frankenstein. Anche Barbara Johnson afferma che il suo personaggio "can be read in the story of autobiography as the attempt to neutralize the monstrosity of autobiography" (Johnson, 1987: 58).

Gilbert e Gubar (1979), sostengono che le scrittrici dell'epoca vittoriana in Inghilterra si identificano nella figura del mostro. In contrapposizione alla donna virtuosa, "angelo del focolare" che svolge la sua vita nella domesticità della sfera privata, la scrittrice è percepita dalla società come una minaccia, la sua invasione illecita nel campo dell'immaginazione e della creazione, deturpano la sua femminilità, che diventa incontrollabile e fa di lei qualcosa di mostruoso. La figura del mostro diventa la metafora dell'incomodità delle scrittrici per il ruolo sociale a loro assegnato. La creatura non è il doppio perfetto della sua autrice, ma costituisce una figura dell'ansietà nella costruzione di un'identità che allo stesso tempo si sottomette e si ribella, accetta gli stereotipi sociali e tenta di costruire uno spazio alternativo dal quale poter parlare. Elisabetta Marino nel suo saggio lo ribadisce in questa maniera:

Disubbidire al genitore è condizione necessaria acciocché il figlio possa trasformarsi in individuo; ed ecco che i protagonisti maschili del romanzo contravvengono costantemente alle indicazioni date loro dai padri, decretando, il più delle volte, la propria rovina. Walton (...) intraprende la via del mare che era stata proibita; Clerval (...) continua i suoi studi sebbene la tradizione familiare voglia che lui si realizzi nel commercio, lo scienziato stesso nutre un interesse profondo per gli scritti di Agrippa e Paracelso (...) suscitando le ire del padre (Marino, 2009: 79).

Il padre del dottor Frankenstein è un uomo buono, e in molti passi del libro è deducibile che l'amore che prova nei confronti del figlio è un amore sincero e profondo. È interessante notare come all'interno della narrazione venga descritto come colui che indirizza Victor verso la conoscenza, proprio come fece Godwin con Mary: "Nell'impartirmi la sua educazione mio padre aveva preso le massime precauzioni per evitare di imprimere nella mia mente qualunque forma di terrore soprannaturale" (Shelley, 2019: 80).

Dalla lettura dell'opera, il rapporto tra il dottor Frankenstein e il padre viene descritto come un legame fondato sulla stima, sull'amore e sul rispetto: "Amato e venerabile genitore! Mi rimaneva ancora lui" (Shelley, 2019: 80). Il padre che educa, il padre che rifiuta, il figlio che ama il genitore e quello che lo odia. Queste sono le quattro rappresentazioni presenti nell'opera, le quali raffigurano le diverse sfaccettature del rapporto della Shelley con Godwin. Il dottor Frankenstein è il significante del rifiuto, è il padre di una creatura che ripudia e disprezza fin dal primo giorno:

Incapace di sopportare la vista dell'essere che avevo creato, mi precipitai fuori dal laboratorio, e per lungo tempo continuai a camminare avanti e indietro nella mia camera da letto, senza riuscire a calmare la mente e a prepararla al sonno (Shelley, 2019: 80).

(...) Sia maledetto il giorno in cui hai visto la luce diavolo detestabile! (...) Mi hai reso disgraziato oltre ogni dire. Non mi hai lasciato nessuna possibilità di riflettere se sono stato giusto o meno con te. Vattene! Liberami dalla vista della tua odiata figura! (Shelley, 2019: 136).

Tale odio paterno, lo percepisce anche lo stesso mostro: "Tu il mio creatore, mi detesti" (Shelley, 2019: 132). L'autrice però, descrivendo l'avversione che il dottore prova nei confronti della sua creatura, non si limita a proporre il naturale e conseguente istinto di vendetta che guiderà tutte le azioni del mostro, bensì lascia intendere qualcos'altro:

Tu, il mio creatore, mi detesti; che speranza posso avere nei tuoi simili, che non mi devono nulla? Mi disprezzano e mi odiano. (...) eppure è in tuo potere risarcirmi, e liberarli da un male che solo tu puoi rendere così grande da inghiottire nei vortici della sua rabbia non solo te e la tua famiglia, ma migliaia di altri. Lasciati muovere a compassione e non disprezzarmi. (...) Tu mi accusi di omicidio; eppure distruggeresti la tua stessa creatura con la coscienza tranquilla (Shelley, 2019: 132).

Il mostro, nonostante compia omicidi terribili, agli occhi del lettore appare come una vittima. Sicuramente la domanda che si pone ("tu, il mio creatore, mi detesti; che speranza posso avere nei tuoi simili, che non mi devono nulla?") ci offre la prima spiegazione possibile di tale fenomeno. Se suo padre, il suo creatore, la figura che dovrebbe amare incondizionatamente il proprio figlio, lo odia a tal punto da non poter "tollerare l'orrore di quel volto", come possono gli altri salvarlo da un'esistenza che appare destinata alla solitudine e all'odio? Come sostiene Hardisson (2020) la lotta di Frankenstein (come quella di Mary) è rivolta al riconoscimento della propria identità che gli viene negata. Questa privazione lo fa diventare un soggetto perverso in cui la malvagità è un effetto secondario della sofferenza della sua emarginazione.

Mary Shelley sembra voler sottolineare la responsabilità della figura paterna nei confronti di un'esistenza condannata alla miseria, quanto sia forgiante la modalità con la quale il padre trasmette al figlio il proprio amore e quanto ne condizioni

“l’impalpabile essenza del soggetto uomo, il suo fragile posto nel tempo” (Brunetti, 2003: 6).

In tutto il corso dell’opera il dottor Frankenstein pare ignorare questa sua responsabilità, ma quando il mostro lo implora di ascoltare la sua storia, lo scienziato confessa: “Per la prima volta, inoltre, sentii quali fossero i doveri di un creatore nei riguardi della sua creatura, e capii che avrei dovuto renderlo felice prima di lamentarmi della sua malvagità” (Shelley, 2019: 136).

Oltre l’incapacità degli altri di accettare la creatura a causa del mancato amore paterno, la ripugnanza del dottor Frankenstein verso il mostro condiziona l’impossibilità di amare della creatura stessa, proprio perché è assente l’insegnamento del concetto di amore. Quando il mostro guarda i gesti d’affetto degli abitanti della casa del bosco, si chiede spesso cosa fossero quelle tenerezze, da cosa dipendessero e soprattutto il motivo per il quale lui ne era privo.

L’opera sottolinea quanto, nonostante la mancata accettazione paterna, l’immagine del figlio sia legata al suo creatore, facendo sì che il lettore identifichi il dottore come il responsabile delle disgrazie della creatura. Non riuscendo a capacitarsi del perché lui fosse così ripugnante rispetto al resto degli uomini, il mostro fa ricadere la responsabilità sullo scienziato:

Maledetto creatore! Perché hai dato forma a un mostro così orrendo che perfino tu ti sei allontanato da me in preda al disgusto? Dio, nella sua misericordia, ha creato l’uomo bello e affascinante, a sua propria immagine; ma la mia figura è una copia oscena della tua, resa ancora più orribile proprio dalla somiglianza (Shelley, 2019: 136).

È proprio in questi termini che *Frankenstein* appare una forte dichiarazione sull’immoralità di costringere alla vita un’entità che non è stata equipaggiata per essere all’altezza di tale compito.

#### 4. CONCLUSIONI

*Frankenstein* di Mary Shelley ci appare una riflessione largamente indirizzata sul padre, tanto a livello di contenuto come di personaggi e schemi narrativi. Si tratta di un testo completamente privo di figure femminili che problematizza il rapporto padre/figlia, dove la una situazione di abbandono da parte del padre, consegue la ricerca del figlio della figura paterna. Mary Shelley si traveste da uomo e si cala nei panni del mostro per impersonare questa ricerca. Significativamente, non avendo un nome, anche il mostro è dotato di una certa ambivalenza e può diventare lui stesso figura dell’androgino e simbolo di un’identità incompiuta, proprio a causa del mancato riconoscimento da parte del padre.



Simbolicamente la storia del mostro traspone autobiograficamente la relazione di Mary con suo padre, che fin dall'infanzia delegò ad altri l'educazione della figlia. La rappresentazione dell'amore-odio fra padre e figlio in *Frankenstein* riflette il suo difficile rapporto con il genitore, nel quale si affaccia l'ombra dell'incesto e l'ideale androgino che rappresenta la figlia, in quanto scrittrice che accede a un mondo maschile.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bolen, J. S., *Le dee dentro la donna*, Roma, Astrolabio Ubaldini editore, 1991.
- Botting, F., *Mary Shelley, Frankenstein*, New York, St. Martin's, 1995.
- Brown, W., *The life of William Godwin*, New York, 1926.
- Brunetti, B., *La figura del padre e la scrittura letteraria*, Università degli studi di Bari, Milano, 2003.
- Castellano, I. G. "El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: Frankenstein y Sab", *Revista hispánica moderna* 60.2 (2007), pp. 187-203.
- Chaves, J. R., "Incestuosa Madame Frankenstein", *Anuario de Letras Modernas* 11 (2003), pp. 117-120.
- Darrow, M., *Revolution in the house: Family, Class and Inheritance in Southern France, 1775-1825*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Felski, R., *Literature after Feminism*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Ferré, R., "Frankenstein: una versión política del mito de la maternidad." *Debate feminista*, n. 6 (1992), pp. 32-43.
- Foucault, M., *The Order of Things*, London, Tavistock, 1970.
- Gilbert, S. M., and Gubar, S., *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Heaven, Yale University Press, 1979.
- Godwin, W., *Enquiry Concerning Political Justice and it's influence, general virtue and happiness by W. Godwin*, 2 vol., G.C. And J. Robinson, Paternoster, Row, 1793.
- Goffman, E., *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires. Amorrortu, 1989.
- Hardisson Rumeu, Ana. "La Criatura de Frankenstein y la lucha por el reconocimiento", *Isegoría* 26 (2002), pp. 251-256.
- Johnson, B., "My Monster / My Self". *Modern Critical Interpretations. Mary Shelley 's Frankenstein*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea, 1987.
- Kirkpatrick, S., *Las románticas: women writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley, University of California Press, 1989.
- Madame de Stael, *Corinna*, Milano, Mondadori, 2006.
- Marino, E., *My Hideous progeny: padri e figli in Frankenstein di Mary Shelley*, in *Padri e Figli*, Università di Roma Tor Vergata, 2009.



- Parrini, R., "Los poderes del padre: paternidad y subjetividad masculina." J. Olavarría & R. Parrini (Comp.), *Masculinidades: Identidad, sexualidad y familia. Primer encuentro de masculinidad* (2000): 69-78.
- Pateman, C. "Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy." *Public and Private in Social Life*. Eds. Stanley I. Ben and Gerald F. Gaus, New York, St. Martin's Press, 1983.
- Poovey, M., "'My Hideous Progeny': The Lady and the Monster". *Modern Critical Interpretations. Mary Shelley 's Frankenstein*. Ed. Harold Bloom. New York, Chelsea, 1987, pp. 81-106.
- Praz, M., Introducción a *Mary Shelley Frankenstein*, Milano, Rizzoli, 2011, pp. 9-14.
- Sapegno, M., *Figlie del padre*, Feltrinelli, Milano, 2018.
- Shelley, M., *Frankenstein*, BUR Rizzoli, 2019.
- Veeder, W., *Mary Shelley and Frankenstein: The Fate of Androgyny*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Wollstonecraft, M., *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1994.

## ADELAIDE BERNARDINI: POLEMICHE E RIVALITÀ

### ADELAIDE BERNARDINI: COMPLICITY AND RIVALRY

Giuliana Antonella Giacobbe  
Universidad de Oviedo

#### RIASSUNTO:

Scrittrice di origini umbre oggi quasi sconosciuta, Adelaide Bernardini fu una delle protagoniste della letteratura italiana del XX secolo. La sua vita si vide coinvolta in diversi scandali e polemiche letterarie con autori molto famosi della letteratura italiana come Marinetti o Pirandello, che non le perdonarono il fatto di essere la moglie di Luigi Capuana e di dimostrare un carattere ribelle.

#### PALABRAS CLAVE:

Adelaide Bernardini, letteratura siciliana, polemiche letterarie

#### ABSTRACT:

A writer with Umbrian origins and almost unknown today, Adelaide Bernardini was one of the protagonists of Italian literature of the Twentieth Century. Her life was involved in several scandals and literary controversies with very famous authors of Italian literature such as Marinetti or Pirandello, who did not forgive her being the wife of Luigi Capuana and demonstrating a rebellious character.

#### KEYWORDS:

Adelaide Bernardini; Sicilian literature; literary controversy



## 1. ADELAIDE BERNARDINI: UNA SCRITTRICE SOTTO I RIFLETTORI

Sono tutt'oggi scarsi gli studi condotti intorno alla vita e alle opere di Adelaide Bernardini, scrittrice di origini umbre, oggi sconosciuta, ma che nel XX secolo fu una delle protagoniste della letteratura italiana. Ella scrisse tra gli anni 1896 e 1920: fu novellista<sup>1</sup>, drammaturga<sup>2</sup>, poetessa<sup>3</sup> e anche scrittrice di letteratura per bambini, quest'ultimo genere dovuto al fatto di essere stata maestra lungo la sua gioventù. A ciò va aggiunta l'assidua collaborazione, fino agli anni Quaranta dello scorso secolo, con diverse riviste di alto riconoscimento all'epoca. Tra i quotidiani nazionali in cui pubblicò diversi saggi, vi sono *La Tribuna*, *La Tavola rotonda*, *Giornale d'Italia*, *Aprutium*, *Poesia e Nuova Antologia*, mentre invece per quanto riguarda quelli siciliani, la scrittrice collaborò con *Corriere di Catania*, *Giornale di Sicilia*, *Il popolo di Sicilia*. Fu anche scrittrice di saggi e giornalista in riviste femminili, quali *La Donna*, in cui apparve in copertina nell'anno 1909<sup>4</sup>, oppure *Cordelia*. Già ne *La Donna*, Adelaide Bernardini veniva presentata come "la fine e originale poetessa e la forte scrittrice che *Donna* si compiace avere tra le sue migliori collaboratrici" (1909: 15), il che dimostrava il fatto che fu fosse stata tra le più notevoli scrittrici a cavallo fra Otto e Novecento, ma che purtroppo venne condannata all'oblio, frutto del rifiuto ch'ella aveva provocato –per questioni più personali che letterarie– nella critica maschile dell'epoca.

Sposatasi nel 1908, all'età di trentasei anni con il teorico verista Luigi Capuana – il cui incontro avvenne dopo il tentativo di suicidio della scrittrice nell'*Albergo Cavour* di Roma nel 1885 – visse a cavallo tra Roma e Catania, due centri culturali e letterari che le permisero di entrare in contatto con la letteratura femminile italiana, ma anche con l'ambito letterario e culturale del marito.

Tuttavia, il rapporto tra Adelaide Bernardini e Luigi Capuana non fu accettato da alcuni dei più notevoli scrittori colleghi del verista, i quali cercarono di emarginare la giovane autrice dal panorama letterario. Inutile risultò la traiettoria letteraria della Bernardini, poiché i pretesti che vennero utilizzati per screditarla non si fecero eco delle opere da lei pubblicate.

Tra le varie tematiche riscontrate dopo la lettura della produzione letteraria della scrittrice, si apprezza un parallelismo con la sua vita personale: quanto ella, le sue

1 *La signora vitae la signora morte* (Giannotta, 1891), *Guerra in tempo di... uva* (Sandron, 1898), *Dopo il no* (Treves, 1899), *Prime novelle* (Giannotta, 1899), *Le spine delle rose* (Roux et Viarengo, 1905), *La vita urge...* (Bideri, 1907), *La signora vita e la signora morte* (Treves, 1920).

2 *Fulvia Tei* (Giannotta, 1898), *Bufera* (1899), *Rovina* (Melfi & Joele, 1902), *Ammatula! tradotto in dialetto da Luigi Capuana* (Giannotta, 1908), *Nonostante* (1909), *L'integro* (Carabba, 1911).

3 *Intime* (Tip. dell'opinione, 1896), *Nuove Intime* (Giannotta, 1898), *Flos Animae* (Ferrati, 1900), *Amaritudini* (Puccini, 1911), *Sottovoce* (1911).

4 Nel numero del 05 aprile appare un articolo integro sulla scrittrice firmato da Bianca Maria Cammarano: «Profili letterari femminili: chi è Adelaide Capuana Bernardini».

protagoniste risultano donne fuori dal canone, donne ribelli e senza paura, donne mosse dal loro desiderio di emancipazione e in consonanza con le loro passioni, soprattutto quelle carnali. Gabriele Licciardi definì l'opera di Adelaide Bernardini come un luogo "dove compaiono tutti i temi che hanno caratterizzato la condizione femminile del tempo, dal dolore per un amore non vissuto, all'adulterio, alla presa di coscienza di un'identità femminile" (2000: 427), pensiero condiviso anche da Anna Santoro, che riscontrò in Bernardini, l' "autoaffermazione e la proclamazione della giustezza della ribellione" (2000: 6), affermando che la scrittrice, mediante la sua letteratura, trasmette il cambio di mentalità femminile avvenuto nello scorso secolo.

Tuttavia, diversi scontri –letterari e personali–, con alcuni tra i più noti scrittori a lei contemporanei, finalmente, condannarono tanto lei quanto la sua produzione letteraria ad un continuo rifiuto, mentre invece era ben accolta soprattutto dal pubblico femminile. Prova di ciò sono il profilo bio-bibliografico della scrittrice scritto da Bianca Maria Cammarano e pubblicato su *La Donna* il 05 aprile 1909, ma anche la corrispondenza con altre scrittrici a lei coetanee, che oggi si conservano grazie alla nipote di Luigi Capuana, Pina Sidoti, negli *Inediti, 1850-1915: lettere e documenti di L. Capuana e diretti a Capuana e alla moglie* (1979).

A conseguenza dell'opposizione al suo matrimonio con Capuana, Adelaide Bernardini subì il disprezzo pubblico, piuttosto che per il suo "scarso" talento letterario –definito così da scrittori come Luigi Pirandello o Francesco Biondolillo– per questioni riguardanti la sua vita privata. La differenza di età esistente fra i coniugi fu motivo di derisione, nonché l'atteggiamento da *femme fatale* della Bernardini, una donna caratterizzata da un carattere fermo e deciso, non sottomesso alle volontà degli uomini che la circondavano. A queste due circostanze si aggiunse la situazione economica del Capuana, che trascorse la sua vita affrontando i diversi debiti contratti, fino al punto da ritrovarsi perseguitato da diversi strozzini. Ovviamente, come era da aspettarsi, Adelaide Bernardini ne fu ritenuta la causante, in quanto si considerò che la giovane avesse cercato in tutti i modi di approfittarsi di un deriso e ormai sopraffatto Capuana per poter farsi strada nell'ambito letterario. Uno dei sostenitori di questo parere fu Mario Rapisardi. Nei suoi *Versi siciliani* (1933) affermò che piuttosto che una moglie, Adelaide Bernardini fu una sorta di prostituta, poiché ottenne ricchezza e fama da un uomo che non serviva ormai nemmeno per avere rapporti sessuali:

Lisi s'incrucchittò c una guagliuna;  
 Ma sennu vecchiu, sparapaulo e pazzu,  
 Non putennuci dari cani e cazzu,  
 Cilibrità ci duna.  
 Lu munnu, ca d'adduna  
 Quantu don Lisi è fissa  
 E la picciotta schiticchiusa e vana,

Non vulennu chiamàrila buttana,  
La chiama puitissa (Rapisardi 1933: 65).

Tuttavia, uno dei principali detrattori della scrittrice fu il drammaturgo Luigi Pirandello, il quale non lesinava sulle parole che dedicava alla Bernardini. Infatti, in una lettera diretta a Pirro Masetti, datata del 15 febbraio 1904, la definiva così: “Una donna, la Bernardini (che egli adora e sposerà) gli ha cagionato questa rovina. [...] egli ha 64 anni e, per la prima volta in vita sua, ama; e ama, per sua sciagura, una donna stupidissima di 25 anni” (Meli 2010: 42-43).

Se prima del matrimonio, Adelaide Bernardini fu considerata una profittatrice e una perdigiorno, diventata ufficialmente la moglie di Capuana, venne accusata di aver saputo trarre profitto del pubblico riconoscimento di suo marito per costringere altri scrittori e direttori di riviste a pubblicare le sue opere, riuscendo così ad ottenere certa rilevanza. Fu proprio questo il motto che spinse posteriormente Francesco Biondolillo e Marioto Mariotti a pubblicare, nel 1913, la *Macellatio Capuanae Bernardinaeque*, un saggio di una ottantina di pagine in cui si beffavano della scrittrice.

I cattivi rapporti stabilitisi tra Adelaide Bernardini e Luigi Pirandello si mantennero persino dopo la morte del Capuana, nel 1915. In effetti, nel 1922, il drammaturgo rappresentò il suo dramma *Vestire gli ignudi*, i cui primi due atti erano un adattamento delle note autobiografiche della scrittrice, pubblicate nella raccolta di novelle *Il braccialeto* (Giannotta, 1897), sotto il titolo “Dal taccuino di Ada”. Sentendosi offesa per la pubblicazione di una satira sulla sua vita, Adelaide Bernardini accusò Pirandello di plagio mediante l’articolo “Il primo atto di «Vestire gli ignudi»”, apparso il 20 novembre sul *Giornale d’Italia*. Inutile fu il tentativo di riconoscimento da parte dell’agrigentino, il quale –dimostrandosi pubblicamente superiore alla giovane scrittrice– rifiutò di concederle una risposta, per posteriormente dichiarare che la causa di quella sua ispirazione non era altra che il fatto che la coppia Capuana-Bernardini fosse un vivo esempio dei casi della vita, riflessi in ognuna delle sue opere<sup>5</sup>.

Inoltre, la scrittrice non fu nemmeno presa in considerazione per la pubblicazione del numero dedicato a Capuana, nel 1915, nella rivista *Aprutium*, sotto la direzione di Zopito Valentini, il che costituisce una prova dell’interesse nell’emarginare la scrittrice persino dagli avvenimenti culturali, addirittura quelli in stretto rapporto con la memoria di suo marito. Dopo la morte di suo marito, il 29 dicembre 1915, venne definitivamente emarginata da tutti gli omaggi resi allo scrittore, dovendo persino far

---

5 In realtà, Luigi Pirandello avrebbe deciso di ispirarsi alle esperienze personali della scrittrice per poi elaborarne una satira, essendosi sentito offeso da lei nel vendere il manoscritto de *I Malavoglia* che aveva ricevuto da Giovanni Verga come regalo di nozze. Il manoscritto era stato legittimamente ereditato da lei e messo in vendita per affrontare i debiti contratti da suo marito in vita, ricaduti sulle sue spalle.

fronte a Giovanni Grasso per le continue modificazioni delle opere teatrali di Capuana rappresentate dopo la sua morte, delle quali lei, in quanto vedova, aveva tutti i diritti.

La sua produzione letteraria si ferma intorno agli anni Venti, ma continuò la sua attività come giornalista e saggista fino alla fine degli anni Trenta. Finalmente, muore nel 1946 durante un possibile esilio ad Ognina.

Certamente, vi furono altri scrittori che l'assecondarono e che non esitarono a riconoscere il valore letterario delle sue opere. La scrittrice contò, lungo tutto l'arco della sua vita, sul sostegno di Giovanni Verga, fedele amico del matrimonio, ma anche di De Roberto, del Cesareo e persino di scrittrici, come Amalia Guglielminetti, Neera, Ada Negri, Térésah, oppure Bianca Maria Cammarano, nel già citato articolo nel numero 103 della rivista *La Donna*, risalente al 05 aprile 1909.

## 2. UNA POETESSA ONORATA PER LA SUA PRODUZIONE LETTERARIA, MA DISPREZZATA COME DONNA

Sebbene la produzione letteraria di Adelaide Bernardini sommi un totale di sette opere di narrativa, nove novelle di letteratura infantile, sette antologie poetiche e cinque opere teatrali ancora inedite, il genere letterario più ripudiato dalla critica letteraria maschile fu quello lirico.

Gli inizi di Bernardini come poetessa hanno luogo intorno al 1898, cioè, dopo che ebbe l'occasione di entrare in contatto con il circolo di intellettuali e di letterati allora in rapporto con Luigi Capuana nella capitale italiana. Proprio in questo contesto venne pubblicata la raccolta di poesia *Nuove Intime* (Giannotta, 1898), la seconda edizione di *Intime* (Tipografia dell'ordine, 1897), che ebbe questa volta un notevole successo, oltre ad una particolarità: le *Nuove Intime*, diversamente dalle *Intime*, non furono firmate da Adelaide Bernardini, bensì da Adelaide Bernardini Capuana.

Poiché consapevole di quanto la scrittrice fosse esposta ad una dura critica negativa, Luigi Capuana, inviò una copia dell'opera al suo collega De Roberto, pregandolo di giudicare Adelaide come se il giudizio riguardasse lui stesso:

Ada ti manda le sue *Nuove Intime* con tutte le trepidazioni di una giovane autrice che presenta i suoi saggi a una *celebrità*, e ti prego di gradirle e di dirgliene appassionatamente il tuo giudizio, con la stessa franchezza con cui parleresti a me d'una cosa mia: sono le sue precise parole. Contentala (Raya 1984: 377)

De Roberto rispose alcune settimane dopo ai futuri coniugi, attraverso una lettera in cui espresse i suoi complimenti: “[...] a Lei le più sincere congratulazioni per i Suoi versi, spontanei, schietti, elegante espressione di sentimenti simpatici e delicati” (Zappulla Muscarà 1987: 367).

Un altro esemplare fu anche spedito a Giovanni Verga, il cui giudizio nei confronti della poetessa risultò anch'esso positivo. Il 16 maggio 1898 ringraziava così la sua amica:

La ringrazio pel bel dono che ha voluto farmi dei suoi versi *Nuove intime*, che ho letti e gustati assai per la loro freschezza veramente giovanile, e la sincerità dell'ispirazione – doti rare anche nei giovani, e stavo per dire, specialmente nei giovani. Me ne congratulo con Lei, e La prego di gradire col mio ossequio l'omaggio dei più distinti complimenti (Raya 1984: 377)

Lo stretto cerchio verista dei futuri coniugi giudicò favorevolmente la seconda antologia pubblicata da Adelaide Bernardini. Tuttavia, vi fu un altro siciliano, Luigi Pirandello, il quale si oppose a qualsiasi manifestazione pubblica o letteraria della poetessa, sottoponendola a duri giudizi ingiustificati.

Per quanto riguarda la produzione poetica della Bernardini, recensì la sua opera sempre sotto pseudonimi, non volendo che il suo nome venisse associato a quello di una donna che lui considerava intellettualmente inferiore. Fu così che nel 1898, nel quotidiano *Ariel*, ricorse allo pseudonimo "Prospero" per pronunciarsi sulle *Nuove Intime*: "Altro pregio non comune di queste *Nuove Intime* della Bernardini è l'atteggiamento nuovo inatteso che talvolta assumono in essi il pensiero o il sentimento... [...] certi accenti, certe osservazioni che colpiscono vivamente per la loro originale spontaneità (Meli 2010: 60)". Tuttavia, Pirandello dichiarò di essere stato costretto da Luigi Capuana per recensire positivamente le poesie della sua futura moglie, perciò decise, a modo di vendetta, di scrivere un'ulteriore recensione in un tono più duro nei confronti di Adelaide Bernardini.

Sempre negli stessi anni vennero pubblicate *Ammaritudini* (1897)<sup>6</sup>, rieditata nel 1911 dalla casa editrice G. Puccini e Figli e, finalmente una delle antologie più controverse: *Flos Animae* (Ferrati, 1900).

Quest'ultima antologia venne subito diffusa e fu accolta in modo diverso a seconda dei lettori. Alcuni, come Girolamo Ragusa Moletti, direttore del quotidiano *L'Ora*, sottolineò la fluidità e la sincerità nell'espressione lirica. Contrariamente, Luigi Pirandello, l'8 luglio del 1900, ne *Il Marzocco*, recensì l'opera in questo modo:

In questo nuovo libro di versi la Bernardini riafferma le liete promesse dei volumetti precedenti, come una giovine pianta i suoi primi fiori. Per darne una prova basterebbe citare le poesie *Dormiveglia*, *Dualismo*, *La medaglia*, *Voci di cose*, *Forse ho sognato* e parecchie altre. L'ispirazione è sempre spontanea; l'espressione, sincera, fresca, immediata. Ancora in questo volume, come nei precedenti, sorprendono l'atteggiamento nuovo inatteso che talvolta assumono il pensiero e il sentimento e poi certi accenti, certe osservazioni, che specialmente

6 Poiché l'edizione non è oggi reperibile, non si conosce l'editoriale originale.



colpiscono per la loro, vorrei dire, originale femminilità, come ad esempio nella poesia *A un ritratto d'ignota*, che trascrivo perché brevissima:

Un triste indefinibile sorriso  
 Su le labbra ti sta;  
 La tua pupilla con lo sguardo fiso  
 Un censo di sgomento oggi mi dà.  
 Chi sei? Sei viva ancor? Pace ed oblio  
 La morte alfin di diè?  
 Trovarsi non vorrei sul cammin mio;  
 E mi domando: Perché mai? Perché?

Dove certo non è bello, come suono, il penultimo verso (quel *cammin mio*); menda però facilmente ovviabile:

Pace il destino  
 Finalmente ti diè?  
 Trovarti non vorrei sul mio cammino...

ecc., lievissima correzione che toglierebbe anche quella ripetizione dell'idea della morte già espressa col *Sei viva ancor?* Ma la Bernardini non cerca i suoi versi; non li combina con gli espedienti dell'arte: i versi le nascono in prima e spesso hanno la viva grazia delle cose ingenue. Meli 2010: 61-62)<sup>7</sup>

Con questa recensione dell'agrigentino si dà inizio ad un continuo disprezzo pubblico della poetessa. Pirandello era finalmente riuscito a discreditarne il valore letterario della poesia di Adelaide Bernardini, considerando i suoi versi banali ("hanno la viva grazia delle cose ingenue") ed incolpandola di ricorrere alla ripetizione dei versi. Questo biasimo pirandelliano aveva dunque aperto le porte a coloro che, negli anni posteriori, avrebbero nutrito un certo sentimento di animosità nei confronti della poetessa.

### 3. SOTTOVOCE: AUTOMARGINAZIONE DI ADELAIDE BERNARDINI

Nell'anno 1906 venne pubblicata nella rivista *Poesia*, diretta da Filippo Tommaso Marinetti e Paolo Buzzi, "*Barca Nova*", il poema che concesse ad Adelaide Bernardini il riconoscimento come poetessa futurista persino prima che il movimento esistesse come tale<sup>8</sup>. In effetti, Giuseppe Palumbo, definì le opere dei futuristi – si intenda, degli uomini – come opere assai povere, nate da "uomini nei quali all'originalità delle tesi di poetica non corrispondeva una pari originalità del sentire [...] Molti poi provenivano dal Crepuscolarismo" (2004: 455).

Nell'ambito della rivista *Poesia*, Adelaide Bernardini godette dell'approvazione dei due editori. Infatti, Paolo Buzzi, in una sua recensione sull'opera narrativa della scrittrice *La vita urge...*, fra dicembre del 1908 e gennaio del 1909, anticipava

<sup>7</sup> *Il Marzocco*, Anno V, N. 27, Firenze, 8 luglio 1900.

<sup>8</sup> In effetti, "*Barca Nova*" venne firmata nel 1905, mentre il *Manifesto del Futurismo* di Marinetti risale al 20 febbraio 1909. Il poema venne posteriormente raccolto in *Sottovoce* (Giannotta, 1911).

l'imminente pubblicazione di un'antologia poetica nella rivista: "In queste novelle, già squisitamente urgenti, è già la promessa d'un più pacato incanto di poesia" (Lucci 2002: 115)<sup>9</sup>.

Tuttavia, tra i punti riportati nel *Manifesto* di Marinetti e conformanti la corrente futurista, vi era uno molto chiaro: l'opposizione al femminismo. Si intende, dunque, che tutti i letterati che avevano aderito al movimento futurista non assecondavano l'uguaglianza fra donne e uomini. Fu proprio questo ciò che accadde alla nostra poetessa, e Luigi Capuana ne fu pienamente consapevole.

Fra i futuristi che derisero la scrittrice in quest'epoca vi fu, in primo luogo, Gesualdo Manzella Frontini, uno dei massimi esponenti del futurismo siciliano, che, il 28 aprile del 1910, pubblica sul *Corriere della sera* un articolo intitolato "Grotteschi e romantici (a Luigi Capuana sempre giovane), usando il titolo di un'opera della Bernardini per deriderla: "La vita urge – io ripeto – con richiamo affettuoso ala gentile Bernardini-Capuana, e non a parole, ma vigorosamente movendosi ed abbracciando per via di mille tentacoli, spiriti, apparentemente, inconciliabili ed insocievoli" (Verdirame 2009: 51).

Capuana aveva già capito che si trattasse di un ulteriore tentativo di sminuire il lavoro letterario della sua giovane moglie e, assumendo il ruolo di portavoce del matrimonio, rispose a Manzella Frontini:

Lei ha nominato incidentalmente mia moglie Adelaide Bernardini. Se sapesse che *futurista* ella è, e da tanto tempo avanti che si parlasse di futurismo! Leggendone la prima volta il Manifesto, sorridevo ricordando che, in parecchie occasioni, ella era scattata con lo stesso impeto e quasi con le stesse parole contro la idolatria del passato.

- Voglio essere del mio tempo, esclamava, ma senza le ipocrisie, senza le esitanze che ancora inficiano certi nostri scrittori contemporanei! – Il suo futurismo è, soprattutto, la sincerità. [...] Chi non combatte idee e uomini per partito preso, dovrebbe cavarsi il cappello davanti a questi coraggiosi giovani che hanno cultura e ingegno da vendere (Verdirame 2009: 52-53).

Era evidente che Capuana aveva già anticipato cosa sarebbe poi accaduto alla giovane Adelaide Bernardini: la sua letteratura sarebbe stata rifiutata ed ella ripudiata da una corrente letteraria caratterizzata dalle imposizioni dei maschi che la conformavano. Ciò successe esattamente dopo un anno. Nel 1911 avrebbe dovuto essere pubblicata, come anticipato da Buzzi, l'antologia *Sottovoce* nella rivista *Poesia*. Tuttavia, poco prima della sua pubblicazione, Filippo Tommaso Marinetti aveva suggerito alla poetessa di cambiare il nome della sua opera, suggerendole il titolo *Il mio grido*, un titolo molto più consono con la virilità e la forza che caratterizzavano il Futurismo, e che snaturava completamente il titolo scelto da Bernardini. Inoltre, Marinetti le richiese

9 La citazione originale si trova in Buzzi, P., "La vita urge", *Poesia*, IV, 11-12 (1908-1909)

anche, come condizione per la pubblicazione, un prologo firmato da Luigi Capuana, in cui si facessero i nomi di tutti gli scrittori aderenti al Futurismo. Questo gesto non aveva un ulteriore scopo che provare che Adelaide Bernardini si era sottomessa alle imposizioni dettategli da Marinetti, dimostrando la sua inferiorità e subordinazione culturali rispetto alla fama di uno scrittore che godeva di un certo riconoscimento ed era rispettato da tutto l'ambiente futurista.

In realtà, la modificazione del titolo era stata imposta per allontanarlo dalla delicatezza femminile che ispirava il sussurro di una poesia pronunciata *sottovoce* per assumere un carattere pienamente maschile, in modo tale da risultare un tipo di poesia più forte che potesse persino essere gridata. In questo senso, la debolezza del titolo, propria del sesso femminile, si tingeva di una certa violenza che servisse a rappresentare l'autorità maschile.

In realtà Marinetti prese visione dei componimenti e richiese all'autrice il mutamento di titolo della plaquette: è indubbio infatti che "sottovoce" fosse un termine antietico alla teorizzazione urlata, alogica, ellittica e sintetica del paroliberoismo e che le poesie della silloge fossero ascrivibili a un'aura tutt'altro che provocatoriamente sperimentale, piuttosto litrico-passatista (Verdirame, 2010: 267-268).

Se, da una parte, Marinetti considerava *Sottovoce* un sintomo di debolezza femminile, per Adelaide Bernardini si sarebbe trattato di un'antologia che trasmetteva il suo lato più intimo e personale<sup>10</sup>. Proprio per questo motivo, rinunciare al titolo *Sottovoce* supposeva per lei staccarsi dai suoi ricordi più cari<sup>11</sup> per ubbidire alle imposizioni di un movimento che non aveva preso in considerazione il valore che quest'antologia aveva per lei.

Il fatto di rinunciare ad una parte di sé stessa condusse la scrittrice a voler abbandonare la poesia, un genere che non le offriva libertà di pensiero. Anticipava così l'abbandono della poesia nei primi versi di *Risposte*, primo poema della sua opera:

Così: "Sottovoce". E saranno  
più tue le parole di fuoco  
che canto, che ancora per poco  
dal triste mio cor saliranno.

Le rime dell'ansie funeste  
non tentan la via delle stelle;  
la mia giovinezza ribelle

10 Come lei stessa scrive nelle prime pagine *tibi dixit cor meum* (lat., "a te lascio il mio cuore").

11 Nell'antologia sono presenti poemi diretti alla sua città natale, Narni, *Alla mia città natale*, quanto diversi poemi che evocano la figura della madre, in cui si percepisce l'angoscia della scrittrice rimasta orfana all'età di undici anni. Il ricordo della madre lo si riscontra in *Randage*, *Nella notte* e *Cara Infanzia*.

le ultime rime son queste (Bernardini, 1911: 1).

Dunque, la poetessa, il cui carattere era contrario a qualsiasi tipo di sottomissione, si oppose alle condizioni dettategli da Marinetti. Anziché pubblicare su *Antologia*, decise di farlo presso l'editoriale catanese Giannotta, nello stesso anno. Oltre a ciò, sostituì il prologo firmato da suo marito per una dichiarazione diretta "al lettore" e firmata da lei stessa:

Questa nuova raccolta di poesie doveva essere pubblicata dalla "Casa Editrice di Poesia"; ma F. T. Marinetti, dopo averla annunciata più volte e con qualche clamore ai lettori della sua rivista, ha creduto di non farne niente e restituirmi il manoscritto.

Dopo quasi un anno di silenzio egli mi scrive che "SOTTOVOCE" è un titolo troppo timido, che sarebbe stato giusto mutarlo in quello di "IL MIO GRIDO".

Non ho voluto accettare il consiglio, e questo.... pare, abbia fatto anche pensare all'autore di "Re Baldoria" che il contenuto delle mie poesie era in perfetto disaccordo con quello delle opere poetiche dei Futuristi.

Ha ragione.

Il manoscritto di "sottovoce" affidato al Marinetti e da lui accettato con *vivissimo piacere*, poichè, cito le sue parole, "è una grande opera di poesia, sempre ispirata, sempre traboccante come una bella sorgente, sempre originale", era accompagnato da una prefazione di mio marito.

Nella prosa di Luigi Capuana veniva serenamente esaminata tutta l'opera mia poetica e più quella dei Futuristi.

Ora che il Marinetti ha dato lo sgambetto a "Sottovoce" è bene che anch'io, nemica delle prefazioni, lo dia alle pagine desiderate da lui e mai volute da me.... quantunque esse fossero del *Critico che più temo*.

Ed ecco perchè il mio libro compare oggi in pubblico senza l'accompagnamento di una prefazione e sotto la protezione di un Editore siciliano, modesto, ma volenteroso e non futurista.... (Bernardini 1911: V-VI).

Con questo suo prologo a *Sottovoce*, la scrittrice tenne testa ad un riconosciuto scrittore come Marinetti, rifiutando ogni sua singola richiesta, esponendo che il sottoporsi a lui fosse l'unico modo per poter progredire in ambito futurista ("Non ho voluto accettare il consiglio, e questo.... pare, abbia fatto anche pensare all'autore di «Re Baldoria» che il contenuto delle mie poesie era in perfetto disaccordo con quello delle opere poetiche dei Futuristi"). Sarebbe stato proprio il sentirsi sfidato da una donna ciò che avrebbe provocato in Marinetti un'opinione contraria alla poesia di Adelaide Bernardini, dapprima ritenuta "sempre ispirata, sempre traboccante come una bella sorgente, sempre originale", per poi diventare un tipo di poesia poco in sintonia con la lirica futurista.

A partire dalla pubblicazione di *Sottovoce*, Bernardini abbandonò la poesia, dedicandosi a coltivare soltanto il genere narrativo, soprattutto sui diversi quotidiani, e anche per il teatro, essendo due generi letterari che le permisero di produrre un tipo di letteratura più libera ed in sintonia con altre scrittrici italiane del XX secolo.

Anche se continuò ad essere duramente criticata –nel 1913 da Francesco Biondolillo e nel 1922 da Luigi Pirandello– condusse ancor più la sua produzione letteraria verso la denuncia della condizione femminile.

#### 4. CONCLUSIONI

Risulta più che evidente il fatto che la scrittrice, poetessa e drammaturga italiana Adele Bernardini venne giudicata dai critici letterari del suo tempo per questioni legate alla sua vita privata, piuttosto che per la qualità delle sue opere letterarie. Il suo status di moglie di Luigi Capuana, data la differenza di età fra entrambi, contraddiceva i canoni della famiglia tradizionale e in più la sua aspirazione ad essere scrittrice non fu ben vista dalla società mondana e letteraria del suo tempo.

Il suo carattere forte si dimostra nella sua risposta ai diversi attacchi ricevute dalla critica maschile e nel suo posizionarsi contro figure di rilievo dentro dell'ambito letterario. Ribelle alle imposizioni altrui, preferì automarginarsi da movimenti letterari come il futurismo e abbandonare la sua produzione poetica prima di accettare le limitazioni estetiche sulla sua opera. Le polemiche letterarie nelle quali si vide coinvolta illustrano alla perfezione la difficoltà delle scrittrici del suo tempo ad inserirsi in certi circuiti letterari, mette a fuoco l'arbitrarietà della critica letteraria e la mancanza di argomenti all'ora di decretare l'esclusione o condanna di certe opere in favore di altre, e anche la rete di amicizie maschili che determinano la circolazione e il successo delle produzioni culturali. In questo senso Adelaide Bernardini costituisce un esempio paradigmatico dell'atteggiamento della critica, che nel caso delle scrittrici si ferma alle questioni biografiche, e sospende qualsiasi giudizio estetico, mentre per gli scrittori questo criterio si applica giusto al contrario.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernardini, A., *Intime*, Roma, Tipografia dell'opinione, 1896.
- Bernardini, A., *Nuove Intime*, Catania, Giannotta, 1898.
- Bernardini, A., *Flos Animae*, Trieste, Ferrati, 1900.
- Bernardini, A., *L'altro dissidio*, A cura di Anna Santoro, Napoli, Filema, 2000.
- Bernardini, A., *Amaritudini*, Firenze, G.Puccini e Figli, 1911.
- Bernardini, A., *Sottovoce*, Catania, Giannotta, 1911.
- Cammarano, B.M., "Adelaide Bernardini", *La Donna*, 103, (1909), pp. 15-16.
- Licciardi, G., "Adelaide Bernardini", *Siciliane. Dizionario biografico*. A cura di Marinella Fiume, Siracusa, E. Romeo, 2006, p. 427.

- Meli P., *Luigi Pirandello. Pagine Ritrovate*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2010.
- Palumbo, G., *La nuova attività letteraria in Italia*, Firenze, Palumbo, 2004.
- Sipala, P.M., *Capuana e Pirandello. Storia e testi di una relazione letteraria*, Catania: Bonanno, 1974, pp. 125-126.
- Ragusa Moletti G., "Una giovane poetessa", *Paliongenesi*, II (1900), pp. 122-125.
- Raya G., *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'ateneo, 1984.
- Verdirame R., *Polemiche e "bagattelle" letterarie tra Otto e Novecento*, Catania, C.U.E.C.M, 2009.
- Verdirame R., "Una letterata pseudomodernista: Adelaide Bernardini Capuana e una sua novella dispersa", *Le forme e la storia*, n.1, (2010), pp. 265-276.
- Zappulla Muscarà, S., *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1987.

## **RELAZIONARSI CON LA TERRA DI ORIGINE: SHIRIN RAMZANALI FAZEL, IGIABA SCEGO E MARYAM MAIO**

ESTABLISHING RELATIONSHIPS WITH THEIR HOMELAND: SHIRIN RAMZANALI FAZEL, IGIABA SCEGO E MARYAM MAIO

Caterina Duraccio  
Universidad de Sevilla

### **RIASSUNTO:**

I rapporti politici tra Italia e Somalia hanno sempre destato particolare attenzione, in virtù del passato coloniale in comune. I movimenti diasporici tra i due Paesi, divisi in diversi momenti, sono stati i protagonisti del Novecento. In particolare modo, la diaspora somala assume un ruolo centrale all'interno della letteratura italiana dell'ultimo secolo, grazie alle produzioni autobiografiche di autrici come Shirin Ramzanali Fazel, Igiaba Scego e Maryam Maio. Le voci diasporiche entrano in relazione fra loro, offrendo una visione più completa di questo delicato periodo storico.

### **PALABRAS CLAVE:**

Diaspora Somala, Shirin Ramzanali Fazel, Igiaba Scego, Maryam Maio

### **ABSTRACT:**

Political relations between Italy and Somalia have always aroused attention because of their common colonial past. The diasporic movements between the two countries, divided at different times, have been the protagonists of the twentieth century. In particular, the Somali diaspora assumes a central role within the Italian literature of the last century, thanks to the autobiographical productions of authors such as Shirin Ramzanali Fazel, Igiaba Scego and Maryam Maio. The diasporic voices establish a relationship between them, offering a more complete vision of this sensitive historical period.

### **KEYWORDS:**

Diaspora Somala, Shirin Ramzanali Fazel, Igiaba Scego, Maryam Maio



## 1. LA DIASPORA SOMALA IN ITALIA

La diaspora somala occupa un vasto spazio nell'evoluzione della storia italiana contemporanea. L'esodo massivo dal paese africano attraversa diverse fasi, che dipendono dagli eventi storici che lo caratterizzano nei diversi anni, e pertanto non è una questione che si possa affrontare in modo unitario ed omogeneo. È dunque necessario definire i confini temporali delle rispettive fasi e tracciarne le rotte e i motivi. A grandi linee, è possibile distinguere tre momenti principali della diaspora somala in Italia: 1) gli anni '50, quando la Somalia era sotto il governo dell'AFIS (Amministrazione Fiduciaria dell'Italia in Somalia); 2) gli anni '70, con la dittatura di Siad Barre; 3) dagli anni '90 in poi, in seguito allo scoppio della guerra civile. I primi due periodi sono caratterizzati da un movimento migratorio quasi esclusivamente diretto verso l'Italia, il terzo assume tratti più estesi e i flussi in uscita si rivolgono a tutta l'Europa (Svezia e Inghilterra fra le prime). Il dominio coloniale italiano, che ha occupato i territori dell'Africa Orientale dall'800 alla prima metà del '900, ha imposto la lingua italiana come idioma principale, costruendo scuole ed enti che promuovessero il sistema linguistico e culturale della Madre Patria. La conoscenza della lingua italiana è stata il motivo principale della scelta del Bel Paese per le prime due fasi della diaspora. Ciò nondimeno, l'analisi dei diversi periodi non può prescindere dalle differenze che intercorrono tra gli stessi soggetti in movimento. Il viaggio, la migrazione e la diaspora sono elementi che si intrecciano in maniera consapevole all'interno della comunità. La seconda fase, però, è caratterizzata dall'esodo involontario di tutti i figli italo-somali, nati da coppie miste e dimenticati dalla Storia e dalla storiografia. Se in linea generale il periodo coloniale in Africa è poco conosciuto e studiato, quello dell'AFIS (Amministrazione Fiduciaria dell'Italia in Somalia), è un tentativo del tutto sconosciuto e oscurato. Negli anni '50 l'Organizzazione delle Nazioni Unite concesse all'Italia il governo politico e il controllo economico sulla Somalia. In via teorica, il compito dell'AFIS è quello di trasformare il paese dell'Africa Orientale in uno stato democratico e indipendente. La scelta di affidare l'amministrazione agli ex-coloni non è molto comune nei processi di decolonizzazione e ha dato vita ad una nuova fase del colonialismo italiano in Somalia. Molti degli italiani stanziati sulle coste somale continuarono ad abitarci, alimentando tensioni e differenze nella trama del tessuto sociale africano<sup>1</sup>. Prima della decisione dell'Onu, l'11 maggio 1948, alcuni gruppi armati somali entrano nel quartiere italiano e massacrano i residenti. Il clima sociale di quegli anni, dunque, è caratterizzato da una costante tensione tra le parti che ha generato insicurezza e paura in tutti gli abitanti di Mogadiscio. La nuova amministrazione è molto simile a quella precedente fascista e imperiale, di cui mantiene ideologia e pratiche. Uno dei temi cardine della relazione italo-somala, dagli anni del fascismo a quelli dell'AFIS, è la continuità dei rapporti di madamato tra i militari italiani e le, spesso giovanissime, ragazze somale. Durante



il periodo coloniale fascista, il madamato (o madamismo) è stata una pratica molto comune, nelle colonie eritree prima e in tutta l’Africa Orientale Italiana poi. Questa questione, estremamente controversa, è rientrata nel dibattito contemporaneo in seguito alla proposta dei movimenti femministi italiani di riposizionare storicamente e culturalmente la figura di Indro Montanelli. Il giornalista, impiegato nelle campagne coloniali in Africa negli anni ’40, aveva 27 anni quando sposò una giovanissima donna somala, la dodicenne Destà. La ragazza aveva tutti i doveri di una giovane moglie ma era completamente sprovvista dei diritti. Accusato diverse volte di pedofilia, Indro Montanelli pubblica sulla sua rubrica La Stanza, nel Corriere della Sera, il 12 febbraio 2000, un articolo in cui prova a spiegare la sua relazione con Destà:

Completamente frastornato dal nuovo ambiente (arrivavo da Parigi), mi presentai al comandante di Battaglione, Mario Gonella, un piemontese di lunga e brillante esperienza coloniale, che mi diede alcuni ordini, ma anche alcuni consigli sul modo di comportarmi con gl’indigeni e con le indigene. Per queste ultime, mi disse di consultarmi col mio *sciumbasci*, il più elevato in grado della truppa [...]. Si trattava di trovare una compagna intatta per ragioni sanitarie (in quei Paesi tropicali la sifilide era, e credo che ancora sia, largamente diffusa) e di stabilirne col padre il prezzo. [...] La ragazza si chiamava Destà e aveva 14 anni: particolare che in tempi recenti mi tirò addosso i furori di alcuni imbecilli ignari che nei Paesi tropicali a quattordici anni una donna è già donna, e passati i venti è una vecchia. Faticai molto a superare il suo odore, dovuto al sego di capra di cui erano intrisi i suoi capelli, e ancor di più a stabilire con lei un rapporto sessuale perché era fin dalla nascita infibulata [...].

Le affermazioni del giornalista da un lato rispecchiano appieno lo spirito coloniale e l’idea di una doppia superiorità (di razza e di genere) e dall’altro offrono una fotografia del fenomeno del madamato. Un altro aspetto importante è il perpetrare l’ipersessualizzazione della donna nera che “a quattordici anni una donna è già donna, e passati i venti è una vecchia”<sup>2</sup>. Questa concezione della presunta differenza biologica è quindi funzionale alla giustificazione e alla legittimazione di puri atti che in Madre Patria sarebbero stati condannati come pedofilia. La convivenza tra l’uomo italiano bianco e la donna somala nera non ha mai rappresentato un’unione ugualitaria ma è sempre stata a sfavore della seconda, il cui unico compito era la piena e totale soddisfazione dei bisogni maritali. Il madamato, pratica portata avanti per tutti i decenni della colonizzazione e rivendicata dagli ufficiali coloni, non era ben vista dal governo centrale poiché, nella maggior parte dei casi, queste relazioni portavano alla nascita di figli meticci. Come si può immaginare, il regime fascista non era ben disposto ad accettare la commistione della razza bianca con quella indigena e ha cercato di mettere un freno all’espansione del meticcio. A questo punto è però necessaria una precisazione: l’interesse, da parte dell’autorità italiana, non era chiaramente rivolto all’interruzione dello sfruttamento

2 Montanelli non fu mai chiaro sull’età precisa di Destà. Tuttavia, nelle ultime interviste dichiarò che la ragazza avesse dodici anni al tempo della loro conoscenza.

sessuale delle donne somale nei rapporti di madamato, che non furono mai realmente scoraggiati. L'intenzione reale era esclusivamente quella di preservare la razza bianca e l'idea di un popolo puro. Infatti, mentre l'immaginario collettivo della donna africana selvaggia e sessualmente disinibita, rimaneva in voga per tutti gli anni -e anche oltre- del colonialismo, si inasprivano le sanzioni ai danni del meticcio. Secondo una legge del 30 dicembre 1937-XVI, n.2590 denominato "Sanzioni per i rapporti di indole coniugale fra cittadini e sudditi", "il cittadino italiano che nel territorio del Regno e delle Colonie tiene una relazione di indole coniugale con una persona suddita dell'Africa Orientale Italiana o assimilata è punito con la reclusione da uno a cinque anni"<sup>3</sup>. Queste leggi sono rimaste valide per tutto il periodo coloniale, a riconferma che l'Amministrazione Fiduciaria era in continuità con le pratiche imperiali fasciste. Nonostante le rigide normative, le coppie clandestine italo-somale aumentavano e, di conseguenza, si registrava un aumento di figli illegittimi, spesso non riconosciuti dai padri italiani. Abbandonati alle madri ancora adolescenti, i bambini venivano generalmente affidati a strutture cattoliche che si occupavano della loro educazione fino al compimento della maggiore età. Negli anni '50 si assiste ad un aumento delle infrastrutture cattoliche nelle terre d'oltremare, finanziate con fondi pubblici stanziati per la costruzione di scuole, rifugi e case-famiglia dove accogliere ed educare i nuovi italiani. Con il raggiungimento dell'indipendenza il 1° luglio 1960 termina il controllo dell'AFIS ma molti italiani decidono di rimanere a Mogadiscio e, più in generale, sulle coste somali. Nonostante la fine formale e definitiva del periodo coloniale, l'attitudine degli italiani nei confronti degli abitanti locali continua a riprodurre rapporti di dominio e sottomissione. La donna africana continua ad incarnare il mito esotico e selvaggio di un corpo da addomesticare e da educare. Sparite le istituzioni italiane cattoliche, i figli delle coppie miste hanno solo due possibilità: la prima è quella di essere riconosciuti da entrambi i genitori, formare parte di un nucleo familiare legale e riconosciuto, godendo di tutti i diritti che ne derivano; la seconda -e quella più comune- è quella di non essere riconosciuti dai padri italiani e, pertanto, essere senza nome, i figli meticci della società coloniale. Affidarli all'educazione cattolica, pertanto, è l'unico modo che queste adolescenti hanno per poter garantire un'istruzione e un futuro migliore. Dopo l'indipendenza, intorno ai primi anni '60, le strutture cattoliche, con tutti gli affidatari e gli affidati, hanno l'ordine di lasciare l'Africa e rimpatriare. Una volta tornati in Italia, però, questi bambini non vengono riconosciuti come italiani ma categorizzati come razza afro-europea e ricollocati in apposite strutture. Allo stesso tempo, i figli riconosciuti (e quindi legittimi) rimasti in Somalia, subiscono la dittatura di Siad Barre che non li riconosce e, oltre a non godere dei diritti dei somali, non possono inserirsi nel mondo lavorativo. Emarginati ed isolati da entrambi i paesi, gli italo-somali nati da relazioni di madamato o clandestine, sono i grandi dimenticati

3 Cfr. Banti, Alberto Mario (2010) *Le questioni dell'età contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.

dalla storia italiana. Questa comunità, seppur minore, ha determinato e fa tuttora parte della nostra struttura sociale, eppure non godono di alcun riconoscimento. La storia delle relazioni italo-somale e dei rapporti di dominio e colonizzazione non sono mai stati approfonditi, né tantomeno conosciuti. A differenza delle altre grandi potenze europee che, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, hanno riconosciuto gli errori dei propri processi coloniali, l'Italia non ha mai ammesso le proprie responsabilità politiche, né tantomeno le conseguenze prodotte dalla gestione dell'AFIS.

## 2. LE RELAZIONI ITALO-SOMALE NEI ROMANZI DELLA DIASPORA

L'enorme assenza storiografica dei rapporti tra Italia e Somalia è al centro del dibattito, apertosi nell'ultimo decennio, sugli studi e la letteratura postcoloniale e della diaspora italiana. Per il pieno utilizzo del termine "postcoloniale", inteso come l'approccio critico alle grandi colonizzazioni, è stato dunque necessario approfondire e capire gli eventi del periodo coloniale italiano in Africa. Il primo apporto della letteratura postcoloniale italiana e di quella della diaspora è stato quello di rendere visibile e far conoscere ad un pubblico italiano parte della sua storia. Numerose sono le voci che hanno animato il dibattito letterario e che hanno ricostruito, attraverso la memoria e la tradizione orale, la storia italo-somala<sup>4</sup>. Una delle scritture più forti e autorevoli nel campo degli studi e della letteratura postcoloniale è Igiaba Scego, che nei suoi romanzi introduce e propone una revisione critica della storiografia dominante. Con lei, le storie personali diventano uno strumento per raccontare la Storia, attraverso la narrazione biografica ed autobiografica vengono interpellati i personaggi storici reali, messi davanti alle proprie responsabilità. Inoltre, rende manifesta una parte della nostra storia che è stata oscurata per decenni. Lo sguardo critico della scrittrice è rivolto proprio a questo vuoto storico nella coscienza degli italiani:

Però su una cosa avevano ragione da vendere: l'Italia si era dimenticata del suo passato coloniale. Aveva dimenticato di aver fatto subire l'inferno a somali, eritrei, libici ed etiopi. Aveva cancellato quella storia con un facile colpo di spugna. Questo non significa che gli italiani siano stati peggio di altri popoli colonizzatori. Ma erano come gli altri. Gli italiani hanno stuprato, ucciso, sbeffeggiato, inquinato, depredato, umiliato i popoli con cui sono venuti in contatto. Hanno fatto come gli inglesi, i francesi, i belgi, i tedeschi, gli americani, gli spagnoli, i portoghesi. Ma in molti di questi paesi dopo la fine della Seconda guerra mondiale c'è stata una discussione, ci si è accapigliati, gli scambi di vedute sono stati aspri e impetuosi; ci si è interrogati sull'imperialismo e i suoi crimini; sono stati pubblicati studi; il dibattito ha influenzato la produzione letteraria, saggistica, filmica, musicale. In Italia invece silenzio. Come se nulla fosse stato. (Scego, 2010, p. 20)

4 PANDOLFO, Michele. 2017. «Gli italo-somali dell'Amministrazione Fiduciaria Italiana della Somalia (AFIS) », *Diacronie* [Online], N° 30, 2 | 2017, documento 2, URL : <http://journals.openedition.org/diacronie/5651> ; DOI 10.4000/diacronie.5651

Il silenzio delle istituzioni italiane rispetto alle responsabilità coloniali ha creato un enorme vuoto che stanno colmando le voci postcoloniali. Per mettere fine alla progressiva scomparsa della memoria coloniale italiana, nella seconda metà del '900, nascono diverse associazioni: nel 1996 nasce l'ANCIS, acronimo di Associazioni Nazionale Comunità Italo-Somala e successivamente l'A.I.S.C.I.A (Associazione Italo-Somala Comunità Internazionale e Africana) che principalmente è un ente di volontariato. Tra gli altri, la prima ha come obiettivo "1) il sostegno al processo di pacificazione, sviluppo della Somalia e 2) la conoscenza dell'identità sociale e storica della Comunità Italo-Somala che si configura quale minoranza culturale e a tal fine dovrà assumere rilevanza lo studio sistematico della storia coloniale somala; il suddetto studio costituirà la base della relazioni bilaterali"<sup>5</sup>. L'ANCIS si propone come organismo mediatore nei rapporti tra l'Italia e la Somalia e ha come scopo principale la creazione di un ponte tra le due culture, attraverso la conoscenza della storia comune. A.I.S.C.I.A. è stata fondata da due donne, una italiana e una somala, e mira al sostegno psicofisico delle persone che hanno vissuto e affrontato la diaspora. Entrambe le associazioni, insieme alle comunità somale di varie regioni italiane, hanno costituito e costituiscono tutt'oggi il principale patrimonio di memoria storica della diaspora somala nel nostro Paese. Insieme agli enti associativi, gli studi postcoloniali e della diaspora hanno giocato un ruolo fondamentale nella diffusione storiografica di questi eventi. In particolare, il crescente sviluppo della letteratura italiana postcoloniale e quella della diaspora ha dato origine ad una considerevole varietà di contenuti. I temi che vengono primariamente affrontati interessano la costruzione dell'identità migrante, la riscrittura della Storia attraverso le narrazioni minori e la ricollocazione geoculturali dei soggetti diasporici. I testi qui presi in esame sono rappresentativi di ciascuna delle tre fasi della diaspora somala sopra descritti: *Nuvole sull'equatore. Gli italiani dimenticati. Una Storia.* di Shirin Ramzanali Fazel; *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego e *Quando il sole splendeva sulla Somalia* di Maryam Maio e Rita Corradi.

### 2.1 NUVOLE SULL'EQUATORE

Shirin Ramzanali Fazel è una scrittrice di origini somale arrivata in Italia negli anni '70. Suo marito è uno dei figli meticci dell'Africa coloniale con documenti italiani e, pertanto, costretti ad abbandonare la Somalia<sup>6</sup>. La scelta dell'Italia come meta, dunque, è stata la conseguenza naturale sia dal punto di vista burocratico che per affinità e conoscenze linguistiche. Il suo primo romanzo, *Lontano da Mogadiscio* (1994) è uno

5 Lo statuto dell'associazione è stato consultato al seguente indirizzo internet, URL: <http://www.italosomali.org>

6 Nel 1969 Siad Barre impose a tutte le persone non in possesso del passaporto somalo di lasciare il Paese. L'applicazione di questa normativa ha in gran parte determinato una forte ondata migratoria verso l'Italia, soprattutto dai figli delle coppie miste, con documenti italiani ma nella pratica, apolidi.

degli scritti più importanti della letteratura italiana della migrazione ed è considerato, in un certo senso, l'apripista alla letteratura postcoloniale della diaspora somala.

*Nuvole sull'equatore. Gli italiani dimenticati. Una storia*, pubblicato nel 2010, è il suo secondo romanzo. Le intenzioni narrative sono chiare già dal titolo: tratta della storia di Giulia, figlia meticcica di una coppia italo-somala, dimenticata dalla Storia, invisibile nella storiografia. La storia viene raccontata in terza persona e ripercorre l'infanzia e l'adolescenza di Giulia a Mogadiscio, descrivendo e collocandola nel contesto politico-sociale che la accompagna. La Storia, che fa da sfondo alla vicenda, irrompe nella vita dei protagonisti, cambiandone il naturale corso. Nel primo capitolo, uno dei pochi in cui è presente il padre Guido, gli eventi e le leggi somale determinano le abitudini dei cittadini:

Guido dopo cena conduceva spesso la figlia al cinema. Era il suo passatempo preferito. [...] A Mogadiscio c'erano diverse sale cinematografiche. Padre e figlia, tenendosi per mano, raggiungevano il supercinema più vicino alla loro abitazione. Lungo la strada, sui marciapiedi, incontravano molte persone. Si conoscevano un po' tutti di vista. Un cenno di saluto con la mano o due battute facevano parte dell'abitudine locale. Le donne bianche portavano i tacchi a spillo e si reggevano al braccio dei loro uomini. Le coppie miste evitavano di tenersi a braccetto. Retaggio delle leggi fasciste che proibivano la mescolanza delle razze. E poi non era nell'usanza delle donne somale esporsi così sfacciatamente in pubblico. (Ramzanali Fazel, 2017, p. 8)

Da queste poche righe Shirin Ramzanali Fazel lascia intravedere le prime tensioni sociali che viveva Mogadiscio e l'emarginazione che subivano le coppie formate da un uomo italiano e una donna somala e, di conseguenza, la loro prole. Come osservato in precedenza, il meticcio era fortemente scoraggiato sia dal governo italiano che, in un secondo momento, da quello somalo, lasciando migliaia di persone in una condizione limbo. Il *mestizaje* culturale, etnico e linguistico che ha luogo in questi anni è indissolubilmente legato al femminile e ai rapporti di potere fra i generi. I ricordi della legislazione e della normativa fascista agiscono sulla vita degli abitanti di Mogadiscio ad anni di distanza dall'abbandono formale delle coste africane da parte degli italiani.

La complessa situazione politica somala ha generato dei movimenti indipendentisti che sognavano e pretendevano la liberazione della propria terra, sia dai retaggi dei domini coloniali (italiano e inglese) che dai dittatori locali. Amina, la madre di Giulia, attivista per l'indipendenza della Somalia è presentata come una donna forte e indipendente e con una grande sete di libertà. Quando il 1° luglio 1960 la Somalia raggiunse la tanto agognata indipendenza, il marito Guido decide di trasferirsi a Nairobi, in Kenya. Il trasferimento è lo spartiacque nella loro vita, giacché Amina non accetta l'idea di aver lasciato la propria terra:

Amina col passare dei mesi si sentiva sempre più insofferente. La convivenza con Guido diventava difficile e le frequenti discussioni portavano strascichi di periodi sempre più lunghi di silenzi tra loro. Dentro di sé la sensazione di vuoto e di solitudine cresceva. Guido aveva il suo lavoro, però le sere che egli rimaneva fuori per “affari” aumentavano. Ormai era conscia che si stavano allontanando anche fisicamente. Amina chiusa in quella casa si sentiva soffocare. Le mancava la sua *Xamar*, le amicizie di un tempo, la sua gente, il familiare vociare per le strade, la libertà di uscire a qualunque ora del giorno. (Ramzanali Fazel, 2017, p. 41)

Amina decide di mettere la sua libertà prima di ogni altra cosa e di tornarsene da sola a Mogadiscio. Nel frattempo, Giulia è rimasta a Nairobi con un padre sempre più assente e sente una forte mancanza degli affetti familiari, così decide di tornare in Somalia dalla madre. A partire da questo momento Guido sparisce completamente dalla narrazione e dalla vita della figlia, per poi ritornare nell’ultimo capitolo quando Giulia decide di andare a cercarlo. Appena arrivata però, si scontra con la realtà e affronta la delusione che prova nel vedere l’Italia da vicino:

Qui è tutto diverso da quello che si vedeva al cinema, la gente corre e non ha mai tempo. Molti purtroppo non sanno neppure dov’è la Somalia. Ci sono mendicanti bianchi che chiedono l’elemosina per le strade. I camerieri che servono ai tavoli, i facchini che trasportano le valigie, gli autisti, gli spazzini sono tutti bianchi. Non potevo crederci appena ho visto tutto questo. Non è vero che sono tutti ricchi in Italia, come volevano farci credere. (Ramzanali Fazel, 2017, p. 200)

Mentre in Africa Orientale la propaganda dell’Italia imperiale raccontava una Madre Patria libera dalla povertà, democratica ed egualitaria, Giulia ne ritrova tutt’altra immagine. Davanti agli occhi della protagonista si sgretola la memoria dei racconti e si ricostruisce la realtà effettiva della società italiana. Il viaggio di Giulia nella patria del padre assume il valore della ricerca identitaria: la conoscenza della cultura paterna cela la pretesa di ricostruire una parte di sé. L’asimmetria tra i racconti di un’Italia ricca e benevola e la realtà con cui si è scontrata la giovane viaggiatrice determinano uno stordimento e uno straniamento dell’io straniero.

## 2.2 LA MIA CASA È DOVE SONO

Igiaba Scego, nata in Italia da genitori somali, è una delle voci più autorevoli della letteratura postcoloniale italiana, insieme a Shirin Ramzanali Fazel. Il suo romanzo *La mia casa è dove sono* (2010) è un viaggio introspettivo per i luoghi romani della diaspora somala. Ogni capitolo del libro, eccetto il primo e l’ultimo, porta il nome di un quartiere, un monumento o un punto di riferimento per la comunità italo-somala a Roma. Il romanzo si apre però nella casa di suo fratello a Manchester, con una riunione di famiglia. I membri, tutti di origini somale, hanno diverse nazionalità: italiana, inglese

e finlandese. L'intera famiglia, infatti, era scappata dalla Somalia intorno agli anni '70, per opposizione politica al regime dittatoriale di Siad Barre. Le notizie intorno alla storia familiare vengono dilazionate nel corso del romanzo e servono a ripercorrere la storia della Somalia, gli esodi e la guerra, le conseguenze che hanno provocato nella vita quotidiana dei cittadini somali. Il racconto avviene in prima persona: la protagonista Igiaba, *alter-ego* letterario dell'autrice, propone di rimappare le città di Mogadiscio e di Roma, per riscrivere una storia che sia comune e condivisa. Nella cucina inglese la protagonista è accompagnata dal fratello, dal cugino e dal nipotino. Insieme ricordano la vecchia Mogadiscio, quella dell'infanzia per alcuni di loro e quella delle storie familiari per altri. Nel tentativo di disegnare la mappa della città si accorgono dei vuoti e dell'impossibilità di tracciarne i profili poiché la loro Xamar è probabilmente cambiata:

Una città morta... Tante città muoiono. Tali e quali a noi. Muoiono come qualsiasi organismo. Muoiono come gli gnu, le zebre, i bradipi, le pecore e gli esseri umani. Ma nessuno fa mai un funerale a una città. Nessuno ha fatto il funerale di Cartagine. Nessuno quello di New Orleans. Nessuno quello di Kabul, di Baghdad o di Port-au-Prince. E nessuno ha mai pensato di commemorare Mogadiscio. Lei è morta. E qualcosa di diverso è sorto sopra le macerie. Non abbiamo nemmeno avuto il tempo di elaborare il lutto. Quando muore una città non ti danno nemmeno il tempo di pensare. Ma quel dolore è un cadavere, si decompone dentro di te e ti infesta di fantasmi. (Scego, 2010, p. 27)

Mogadiscio non esiste più. È un luogo della memoria e dell'anima che non trova spazio nel reale. La città ha subito le conseguenze del susseguirsi di cambiamenti politici: è stata distrutta e ricostruita senza dare ai cittadini la possibilità di elaborarne le trasformazioni. Ancora di più per gli esuli somali che, non avendole vissute, restano in un limbo atemporale in cui c'è una profonda asimmetria tra il passato e il presente. La protagonista del racconto prova a riunire le reminiscenze geografiche di Mogadiscio con le strade conosciute di Roma, disegnando un nuovo luogo, risultato e custode della sua duplice identità culturale.

*La mia casa è dove sono* presenta in diversi momenti la critica alla storiografia italiana, complice dell'oblio delle vicende coloniali:

L'Italia stava dappertutto nei nomi delle vie, nei volti dei meticci rifiutati. E l'Italia non ne sapeva niente, non sapeva delle nostre vie con i suoi nomi, dei nostri meticci con il suo sangue. In Italia alcune vie hanno i nomi dell'Africa. A Roma addirittura c'è il quartiere africano. In viale Libia, ti dice qualche romano, ci sono bei negozi di abbigliamento, ci puoi fare qualche buon affare. Ma poi? Poi niente. Vanno in viale Libia a comprarsi un maglione. Vivono in via Migiurtinia o si baciano in viale Somalia. Però ignorano la storia coloniale. Non è colpa loro: a scuola mica le impari queste cose. Siamo stati bravi, ti dicono, abbiamo fatto i ponti o le fontane. Il resto lo si ignora, perché non lo si insegna. (Scego, 2010, p. 30)



Il richiamo al meticciato dimostra la centralità della questione nella storia italo-somala e la mancanza di una giusta assunzione di responsabilità politiche da parte del governo italiano. Dal punto di vista della narrazione storica, la relazione tra in due Paesi è a senso unico: mentre la Somalia conserva l'eredità coloniale italiana, rivive il dolore delle violenze e delle oppressioni, mantiene ancora oggi l'insegnamento dell'italiano in alcune scuole; l'Italia non mostra nessuna conoscenza e nessun interesse non solo nella storia somala ma anche in quella italiana. Sarebbe – e in passato lo è stato – un errore considerare il dominio italiano a Mogadiscio una storia esclusivamente africana, altrettanto grave sarebbe relegarla ed affidarla unicamente agli studi postcoloniali. Al contrario, bisognerebbe mirare all'introduzione dello studio di tutto il periodo coloniale italiano (dalle prime esplorazioni della seconda metà dell'Ottocento fino all'inizio della seconda metà del Novecento) come parte integrante della nostra storia. Questa operazione sarebbe funzionale a normalizzare la duplice identità di una grande comunità che, non solo è presente nel territorio italiano, è italiana a tutti gli effetti.

### 2.3 QUANDO IL SOLE SPLENDEVA SULLA SOMALIA

Maryam Maio, nata a Mogadiscio, è una delle due fondatrici dell'A.I.S.C.I.A. e attivista della Comunità Italo-Somala. Arriva in Italia nel 1991, in seguito allo scoppio della guerra civile in Somalia. Protagonista diretta della terza fase della diaspora, Maryam Maio scrive *Quando il sole splendeva sulla Somalia* nel 2016: un romanzo dai tratti autobiografici che ripercorre i primi trent'anni della sua vita a Mogadiscio. Scritto a quattro mani con Rita Corradi, il testo approfitta della narrazione autobiografica per colmare quei vuoti della Storia, che spesso ignora la comunità minori. Raccontare la Somalia ad un pubblico italiano è uno dei principali motori del romanzo ed è funzionale al riscatto della memoria individuale e collettiva del suo popolo.

*Quando il sole splendeva sulla Somalia* è scritto in prima persona e si apre con l'arrivo di Maryam, insieme alla figlia di due anni, a Roma nel quartiere di Montesacro. La narrazione si concentra principalmente sui sentimenti della protagonista e su cosa significasse, sul piano personale, l'abbandono forzato della propria patria:

Ero confusa, tutto si era svolto troppo velocemente per poter capire cosa avrei fatto della mia vita da quel momento in poi. Avevo conservato la pelle, e soprattutto avevo portato in salvo mia figlia, e al momento ciò mi bastava. Di una cosa, però, avevo la certezza: il mio cammino non era stato fermato con un punto. Non avrei proseguito sulla stessa riga, e nemmeno in quella a capo. Ero approdata a un capitolo del tutto nuovo e pieno di incognite. Tornare indietro sarebbe stato impossibile. (Maio & Corradi, 2016)

Il 1991 rappresenta un punto di non ritorno: a partire da quel momento la patria e la casa hanno smesso di esistere nelle forme conosciute. La ricollocazione geografica



forzata, l'abbandono della terra natia e la perdita degli affetti conducono alla dislocazione del soggetto migrante. Gli spazi che si vivono e si attraversano a partire dal momento dell'esodo, diventano luoghi ibridi dove convivono le diverse identità (Bhabha: 2006). Il trasferimento in un altro paese e la conseguente assimilazione della sua cultura costruisce e fa parte dell'identità migrante, sede di entrambe le culture di appartenenza. Maryam Maio non lascia che la storia sia un mero sottofondo descrittivo ma la rende viva e attiva, partecipe e responsabile degli eventi:

Tra la metà e la fine dei Settanta, e in special modo nel biennio '76-'77, lo spauracchio della guerra contro l'Etiopia, che continuava a trascinarsi dopo il disastroso conflitto per il controllo della vasta regione dell'Ogaden, persa dopo il colonialismo – che fu una delle questioni più spinose e pericolose per il delicato equilibrio tra le due superpotenze in piena Guerra fredda- era una spada di Damocle che pendeva sulle teste di molti giovani in armi. Approfittando del fatto che l'Etiopia fosse in conflitto con l'Eritrea, diventata poi indipendente, Barre era tornato ad attaccare di nuovo; voleva a tutti i costi ridisegnare il confine originario pre-coloniale, riguadagnando territorio sull'Ogaden. I ragazzi quindi, già a disposizione dei militari, dovevano essere addestrati alla guerra. (Maio & Corradi, 2016, p. 62-63)

Le informazioni fornite dall'autrice riguardano strettamente la comunità somala: da questi eventi scaturiva l'inizio del governo dittatoriale di Siad Barre. Una storia che il popolo italiano dovrebbe conoscere poiché è il risultato di decenni della sua dominazione e amministrazione. Per lo spirito e i presupposti che l'autrice introduce nel romanzo è più opportuno parlare di letteratura della migrazione della diaspora somala poiché è scevro della critica alla società coloniale e non rivendica l'appartenenza al soggetto postcoloniale. In ogni caso, *Quando il sole splendeva sulla Somalia* contribuisce alla ricostruzione delle storie delle relazioni italo-somale, raccontando eventi e vicende proprie del suo popolo.

### 3. CONCLUSIONI

I romanzi presi in analisi nel seguente articolo sono accomunati da tre caratteristiche principali: la scrittura autobiografica, l'esperienza diasporica e, non ultima, la questione di genere. Questi elementi sono profondamente interconnessi tra loro poiché attraversano la totalità della biografia delle rispettive autrici. Il protagonismo del femminile nella letteratura autobiografica ha occupato gran parte del dibattito letterario e culturale del Novecento, imponendo nuove pratiche di scrittura, che non soltanto si pongono in opposizione al primato maschile, ma che fuoriescono dal sistema di definizioni binarie ed introdurre una molteplicità di voci e di esperienze (Mapelli, 2019).

Scrivere al femminile e del femminile è dunque uno strumento per sovvertire l'ordine androcentrico, suggerendo prospettive ed esperienze plurali. Nell'esperienza



migratoria e diasporica l'autobiografia femminile assume un ruolo centrale ed articolato. Dal punto di vista storiografico, raccontare la diaspora significa aggiungere un tassello alla narrazione principale, colmando i vuoti lasciati dalla storiografia tradizionale. Dal punto di vista letterario, le tre autrici danno priorità all'esperienza femminile, utilizzando il proprio sentire come mezzo per descrivere le esperienze cruciali che le hanno attraversate. Ne *La mia casa è dove sono* la necessità di scrivere dell'autrice trova luogo nella rimappatura di Mogadiscio, attraverso i ricordi e la propria genealogia. Intorno alla mappa della città somala si ricostruisce la storia di generazioni di donne e delle loro migrazioni. La volontà di rivivere e riscrivere Mogadiscio è presente in tutti e tre i romanzi, testimonianza della necessità di rendere visibile la propria storia e quella della propria terra.

Il dibattito intorno alla diaspora somala e la letteratura da essa prodotta, è uno dei centri di interesse degli studi comparati e letterari degli ultimi decenni. Le voci diasporiche irrompono nella storiografia, ampliandola e arricchendola, aggiungendo non solo un nuovo punto di vista ma aiutando a ricostruire il mosaico di una Storia complessa e articolata. Le relazioni tra i due Paesi hanno determinato una serie di fenomeni, tra cui il madamato e il meticcio, che hanno inesorabilmente cambiato la struttura sociale italiana. Lo studio di tali rapporti è dunque fondamentale per poter conoscere e capire i cambiamenti storico-politici e sociali della nostra nazione. I tre romanzi presi in analisi descrivono le tre diverse fasi della diaspora somala, analizzando le influenze che questa situazione politica ha avuto nei protagonisti. Tutti e tre sono accomunati dal sentimento della perdita, l'abbandono della terra natale e degli affetti e soprattutto dalla presa di coscienza (da parte delle protagoniste) di un'identità multipla ed ibrida che si basa sulla convivenza tra le due culture.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albertazzi, S., 2000. *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000.
- Albertazzi, S., vecchi, R., (eds), *Abbecedario postcoloniale: dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2001.
- Banti, A. M., *Le questioni dell'età contemporanea*. Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Benvenuti, G., ceserani, R., *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Bhabha, H., *The Location of Culture*, London/New York, Routledge; trad.it. 2006. *I luoghi della cultura*. Roma, Carocci, 1994.
- Braidotti, R., *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Firenze, Donzelli, 1995
- Braidotti, R., *Trasposizioni. Sull'etica nomade*. Roma, Luca Sossella editore, 2007.

- Chakrabarty, D., *Provincializzare l'Europa*. Roma, Meltemi, 2004.
- Chambers, I., Curti, L. *La questione postcoloniale: cieli comuni, orizzonti divisi*. Napoli, Liguori, 1997.
- Chambers, I., *Paesaggi migratori: cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Genova, Costa & Nolan, 1996.
- Comberiat, D. *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Roma, Caravan edizioni, 2009.
- Curti, L. *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.
- De Robertis, R. (ed.), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma, Aracne editrice, 2010.
- Del Boca, A., *Gli italiani in Africa Orientale*. Roma-Bari, Laterza, 1984
- Fazel, S. R., *Lontano da Mogadiscio*. Roma, DATANEWS, 1999.
- Fazel, S. R., *Nuvole sull'equatore. Gli italiani dimenticati dalla storia*. Italia, Shirin Ramzanali Fazel, 2017.
- Foucault, M., *Sorvegliare e punire*. Torino, Einaudi, 2005.
- Fracassa, U., *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Roma, Giulio Perrone, 2012.
- Ghermandi, G., *Regina di Fiori e di Perle*. Roma, Donzelli, 2007.
- Gnisci, A., *La letteratura italiana della migrazione*. Roma, Lilith, 1998.
- Maio, M., *Quando il sole splendeva sulla Somalia*. Chieti, Solfanelli, 2016
- Mellino, M., *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, postcolonialismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*. Roma, Meltemi, 2005.
- Mellino, M., *Post-orientalismo*. Roma, Meltemi, 2008.
- Mezzadra, S., *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*. Verona, Ombre Corte, 2008.
- Pandolfo, M. « Gli italo-somali dell'amministrazione Fiduciaria Italiana della Somalia (AFIS) », *Diacronie* [Online], N° 30, 2 | 2017, documento 2, URL : <http://journals.openedition.org/diacronie/5651> ; DOI : 10.4000/diacronie.5651
- Parati, G., *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto, University of Toronto Press, 2005.
- Said, E., *Culture and Imperialism*. New York, Alfred A. Knopf 2004.; trad.it. *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'occidente*. Roma, Gamberetti, 2006.
- Scego, I., *La mia casa è dove sono*. Milano, Rizzoli, 2010.



- Spivak, G., C., *A critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge (Mass)-London, Harvard University Press, 1999, trad.it. *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*. Roma, Meltemi, 2004.
- Thiong'o n. W., *Decolonizing the Mind. The politics of Language in African Literature*. London, Heinemann 1986 ; trad.it. *Spostare il centro del mondo*, Roma, Meltemi, 2000.
- Tomasello, G. *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*. Palermo, Sellerio, 2004.

## DAVID FOSTER WALLACE'S DEMOCRATIC NORMALITY

### LA NORMALIDAD DEMOCRÁTICA DE DAVID FOSTER WALLACE

Jesús Bolaño Quintero  
Universidad de Cádiz

#### ABSTRACT:

David Foster Wallace's "E Unibus Pluram" is an account of the prevalence of destructive irony at the end of the twentieth century. Trying to break free from the solipsism brought about by postmodern relativism, Wallace embraced sincerity as the cornerstone of the zeitgeist of the new millennium. This article offers an analysis of two salient sources of influence that could be considered as inspiration for Wallace's alternative to postmodern irony: American transcendentalism and Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*. It does so with the intention of furthering the understanding of the cultural significance of the work of the author for the generation of writers that followed in his wake, and to demonstrate how the recovery of Romantic ideals may be the key to map out the nature of the paradigm shift to post-postmodernism.

#### KEYWORDS:

David Foster Wallace, postmodernism, post-postmodernism, New Sincerity.

#### RESUMEN:

"E Unibus Pluram" de David Foster Wallace es un relato del predominio de la ironía destructiva a fines del siglo XX. Tratando de liberarse del solipsismo provocado por el relativismo posmoderno, Wallace abrazó la sinceridad como la piedra angular del zeitgeist del nuevo milenio. Este artículo ofrece un análisis de dos fuentes de influencia destacadas que podrían considerarse como inspiración para la alternativa de Wallace a la ironía posmoderna: el trascendentalismo estadounidense y las investigaciones filosóficas de Ludwig Wittgenstein. Se hace con la intención de promover la comprensión del significado cultural de la obra del autor para la generación de escritores que siguieron su estela, y demostrar cómo la recuperación de los ideales románticos puede ser la clave para trazar la naturaleza del cambio de paradigma hacia el posmodernismo.

#### PALABRAS CLAVE:

David Foster Wallace, posmodernismo, posmodernismo, nueva sinceridad.



In order to understand the passing of postmodernism in American fiction, it is important to analyse the fundamental figure of David Foster Wallace. His influential work, especially his novel *Infinite Jest* (1996), is essential to understand the transformation that occurs in a large spectrum of the subsequent American literature. Wallace grew up in a postmodern America where “the ‘tyranny’ of irony was almost unsurpassable” (Timmer 2010: 101). To escape this tyranny, it would be necessary to recover an honesty that Wallace himself calls “Too sincere. Backward, quaint, naïve, anachronistic” (Wallace 1993: 193). For him, the writers to end the reign of irony would have to be candid rebels who adopt frankness as the fundamental principle of their ethos: “much of what he (almost unbelievably) envisioned about the next rebels has, to a certain extent, really come about: the softness, a certain sentimentality, sincerity, and the backing away from ironic watching” (Timmer 2010: 101-102). It is a figure similar to the one that Jerry Saltz alludes to in “Sincerity and Irony Hug It Out” (2010). Saltz noted the new attitude of some artists, free from shame and fear: “I’m noticing a new approach to artmaking in recent museum and gallery shows . . . They grasp that they can be ironic and sincere at the same time, and they are making art from this compound-complex state of mind—what Emerson called ‘alienated majesty’” (Saltz 2010) The rejection of irony and the incorporation of honesty in an innocent and sentimental way are the basis of this New Sincerity movement.<sup>1</sup>

One of the first authors to tread successfully the path opened by Wallace was Dave Eggers. He made use of the bravery advocated by Wallace. When speaking about the values that the new generation of rebels must have, Timmer points out that: “all these ingredients are clearly part of the aesthetic of Eggers’s work most obviously” (2010: 102). In his novels, Eggers experiments with the connection between individuals started by Wallace in *Infinite Jest*. Eggers uses the word “lattice” to name that connection in his first novel, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000). The protagonist of that book, Dave, who is his alter ego, defines the concept of lattice in a passage of the book as a network of people who think the same way and who take care of each other:

The lattice that we are either part of or apart from. The lattice is the connective tissue. The lattice is everyone else, the lattice is my people, collective youth, people like me, hearts ripe, brains aglow. The lattice is everyone I have ever known, mostly those my age or thereabouts . . . I see us as a vast matrix, an army, a whole, each one of us responsible to one another, because no one else is. I mean, every person that walks through the door to help with Might becomes part of our lattice . . . all these people, the people who come to us or we come to, the subscribers, our friends, their friends, their friends (sic), who knows who knows who, a human ocean moving as one. (Eggers 2000: 184-185)

1 The term New Sincerity was coined by Adam Kelly in his article “David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction” (2010). With it, he designated what he perceived to be the new drift of the fiction written by a young generation of writers that followed in the wake of Wallace at the turn of the millennium.

He compares the concept to a snowshoe racket: it helps distribute the weight of the person wearing them and its lattice makes it not sink: “[y]ou wear snowshoes when the snow is deep and porous. The latticework within the snowshoe’s oval distributes the wearer’s weight over a wider area, in order to keep him or her falling through the snow. So people, the connections between people, the people you know, and that know you, and know your situation and your story and your troubles or whatnot” (Eggers 2000: 185). Feeling the lost connection again brings the literary work closer to the transcendental notion of unity that Emerson expressed in his essay “The Over-Soul” (1841) with his famous symbolism of “part and particle.”

The Supreme Critic on the errors of the past and the present, and the only prophet of that which must be, is that great nature in which we rest as the earth lies in the soft arms of the atmosphere; that Unity, that Over-Soul, within which every man’s particular being is contained and made one with all other; . . . We live in succession, in division, in parts, in particles. Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal ONE. (Emerson [1841] 2000: 237)

It is also linked to the famous notion of the self as pertaining to the universe in its entirety, declared by Walt Whitman at the beginning of “Song of Myself” (1855), which substitutes the word particle for atom:

I celebrate myself,  
And what I assume you shall assume,  
For every atom belonging to me as good belongs to you. ([1855] 1998: 1-3)

We are going to use Eggers’s idea of lattice to see how it relates to the Romantic idea of “spirit,” which is the seed of the concept of nationalism as we know it today. By doing this, we hope to shed some light on the place Wallace occupies in the post-postmodern paradigm. This notion of “spirit” perfectly describes the moment and the direction of the turn in the intended paradigm shift of the twenty-first century, since the idea originated from a fanatical xenophobia that occurred in the German territories in the early nineteenth century. In that context, this hate, especially towards the French—which was explicable due to the hegemony of the Napoleonic armies in the territory after the victories in Austria and Prussia—, was caused by the risk of losing the identity. Isaiah Berlin points out that Johann Gottlieb Fichte highlighted the importance of a kind of transcendental self, derived from Kantian philosophy. Against this, he opposes an empirical self of which we are aware when the world affects us:

When you asked yourself what reason you had for supposing that the World existed, what reason you had . . . what reason you had for supposing that solipsism was not true, and that everything was not a figment of your imagination . . . the answer was that you could not doubt that some kind of clash or collision occurred



between you and what you wanted, between you and what you wished to be, between you and the stuff upon which you wished to impose your personality and which, pro tanto, resisted. (Berlin [1999] 2013: 108-109)

According to Fichte, one cannot exist without the other. The world, as science describes it, “is an artificial construction in relation to this absolutely primary, irreducible, fundamental datum, not even of experience, but of being” (Berlin [1999] 2013: 109). In Romanticism, then, this implies that the only thing that has authentic relevance is that idea of self. This has political implications, since, if that idea of self is identified with that of a community, a certain religion, a class or a State pursuing a collective will, the individual is reduced to a constituent part “of a much bigger, much more impressive, much more historically persistent personality” (Berlin [1999] 2013: 109).

If we apply all the previously mentioned to Eggers's concept of lattice, being part of this network makes the individuals be part of something larger than themselves. Thus, solipsism is neutralized. Being an ingredient of a greater will, expressed in a grand narrative, brings affiliated members into contact. By losing that superstructure, the individual loses the will that gives meaning to the march. Although, according to Hegel, the behaviour of this march, related to the Romantic concept of “zeitgeist” — and even to the paradigm, somewhat tangentially —, is revealed by representative people who are a simple instrument necessary to satisfy the purpose of the *Geist*, of the spirit. Allen W. Wood explains it in *Hegel's Ethical Thought* (1990): “[f]or Hegel the course of history is set by the needs of spirit and the growth of its self-knowledge. The individuals who facilitate the satisfaction of these needs are simply the necessary instruments of spirit's purpose” (1995: 279).

Berlin draws our attention to the figure of the Scottish idealist Thomas Carlyle, for whom the hero—figure that likens Hegel's concept of representative man—was the engine of the story. Through his “great man theory,” developed in his collection of lectures *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* (1841), Carlyle explained that it was thanks to these men with superior innate qualities—wisdom, courage, intelligence—that history advanced. For Carlyle, these men were associated with the figure of the Romantic hero.

Emerson published his collection of essays *Representative Men: Seven Lectures* in 1850, nine years after the publication of Carlyle's *On Heroes*. Emerson's work developed an idea very similar to that of Carlyle. However, there was an essential difference. Emerson's theory was democratic and egalitarian. This harmonizes with the ideology on which the new American nation was based, that is, the natural law: all men are created equal. In that new country, nature was the primeval source from which everything else emanated. The possibilities that the nature of America offered



to the enlightened human being were limitless. The same document that legitimized the United States as an independent country and not subject to others, the Declaration of Independence (1776), the foundation of the other great legitimating document, the Constitution of the United States of America (1787), was based on those ideas. This can be seen in the very first paragraph of the document:

When in the Course of human events it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation. (Declaration of Independence)

The text that gives legitimacy to the independence from Great Britain does so by using as its foundation stone an idea that comes from the same nation from which they separated. This ideological dependence, which was brewing since the beginning of the history of the United States, would have great importance in the development of the culture of the country. The new nation would carry that burden for a long time, and the fight to get rid of it would become one of its most outstanding hallmarks. Emerson, who also desired a true American personality independent from the old continent, made nature the central theme of all his work and, by using natural law in his thinking, he laid the foundations for one of the most important notions in American culture. For Emerson, representative men were not special Romantic heroes, born with special characteristics, in view of the fact that all men were created equal. However, these men were special because they observed nature in a special way that allowed them to extract those singular characteristics from it. That is, every man carried a potential hero within himself, which contrasted with the hero of Carlyle—and Hegel—, who was born predestined. America distanced itself from the inheritance of Great Britain and began to develop its own personality.

In Eggers's foreword to *Infinite Jest's* tenth anniversary edition (2006), after tirelessly repeating that the book is a truly brilliant literary feat, difficult to read and virtually impossible to write, he describes Wallace as a normal person who is capable to do something extraordinary:

He is from the Midwest—east-central Illinois, to be specific, which is an intensely normal part of the country (not far, in fact, from a city, no joke, named Normal). So he is normal, and regular, and ordinary, and this is his extraordinary, and irregular, and not-normal achievement, a thing that will outlast him and you and me, but will help future people understand us—how we felt, how we lived, what we gave to each other and why. (2006: xvi)



This is how Eggers's lattice is related to transcendentalism through Romantic philosophy, and it is for all of the above that he emphasizes that Wallace is a normal person: because he is one of those representative American democratic Emersonian people.

Like the democratic Whitman, Wallace is just like everyone else—and Eggers is too. One could even say that there is a kind of correspondence between the figures of Wallace and Emerson, and Eggers and Thoreau. If Emerson was the proponent of all transcendental thinking, and Thoreau the one who carried it out in his life, in the same way, Wallace shaped a new sincerity and the idea of the candid rebel, and Eggers puts it into practice not only through his literary work, but also—in a Thoreauvian manner—through his philanthropic projects.<sup>2</sup>

Paul Giles affirms that Wallace “emerges out of an intellectual heritage invested in quite traditional Americanist values, as adumbrated by Foerster: Transcendentalism, community spirit, self-reliance, and so on” (2012: 4). He indicates that “[t]he ethical impulses that help to drive Wallace's narrative are themselves indebted to American intellectual traditions of Transcendentalism and Pragmatism” (2012: 19). Giles highlights the shared points he had with Emerson and Thoreau: “he also has in common with Emerson and Thoreau an ambivalence toward the ontological reality of other people” (2012: 9). Zuzanna Ladyga notes that the figure of the walking imago of “E Unibus Pluram” “comes from no other than Ralph Waldo Emerson and his essay ‘Manners’” (2011: 240). Curiously, when Timmer develops in her influential book the question of identity in the author's works analysing three of his texts, at no time does she speak about transcendentalism, even though she applies many of the principles of Emersonian thought to her study.

On the other hand, Timmer exposes the conflict between the cultural phase of the end of the century and the construction of identity that is evident in the friction resulting from applying an excess of feelings to postmodern narrative practices. The point is that, although postmodern conventions are not suited to the formation of an identity, escaping these is not easy, since “one feels ‘locked’ in postmodern narrative practices that are supposedly open, in-coherent, and allow, even urge, deviations from narrative conventions. Simply put: when deviation from the norm becomes the norm, then what do you do?” (Timmer 2010: 103). Timmer tells us that the narrator of “Westward the Course of Empire Takes Its Way” uses his own postmodern metafictional techniques to

---

2 In addition to fighting for the rights of teachers and promoting education in the US, Eggers sponsors, among others, the following charitable causes: 826 National, which promotes literacy and creative writing; Alliance For The Lost Boys Of Sudan, which provides medical and educational services to the orphaned children of the Second Sudanese Civil War; Valentino Achak Deng Foundation, which works by creating development projects for communities in the Republic of South Sudan.

criticize that same narrative style (2010: 104), and it is, certainly, easy to see if we read the following passage from the book:

[i]f this were a piece of metafiction, which it's NOT, the exact number of typeset lines between this reference and the prenominate referent would very probably be mentioned, which would be a princely pain in the ass, not to mention cocky . . . but in metafiction it would, nay needs be mentioned, a required postmodern convention aimed at drawing the poor old reader's emotional attention to the fact that the narrative bought and paid for . . . is *not* in fact a barely-there window onto a different and truly diverting world, but rather in fact an 'artifact,' an object . . . composed of . . . *conventions*, and is thus in a 'deep' sense just an opaque forgery of a transfiguring window, not a real window, a gag, and thus in a deep (but intentional, now) sense artificial, which is to say fabricated, false, a fiction . . . this self-conscious explicitness and deconstructed disclosure supposedly making said metafiction 'realer' than a piece of pre-postmodern 'Realism' that depends on certain antiquated techniques. (qtd. in Timmer 2010: 103-104)

In "Westward," one of the characters, Mark, wonders if postmodern narrative games are "just 'fun' for fun's sake, and devoid of any humanness?" (Timmer 2010: 106). Mark tries to write a story with a great human component and, therefore, he wants to separate himself from metafiction, because postmodern games lead to solipsism. Timmer draws attention to the fact that, in Wallace's story, it is precisely that feeling of solipsism what holds us together. In this way, Wallace transcends metafiction to re-humanize the subject. For this, he proposes "[t]he use of metafictional narrative conventions as misdirected vehicle, as a 'possibility of transport' . . . that could perhaps convey something more 'true': a 'pathetically unself-conscious *sentimentality*'" (Wallace 2012: 108; emphasis in original).

The task of regaining realism seems futile in an era in which the writer's identity is fragmented. Although there is a desire for sincerity, for humanism, for reality, relativism does not allow reaching the desired transcendence. Raoul Eshelman explains it as follows:

The main difference vis-à-vis postmodernism asserts itself in this case in the use of a holistic, discrete subject and sign. This is logically and practically incompatible with postmodernism's notion of subject and sign as unstable side effects of a constantly shifting textual context. At present, however, the use of classical devices of postmodernism to create closed signs and subjects is almost unavoidable: the new epoch is still dependent on the instruments of the old.

It seems impossible to achieve an identity associated with an idea of truth in a postmodern world. Wallace finds it is possible through an honesty free of postmodern irony. He tries to recover sincerity and *single entendre*, and balance this with the counterpoint of irony in the pre-modernist—in this case, Romantic—sense of the word.



When Wallace faces the impossibility of escaping postmodernity, Tom Wolfe's explanation, expressed in his seminal manifesto "Stalking the Billion-footed Beast" (1989) comes to mind: reality itself does not allow us to write realistic narrative in the way that Balzac or Zola did. Doing so is impossible because reality itself is fragmented. Therefore, realism cannot be achieved through the recovery of realism in such a way (Wolfe 1989: 46). After recounting a real event that surpasses any fragmented postmodern fiction, Wolfe says:

By the mid-1960s the conviction was not merely that the realistic novel was no longer possible but that American life itself no longer deserved the term real. American life was chaotic, fragmented, random, discontinuous; in a word, absurd. Writers in the university creative writing programs had long, phenomenological discussions in which they decided that the act of writing words on a page was the real thing and the so-called real world of America was the fiction, requiring the suspension of disbelief. The so-called real world became a favorite phrase. (1989: 49)

In this atmosphere, Wallace's characters seek to end their solipsism by searching for a transcendent connection between them. This brings him even closer to Whitman's democratic poetry, Thoreau's intuitive action, and Emerson's idealistic philosophy in which individuals are united through nature. In order to transcend language games, Wallace suggests trying to understand through silent intuition, without words. Starting from Ludwig Wittgenstein, Wallace is suggesting a 180-degree turn in the perception of reality. For Wittgenstein what cannot be said cannot be known—and it is better not to speak about it, since it does not lead to any certainty—. Conversely, Wallace suggests that what can be said leads to confusion and, finally to not knowing anything, or not being sure, even of existence. Therefore, the ideal would be to know through silent perception. This brings him closer to transcendental philosophy. In "Self-Reliance" (1841), Emerson states: "[a]nd now at last the highest truth on this subject remains unsaid; probably cannot be said; for all that we say is the far-off remembering of the intuition" ([1841] 1998: 1135). Intuition is the purest way to get to the truth; language would be a distortion of it. In "The Over-soul," Emerson talks about silence and language, and how everything is related in a superior structure to which absolutely all nature belongs: "the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal ONE" ([1841] 2000: 237). Only through direct observation, not mediated by language, can that knowledge be reached, which is innate in all individuals and refers. Emerson points to something similar to Wittgenstein's language games: "[o]nly by the vision of that Wisdom can the horoscope of the ages be read, and by falling back on our better thoughts, by yielding to the spirit of prophecy which is innate in every man, we can know what it saith: Every man's words who speaks from that life must sound vain to those who do not dwell in the

same thought on their own part" ([1841] 2000: 237). Consequently, by getting rid of language, we get rid of its games and, this way, we get rid of the incommensurability of postmodern truths. The action, carried out by means of intuition—since the truth is something innate—is the basis of knowledge. Hence, the last words of "Westward" are "[l]isten to the silence behind the engine's noise. Jesus, Sweets, *listen*. Hear it? It's a love song. For whom? You are loved" (2012: 373; emphasis in original). In relation to this, according to what Emerson says in *Nature* (1836), "[w]ords are finite organs of the infinite mind. They cannot cover the dimensions of what is in truth. They break, chop, and impoverish it. An action is the perfection and publication of thought. A right action seems to fill the eye, and to be related to all nature" ([1836] 1998: 1088). Nonetheless, even though the above would be ideal, the world in which Wallace lives does not allow him to put into practice that form of intuitive knowledge. The solution to this problem is, once more, transcendentalism: "[t]he way to approach truth is to practice what Emerson calls sincerity" (Kateb 2002: 105). Thus, when speaking of Wallace's short story "Octet," Timmer draws attention to the last part of the story in which the narrator realizes that he cannot escape metafiction. However, what he *can* do is be "not just sincere but almost naked. Worse than naked—more like unarmed" (Wallace 2009: 131), he can make use of a "completely naked helpless pathetic sincerity" (2009: 131). This total sincerity, expressed through the symbolism of nudity is the beginning of a new sensibility related to transcendentalism. For Emerson, the way to find truth is also sincerity. He saw, for example, Thoreau as the personification of it—"Thoreau was sincerity itself . . . A truth-speaker he, capable of the most deep and strict conversation" (Emerson [1862] 2000: 823). That same quality is one of the characteristics that also defines Whitman's poetry.

According to Adam Kelly, "David Foster Wallace affirmed and embodied sincerity as a crucial value in his life and work, perhaps even as that work's defining feature" (2010: 131). Kelly explains how Wallace not only drew attention to the pernicious abuse of irony; he also laid the foundations for a new sensibility in fiction. The experiments of modernism, he contends, had shifted the focus from sincerity to authenticity by changing attitudes regarding the essence of authors and their way of conceiving creative agency. Commenting on Lionel Trilling's book *Sincerity and Authenticity*, Kelly affirms:

the modernist idea of the artist as aloof genius, as persona rather than person, shattered the older, traditional view, perhaps best articulated in Wordsworth's understanding of poets as "men speaking to men." Citing various formulations, by Eliot, Joyce and Gide, Trilling suggests that the modernists aesthetic of impersonality means that "the criterion of sincerity, the calculation of the degree of congruence between feeling and avowal, is not pertinent to the judgement of their work." (2010: 132)



It follows that sincerity gives way to an authenticity stripped of “any demonstrable awareness of a public self” (2010: 133), which paves the way for the society of irony. Wallace “characterized his artistic project as a response to the contemporary prevalence of irony in American literature and culture” (2010: 133). The intellectualization of fundamental values in postmodernism collides with the profoundly committed representation of them in the previous era: “As a contrast to the modernist concern with authentic forms of representation, Dostoevsky is explicitly presented by Wallace as an ideological writer who possesses the required ‘degrees of passion, conviction, and engagement with deep moral issues that we—here, today—cannot or do not permit ourselves’” (Kelly 2010: 134).

Kelly agrees with Timmer when interpreting Wallace’s position regarding the recovery of that sincerity: one cannot return to pre-ironic sensibility for the simple reason that the society of that time and its values are very different from those of the society of the era of television described in “E Unibus Pluram.” Like Timmer, Kelly draws attention to Wallace’s need to apprise that recovery with postmodern fiction.

Being self-consciousness one of the most important characteristics of postmodern fiction, the authors were more concerned with creating something that may sound sincere than with what really is:

If, according to Wallace, a writer must anticipate how his work will be received by readers in a complex culture, and thus about communicating what sounds true, rather than simply what is true, is he really being fully sincere? Is this ‘a congruence of avowal and actual feeling,’ or even an endorsement of ‘single-entendre principles?’ Is there not a schizophrenic and/or manipulative quality at work here that counteracts the good intentions of the artist as communicator of truth? (Kelly 2010: 135)

Wallace’s solution for this conundrum was a new reading of Wittgenstein’s philosophy. He was very knowledgeable about the works of the Austrian thinker, who gave him the basis for language-bound solipsism, which is so characteristic of his fiction. However, as he exposes in his interview with Larry McCaffery, Wittgenstein, in the second stage of his philosophy ends solipsism by declaring that language only exists as a relationship between individuals. He summarizes in a sentence the process the philosopher goes through from *Tractatus Logico-Philosophicus* to *Philosophical Investigations*: “The loss of the whole external world” (McCaffery 2012: 44). In his first work, Wittgenstein talks about the referentiality of language in its relationship with reality, which separates us from the outside world. The problem with this first system is that it leads to solipsism. However, in *Philosophical Investigations*, Wallace points out in the same interview, Wittgenstein changes his attitude towards language and develops a very different system: “Wittgenstein argues that for language even to be possible,

it must always be a function of relationships between persons” (2012: 44). This ends solipsism, since this theory “makes language dependent on human community” (2012: 44).

His revered philosopher is the source of one of his greatest concerns: solipsism and relativism. When Wittgenstein ends the first of the problems in *Philosophical Investigations*, he gives rise to the second by creating the system of language games. There is no total system on which to rely in order to transcend. For this reason, the individual can only think that there are others who are in the same solipsistic situation, given that there is no way to establish an effective and superior causal relationship between reality and one of the language games in particular. Timmer refers to this when she analyses the character of Mark in Wallace’s “Westward”:

Mark’s ‘central delusion and contemporary flaw’, we learn, is that he thinks ‘he’s the only person in the World who feels like the only person in the World. It’s a solipsistic delusion’. He is afraid of being ‘Alone. Trapped. Kept from yourself’. The great ‘horror’ is this aloneness (as it is in *Infinite Jest*) . . . What Mark does not know is, simply, ‘that other boys know this too’, that this feeling of horror is not at all a unique feeling — that it is, furthermore this ‘solipsism [which] binds us together’ . . . paradoxically. (2010: 107)

Reality is fragmented and the individuals are locked inside themselves again. The only way to overcome this dilemma, from Wallace’s point of view, was to expose the limitations of language by developing and perfecting it. An absolute command of language does not ensure an absolute command of reality. To demonstrate this, he immolated himself—as Dave Eggers does at the end of *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*<sup>3</sup>—as a modern Romantic hero and as a post-postmodern Emersonian representative person.

By developing a perfect use of language, Wallace exposed language’s shortcomings. The excess of language made obvious the need for silence to reconnect. It is a matter of faith to try to understand reality without a mediating language. Kelly establishes a common thread between Wallace’s involvement, through the philosophy of language, with sincerity and irony, and his debt to Stanley Cavell, through whom Wallace reaches Emerson:

Through Cavell, Wallace also engaged with Ralph Waldo Emerson’s famous essay “Self-Reliance,” and this engagement led to two Wallace short stories inspired by Emerson’s idea of sincerity as “good posture.” Reading these stories, I show how

3 At the end of his debut novel, Dave Eggers makes a kind of metaphorical ritual sacrifice; a messianic pseudo-Eucharist: “What the fuck does it take to show you motherfuckers, what does it fucking take what do you want how much do you want because I am willing and I’ll stand before you and I’ll raise my arms and give you my chest and throat and wait, and I’ve been so old for so long, for you, for you, I want it fast and right through me—Oh do it, do it motherfuckers, do it do it you fuckers finally, finally, finally.”

Cavell's positing of a specifically American way of handling language, filtered through Emerson, helped Wallace to address problems that dogged him and fascinated him for his entire career. (Kelly 2015: no page number)

Kelly argues that Wallace points to a dialogue between the reader and the author himself in which he hopes to end the solipsism:<sup>4</sup>

In a pithy formulation, Steven Connor has quipped that "[b]eing modernist always meant not quite realizing that you were so," whereas "[b]eing postmodernist always involved the awareness that you were so." Within these terms, I would suggest, being a "post-postmodernist" of Wallace's generation means never quite being sure whether you are one, whether you have really managed to escape narcissism, solipsism, irony and insincerity. (2010: 145)

Numerous authors pay attention to the relationship between the events of 9/11 and the change of attitude in the world of literature. Peter Boxall, for example, indicates the profusion of works whose plot revolves around the attack in post-event literature "which has become known as the '9/11 novel'" (2013: 126),<sup>5</sup> and of novels that somehow touch the subject. A little later in the same book, Boxall mentions the article by Kelly that we have been using and he relates it to the attacks. He connects the feeling of seriousness and new sincerity with the crisis of the new millennium and with the need to change the referentiality of the novel from self-awareness to the committed description of reality. Although it is true that older postmodern authors like Paul Auster, Thomas Pynchon or T. C. Boyle wrote through the crisis into post-postmodernity, they continued to use postmodern resources, even when a change in reality was perceived. The new generation of authors that followed in Wallace's steps, on the other hand, changed their sensibility towards the reality of the crisis.

Wittgensteinian philosophy and transcendentalism were always at the heart of Wallace's writing and the reconciliation of these two ways of conceiving reality worked in balance in his work to, on the one hand, expose the problems presented by a reality described from a purely linguistic point of view—and associated with the relativity of language games—and, on the other hand, giving solutions to these problems through

---

4 "In the work of younger writers whom Wallace has influenced, these dialogic concerns abound. For instance, Joshua Ferris's novel *Then We Came to the End* only breaks with its first-person plural narrative 'we' in its revelatory final two lines—'We were the only two left. Just the two of us, you and me' . . . This direct acknowledgement of reader by writer, and vice versa, is captured by the final line of Dave Eggers's *What is the What*: 'All the while I will know that you are there. How can I pretend that you do not exist? It would be almost as impossible as you pretending that I do not exist.'" (Kelly 2010: 145-146)

5 Boxall mentions these titles: "Claire Messud's *The Emperor's Children*, Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*, Joseph O'Neill's *Netherland*, Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist*, Kate Jennings' *Moral Hazard*, Don DeLillo's *Falling Man*, Ian McEwan's *Saturday*, Colum McCann's *Let the Great World Spin*, Frédéric Beigbeder's *Windows on the World*, Amy Waldman's *The Submission* and Kamila Shamsie's *Burnt Shadows*, among many others" (2013: 126).



an understanding of reality far from the logic of language and close to an Emersonian intuitive action. That does not mean that Wallace solved the problems of solipsism and existentialism of the late 20th century, but he certainly did identify its origin in his essay "E Unibus Pluram," an oppressive and institutionalized postmodern irony. This irony, omnipresent in the media at the end of the 20th century, was capable of destroying hypocrisy and creating hope, but it was unable to build anything in its place, thus leaving an existential void. His proposed solution to the problem, a writing of total honesty, would be the foundation stone of the New Sincerity movement.

## WORKS CITED

- Berlin, I., *The Roots of Romanticism*, 2<sup>nd</sup> ed., Princeton, NJ, Princeton University Press, (1999) 2013.
- Boxall, P., *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Carlyle, T., *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, London, Chapman and Hall, 1840.
- Eggers, D., *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, London, Picador, 2000.
- Eggers Dave. Foreword. *Infinite Jest*, by David Foster Wallace, London, Picador, (1996) 2006, pp. xi-xv.
- Emerson, R. W., *Nature*. In *The Norton Anthology of American Literature*, vol. 1, edited by Nina Baym et al., New York, NY, Norton, (1836) 1998, pp. 1073-1101.
- Emerson, R. W., *Representative Men: Seven Lectures*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1850.
- Emerson, R. W., "Self-Reliance," *The Norton Anthology of American Literature*, vol. 1, edited by Nina Baym et al., New York, NY, Norton, (1841) 1998, pp. 1126-1143.
- Emerson, R. W., "The Over-Soul," *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, edited by Brooks Atkinson, New York, NY, Random House, (1841) 2000, pp. 236-251.
- Emerson, R. W., "Thoreau," *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, edited by Brooks Atkinson. New York, NY, Random House, (1862) 2000, pp. 809-825.
- Eshelman, R., "Performatism, or the End of Postmodernism," *Anthropoetics*, 6:2 (2000-2001). Internet. 21-3-2020. <[anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform/](http://anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform/)>.
- Giles, P., "All Swallowed Up: David Foster Wallace and American Literature," *The Legacy of David Foster Wallace*, Edited by Samuel Cohen and Lee Konstantinou, Iowa City, IA, University of Iowa Press, 2012, pp. 3-22.
- Kateb, G., *Emerson and Self-Reliance*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield, 2002.



- Kelly, A., "American Sincerity and Good Posture: Emerson, Cavell, Wallace," Department of American and Canadian Studies, Nottingham, University of Nottingham. Nottingham. May 13, 2015. Talk.
- Kelly, A., "David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction," *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*, Edited by David Hering, Los Angeles, CA, Sideshow Media Group Press, 2010, pp. 131-46.
- Kirby, A., *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, London, Continuum, 2009.
- Ladyga, Z., "The Return of the Pastoral: The Televisual Poetics of David Foster Wallace," *Projecting Words, Writing Images: Intersections of the Textual and the Visual in American Cultural Practices*, edited by John R. Leo and Marek Paryż, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 235-247.
- McCaffery, L., "An Expanded Interview with David Foster Wallace," *Conversations with David Foster Wallace*, edited by Stephen Burn, Jackson, MS, University Press of Mississippi, 2012, pp. 21-52.
- Saltz, J., "Sincerity and Irony Hug It Out," *New York Magazine*, 27:05 (2010). Internet. 20-5-2020. <[nymag.com/arts/art/reviews/66277/](http://nymag.com/arts/art/reviews/66277/)>.
- Timmer, N., *Do You Feel It Too?: The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam, Rodopi, 2010.
- Wallace, D. F., "E Unibus Pluram: Television and US Fiction," *Review of Contemporary Fiction*, 13 (1993), pp. 151-94.
- Wallace, D. F., *Infinite Jest*, New York, NY, Back Bay Books, (1996) 2006.
- Wallace, D. F., "Octet," *Brief Interviews with Hideous Men*, London, Abacus, (1999) 2009, pp. 111-136.
- Wallace, D. F., "Westward the Course of Empire Takes its Way," *Girl with Curious Hair*, London, Abacus, (1989) 2012, pp. 231-373.
- Whitman, W., "Song of Myself," *The Norton Anthology of American Literature*, vol. 1, edited by Nina Baym et al., New York, NY, Norton, 1998, pp. 2095-2138.
- Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, Translated by G. E. M. Anscombe, Oxford, Blackwell, 2009.
- Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Translated by B. F. McGuinness and D. F. Pears, London, Routledge, 2001.
- Wolfe, T., "Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel," *Harper's Magazine*, 279 (1989), pp. 45-56.
- Wood, A. W., *Hegel's Ethical Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

## **“MILITARISM IS A MOVEMENT OF RETROGRESSION”: THE FEMINIST PACIFISM OF JANE ADDAMS, MABEL ST CLAIR STOBART AND ROSE MACAULAY IN WORLD WAR I**

**“EL MILITARISMO ES UN MOVIMIENTO DE RETROGRESIÓN”: EL PACIFISMO FEMINISTA DE JANE ADDAMS, MABEL ST CLAIR STOBART Y ROSE MACAULAY EN LA I GUERRA MUNDIAL**

Jaime Francisco Jiménez Fernández  
Universidad de Sevilla

### **ABSTRACT:**

The telling of the Great War (1914-1918), mainly through the point of view of combatants, is one of the best scenarios exemplifying how women have been obviated and censored throughout history. Moreover, the engagement of pacifist women in the conflict has been doubly belittled due to a misinterpretation of the term ‘pacifism’. Consequently, this paper aims at re-examining the origins and values of pacifism from a western perspective and giving visibility to pacifists Jane Addams, Mabel St Clair Stobart and Rose Macaulay and their efforts during the event.

### **KEYWORDS:**

World War I, women, pacifism, gender

### **RESUMEN:**

El relato de la Gran Guerra (1914-1918), principalmente desde el punto de vista de los combatientes, es uno de los mejores escenarios que ejemplifican cómo las mujeres han sido obviadas y censuradas a lo largo de la historia. Además, la participación de las mujeres pacifistas en el conflicto ha sido doblemente menospreciada debido a una mala interpretación del término “pacifismo”. En consecuencia, este artículo tiene como objetivo reexaminar los orígenes y valores del pacifismo desde una perspectiva occidental y dar visibilidad a las pacifistas Jane Addams, Mabel St Clair Stobart y Rose Macaulay y sus esfuerzos durante el evento.

### **PALABRAS CLAVE:**

Primera Guerra Mundial, mujeres, pacifismo, género



## 1. INTRODUCTION

When facing the experiences of Anglophone pacifist women during the Great War, there are various difficulties that need to be taken into account. The first one is the number of pacifist women. Though not as ample as, for instance, the number of civilians who enlisted in the Voluntary Aid Detachment (known as VADs) or women involved in industrial work, there is still a somewhat large corpus of women to consider. Once this task is carried out, special attention needs to be paid to the ones who have produced any kind of work and to its quality as well as to those who contributed to the pacifist movement through speeches or simply by vindicating the ceasefire. Yet, this already provides a wide margin of authors to research about in future studies.

Moreover, sometimes pacifist women's perspective has not been the same throughout their accounts and works. For instance, authors such as Vera Brittain (1893-1970) or Mabel St Clair Stobart (1862-1954) do not embrace pacifism until they have a first-person experience of the war and its atrocities. Also, most of this material has not been published yet, therefore it is laborious to access it. For instance, most of women's letters or diaries concerning pacifism are only held at the archives of the Imperial War Museum in London.

Besides, critical support is also somewhat lacking in this field. Though Peace Studies are ample, they tend to focus prominently in what peace is and how it can be achieved: Webel and Galtung (2007), Amster et al. (2015) or Barash and Webel (2016), among others. Within the Great War studies, its centenary and the revisionist context of the period have helped to draw attention to women. Yet, the focus of attention is placed on the different jobs women took for the very first time, the horrors experienced as a VAD or the trauma caused by personal losses, such as Brybon (2013), Asselin (2016), Dumenil (2017) or Wynn and Wynn (2017), to name a few, who are primarily concerned about women's roles which broke stereotypes and conventions. As pacifism has been wrongly interpreted as passivism, most publications, such as Grayzel and Liggins and Nolan (2019), including the above-mentioned ones, obviate pacifist women and, if mentioned, they are proportionally inferior to the women related to patriotism, conscription, industrial work and so on. The example that best proves this fact is Vera Brittain's experience of the war: though turning into a fervent pacifist, most scholars, such as Bostridge (2014) and, most importantly, even the film adaptation<sup>1</sup> of Brittain's own *Testament of Youth* (1933), directed by James Kent and released in 2014, have focused on her war rhetoric of patriotism and heroism, on doing 'her bit' as a VAD

1 This is of utmost relevance, as the film adaptation has probably been the biggest exposure of Brittain's accounts to the general public. Indeed, the leading actress who interpreted the role of Brittain was star Alicia Vikander, whose popularity was at its peak around that time, as she also starred in *The Danish Girl* (2015), which earned her the Oscar award for Best Supporting Actress.

and the horrors she suffered, while dismissing her pacifist activity which is, indeed, included in her aforementioned memoir<sup>2</sup>. Thus, the need of a study centered simply on pacifist women<sup>3</sup> and their efforts during World War I becomes stronger than ever.

## 2. JUSTIFICATION

As historian Hew Strachan notes, World War I “has become one of the most unassailable divisions in the compartmentalization of the past” (2004: 132) and, therefore, a matter of study for numerous scholars. Following this definition, it is simple to understand why the events that lasted from 1914 until 1918 are also known as The Great War, as it was the first conflict that affected such a large proportion of the globe and this, along with the technological advances of the time, turned it into one of the most lethal events in history. As a consequence, not only has the *war to end all wars* become the perfect scenario for numerous accounts based on personal and real experiences, but also for the massive production of fictional material dealing with the matter. Yet, only combatants’ perspective of the conflict is the focus of most studies.

One may wonder why and how this happened. In the early 20th century, the discourses on femininity were still inserted within the old-fashioned imageries of the Victorian period. This meant that women should conform to the private sphere, where women were to be confined to the privacy and safety of their homes, following the parameters set by the famous poem *Angel in the House* by Coventry Patmore (1854), where women’s aforementioned attitude and position in society were established.

As a consequence, women’s own experience about the conflict used to be of no relevance. However, due to the feminist intervention in the historical and literary canon, women’s experience throughout history has gained visibility and valor. When it comes to the Great War, women’s experiences have been brought to the public eye, in general, by numerous publications and scholarly researches such as those by Susan R. Grayzel (2002), Vivien Newman (2014) or Christine E. Hallet (2016), to name but a few.

---

2 Brittain’s experience can be divided into two different moments: her experience as a VAD and that as an absolute pacifist. Once the war broke out, Brittain decided to contribute to the effort as a VAD, therefore, she did not only support the women’s movement but she was also an example of a woman breaking from the private sphere and stepping into the public one in a hyper-masculinized context: war. As a matter of fact, Brittain’s engagement in the women’s movement gained recognition, and she became a feminist journalist who tried to reconcile both feminism and pacifism in her works. Nevertheless, and as time passed by, she realized that political contributions seeking for peace, such as the League of Nations, were advocated to fail, as the upcoming events of the 1930s proved. Consequently, she turned her efforts towards the pacifist movement alone and religion and reason became her main motivations. This may be a reason why scholars have tended to focus on one side of her story, as Brittain’s feminist and political contributions may be more attractive to scholars as it breaks with burdens in a more striking way than her absolute pacifist attitude. For more information, see Mellow, M. (1985).

3 This research, as mentioned, is contextually focused on American and British women. Nevertheless, this necessity of visualizing pacifist women may be applied to women of all the belligerent and neutral countries that asked for the ceasefire during WWI.

However, there seems to be a spectrum of women whose actions have not, or at least not to the same extent, been acknowledged yet: pacifists. Indeed, pacifist women had to face a greater censorship. On the one hand, as women, they were considered to be inferior and their claims were socially disregarded. On the other hand, as most women supported the war (either in the battlefield or in the home front), pacifist women's discourse found itself doubly belittled. Moreover, the pacifist movement has usually been wrongly associated with passivity. Consequently, interest in these women was rare, as they were considered to suit within outdated stereotypes. As a result, even feminist have, sometimes, failed to pay the necessary attention to the actions carried out by this specific group that problematized the gender dynamics of the war context. This oblivion in which pacifist women have fallen into within the Great War context is proved when examining the publications regarding both women and WWI and their contents mentioned in the previous section.

However, and as it will be discussed below, there is an intersection between pacifism and feminism in the authors' experience that is worth addressing. Nonetheless, and as this paper aims to prove, pacifism is not passivism, a personality trait that has been traditionally assigned to women. Following this premise, it will be easier to both (de) construct the motivation of pacifists and their actions within the Great War, as well as giving visibility to both the collective and their efforts.

### 3. METHODOLOGY

Following the necessity of achieving the aims previously discussed, the methodology implied in order to do so consists in examining the state quo of the literary canon of the Great War within a very specific context: Britain and the USA, which has already been addressed and referenced in the previous sections. Hence, and despite the fact that gynocriticism and the feminist intervention in the literary canon have provided some light upon a large extent of women's experiences within a male-associated event (Susan R. Grayzel (2002), Vivien Newman (2014) or Christine E. Hallet (2016)), there is still a minor group which is generally disregarded: pacifists, as previously mentioned. Thus, an analysis of why pacifists' efforts, especially those of women, have tended to fall into oblivion is necessary, as already proved.

This ultimately leads to a review of the etymological roots of the term 'pacifism' and the context of the word's origins. In order to do so, the theories of authors such as Clough (2007), Dosenrode (2008) or Lohmann (2017) will be referred to. By doing so, pacifism will be proved to be detached from the stereotypes of passivity that have been ill-associated to the movement and which has made critics, even feminist ones, to obviate pacifist women's activity.

Once the aforementioned steps have been completed, the conclusions achieved regarding pacifism and its true active nature will be exemplified by the active contribution of the women, within the specific context of Britain and the United States in the Great War, of the selected corpus: Jane Addams<sup>4</sup>, Mabel St Clair Stobart and Rose McCauley. For so, their works, respectively, *Women at the Hague* (1915)<sup>5</sup>, *The Flaming Sword in Serbia and Elsewhere* (1916) and *Non-Combatants and Others* (1916) will be taken into account closely.

#### 4. PACIFISM: CONTEXT AND REVISION

Many (Cortright (2008), Galtung (2013), or Fox (2014), among others) have tried to provide a definition of what pacifism means, yet, scholars do not seem to agree on what it truly conveys. According to the Oxford English Dictionary, the term pacifism can be defined as a

[b]elief in or advocacy of peaceful methods as feasible and desirable alternatives to war; (espousal or advocacy of) a group of doctrines which reject war and every form of violent action as a means of solving disputes, esp. in international affairs. Also: advocacy of a peaceful policy or rejection of war in a particular instance. (OED, n.)

Following this definition, it is simple to infer that non-violent responses are expected from those who stand pacifism, especially in political contexts. Yet, there is no mention about the kind of actions pacifists are most likely to perform. Indeed, and historically, these actions have been wrongly associated to passivism, as non-resistance was misunderstood with no-action. However, this statement is far from being true, and a deep research about pacifism's roots illuminates the blind spots concerning public perception of the movement.

The term pacifism was first used around late 19<sup>th</sup>- early 20<sup>th</sup> centuries. Nonetheless, if attention is paid to the core meaning and etymological roots of pacifism<sup>6</sup>, Christianity has to be considered. As Friedrich Lohmann remarks, pacifism's origins are much older 'than the 20<sup>th</sup> century as its "first appearance designates people and not a concept

4 It must be noted that, despite the fact that Addams is American, the pacifist movement of the USA was originated in very similar circumstances to the British (and to a larger extent, Europe) one. The different wars that took place during the 19<sup>th</sup> century, the still present ideals of reason and equality of the Enlightenment, and the revival experienced in the Society of Friends (Quakers) were the reasons of the origins of the pacifist movement at both sides of the Atlantic. For more information regarding the origins of said movement in both countries, see Kennedy, T. (1984) and Cortright, D. (2008).

5 The three works have been accessed through digitalized versions of the original copies. This is stated in the references section.

6 This paper acknowledges that there are other forms of pacifism, including other cultures and religions such as Buddhism or Hinduism. Nevertheless, and due to the scope of this paper, the revision and contextual-dependence of the word 'pacifism' is focused on the western civilization, as it is the most immediate context of the corpus' authors.



[...] As the New International Version puts it: 'Blessed are the peacemakers, for they will be called children of God'" (2017: 3).

Soren Dosenrode draws upon Childress's analysis on pacifism, as he points out to two crucial passages in the New Testament: "the words of Jesus in the Sermon on the Mount not to resist one who is evil (Matthew 5:39), and the words of Paul that he who resists the authorities resists what God has appointed and those who will resist will incur judgement (Romans 13:2)" (2008: 29). In consequence, "Christian disciples are called to turn the other cheek, not resist evil" (Clough 2007: 17).

Therefore, Childress believes that this Biblical life-style can be coined as "passive resistance" (quoted in Dosenrode 2008: 29), preventing Christians from taking any kind of action if it implies violence or aggression. This is the idea that the popular western imagery as accommodated throughout history about pacifism and pacifists: people who, from a passive standpoint, will do nothing but endure a certain situation even in spite of disagreeing with it. However, this passive understanding of pacifism and those who support it comes, as Dosenrode claims, from "a misinterpretation of Matthew 5:39" (2008: 29).

Indeed, according to Dosenrode,

if the term 'resistance' implies efforts to effect or prevent social and political change, their actions might better be viewed as non-compliance or conscientious objection. Instead of passively obeying rulers, Christians have refused to comply with law, orders, or demands that conflict with God's will, usually accepting the consequences of non-compliance. (2008: 29)

Moreover, according to Bartsch's (1969) statement, the word pacifism is contracted from Latin words *pax* (peace) and *facere* (make), and disciples are called to be 'peacemakers' (Matthew 5:9). Therefore, a true Christian understanding of the word is far from signifying passivity, as it implies the willing act of making, it requires action (quoted in Dosenrode 2008: 30).

This erratic point of view needs to be highlighted, as, even though pacifism encompasses the act of making peace, pacifists are "often represented and criticized for their passivity, as pure bystanders, just waiting and observing while others are massacred" (Lohmann 2017: 3). As a consequence, pacifist women have found their actions neglected not by virtue of their sex but also because of the ill-interpretation of the cause they supported. This was even more evident throughout the course of World War I, as the stereotypes imposed on women were highly restrictive and their social position very limited. Nevertheless, this new light upon the term pacifism evidences that not only a revision of women's experience in WWI is required, but also, and especially, a revision of those whose actions were doubly disregarded.



## 5. THE GREAT WAR AND BRITISH AND AMERICAN PACIFISM

When facing the Great War, patriotism stands as one of the main guiding principles which allowed the war to move forwards. Indeed, Patriotism held that inspirational status during World War I as it enabled governments to make men enlist in hordes, fully equipped with high moral values and heroic ideals that governmental propaganda had instilled in their minds<sup>7</sup>. Yet, certain citizens, especially women, were able to overcome the burden of patriotism and tried to provide a closer image of what war really was.

However, governmental propaganda was so well-designed that even after years into the War, citizens still believed it was a righteous cause. As a result, “in 1916 the majority of writers were still refusing to contemplate what they saw. The existence of the War was taken-for-granted” (Tylee 1990: 107). Moreover, it was not until January 1916 that conscription became compulsory through the Military Service Bill, meaning that, until this moment, England had been able to make men enlist alone on the basis of patriotism for over one year and a half, despite already showing that the war was not a matter of few months as promised at its outbreak. As a consequence, this became the reason why the horrors of the event were not generally questioned, as they were considered to be a mere routine to achieve a higher purpose.

Consequently, pacifists were despised in a society which elevated abstract values such as heroism or patriotism, and as Tylee argues, “though it was legal it was never easy to be a conscientious objector or to help one” (1990: 53). This breach between those who supported the War and those who were against it was so intense that “there was felt to be more sympathy between English and German soldiers than between Englishmen at the Front and all other English women and men” (Tylee 1990: 54).

This is actually discussed in Virginia Woolf’s radical pacifist essay *Three Guineas* (1938), where “women’s participation in the war is denounced as a misguided and dangerous acceptance of militarism, brought about by the British woman’s ‘loathing’ for the confinement of the private home: the rush to volunteer for service abroad; ‘that amazing outburst in 1914’, showed that ‘unconsciously [women] desired our splendid war’” (Barrett 1993: 160–1). Basically, most British women sought the war as an opportunity to finally counterbalance themselves to men in a historical event, but a small portion of women, pacifists, considered the war as a way of aligning with bellicose masculine attitudes. Indeed, Woolf points out in *Three Guineas* that patriotism is the “one reason which prevails in order to bring about [an] overpowering unanimity” (2015: 94), that is, that the vast majority of men “are today in favour of war” (93). Still, she argues that there must be a difference between men’s and women’s notions of

7 This can be proven by the different posters that were created as a means of propaganda during the Great War, such as the ones of Saint George defeating the dragon. In order to have a clearer picture of these pieces of propaganda, visit the webpage of the Imperial War Museum: <https://www.iwm.org.uk/>

patriotism. As Woolf points out, it is not the same to be “educated men” (94) than being “the daughters of educated men” (100) as “[woman’s] position in the home of freedom has been different from her brother’s” (94). Nevertheless, she is well-aware of the fact that “[s]till some ‘patriotic’ emotion, some ingrained belief in the intellectual superiority of her own country over other countries may [have] remain[ed]” (99), considering this to be the reason why such a large number of women rushed to volunteer to do war-work without hesitating.

Taking all this into consideration, it seems obvious that being a pacifist, whatever your motives were, was not an easy task during World War I in Britain. However, it is very interesting to note that the conception of pacifism was not the same in the United States than in the United Kingdom, as the former did enter the war later on (April 6, 1917) and pacifism was a much rooted movement in the country, due to its origins and recent bellicose events, such as the Civil War. This will be proven with the selection of pacifist women chosen, as it contains the experience of both American and British pacifist women.

## 6. AMERICAN AND BRITISH PACIFIST WOMEN

Having already analyzed the true context and meaning of the term ‘pacifism’ as well as the overall context of the Great War in both Britain and the United States, the focus of attention will be placed on the three different pacifist women that are part of the present corpus: Jane Addams, Mabel St Clair Stobart and Rose Macaulay. Addams has been chosen as she represents the most participative role of women within pacifism, so she can be considered as a role model who needs to be taken into account. On the other hand, Stobart and Macaulay have been chosen because of their active participation in the war effort and, especially, because the actions they performed were hand in hand with their pacifist beliefs.

### 6.1. JANE ADDAMS

Jane Addams (1860-1935) is known as the ‘mother’ of social work. An American pioneer, she is well-known because of her leading role in women’s suffrage and world peace. Addams played a paramount, though somehow disregarded role during WWI, because it did not follow the patriotic trend of the period.

Addams was against WWI and criticized American President Woodrow Wilson’s decision of declaring war to Germany. While many “criticized pacifists’ passivity and argued that they had no constructive role to play in advancing Wilson’s ideals of democracy” (Agnew 2017: 6), Addams would recall her deepening sense of “spiritual alienation” (Agnew 2017: 6) as the war progressed. As a matter of fact, Addams describes in her memoir *Peace and Bread in Time of*

*War* (1922) how “[s]olitude has always had its demons” (143), making her and other pacifists feel as outsiders, as the majority of people supported Wilson’s call for arms. This led her to feel as if she was trapped in an “unnatural desert into which the pacifist was summarily cast out” (143).

As author Agnew recalls, “[f]rom the outset of the war in Europe, Addams acted boldly and contrarily to accusations that pacifists were passive and lacked patriotism. In 1915, she joined the Fellowship of Reconciliation, a new Christian pacifist organization” (2017: 7).

Addams’ pacifism is easily distinguished because of her drawing on the language of biology, as she was highly influenced by Darwin: “[s]he offered the image of biological growth proceeding from a differentiated ‘mother cell’ as a metaphor for pacifists’ impetus for social change” (Agnew 2017: 14). Moreover, Addams had a personal interpretation of this mother cell which was related to woman’s innate sensitiveness to human life. Furthermore, Addams was convinced of the sanctity of life, which was a primer in her pacifist beliefs. According to Addams, “[t]housands of people in this United States and Europe had become so convinced that the sanctity of life was an accepted tenet of civilization that they deemed war had become forever impossible” (1915: 65). Nevertheless, and as a consequence of the outbreak of the war, “[t]his belief [was] rudely overturned, and we [were] at the foot of the ladder, beginning again to establish the belief that human life is sacred above all else that the planet contains” (1915: 65).

Thus, the sanctity of life is Addam’s former defense of pacifism, which also goes hand in hand with feminism, as Addams links woman’s position and role in society to the pacifist movement. According to Addams, she would never “assert that women are better than men— even in the heat of suffrage debates [she has] never maintained that— but we would all admit that there are things concerning which women are more sensitive than men, and that one of these is the treasuring of life” (1915: 65). All this sensitiveness became clear due to the caring attitude of women towards the young, the elders and people in special needs. Thus, Addams appealed to this metaphor to foster women’s activism against the destruction of war. Indeed, Addams believed that a “state founded upon tribal ideals of patriotism ha[d] no place for women within its councils” (1915: 64). Consequently, Addams argues that “[w]omen have a right to protest against the destruction of that larger ideal of the state [...] in which they can play no part” (1915: 64). For that purpose, the presence of women in political and social spheres is required, as they are the ones to stop brutal force through equality.

When it comes to the Great War, it must be noted that, for Addams, the bellicose event contradicted her ideals of humanism, community and peace. Having met Leo Tolstoy (1828-1910) at his Russian farm, Addams spent most of her time thinking about war and peace, which led her to attend to peace conferences and to publish *Newer Ideals of Peace* (1907), where she provides a positive idea of peace as a dynamic social process. As a consequence, and following her emphasis on the role of women within pacifism, she chaired the Women’s Peace Party and,



once WWI broke out, she presided over the first International Congress of Women at The Hague<sup>8</sup>, Netherlands, in 1915. She then met with the heads of neutral nations in order to communicate them the resolutions of the Congress, and she also lent her support to the American Union Against Militarism. Some of the resolutions that were reached at the Congress are of ultimate relevance, as they highlight how some women, and in this concrete case, Addams, believed that the women's movement's aims and pacifism's aims were, somehow, intertwined. Thus, Addams, along with the other women who attended the Congress, asked for suffrage, which would provide women the possibility to have access to politics and, consequently, to propose solutions concerning mediation and arbitration for international affairs. Indeed, and as recorded in the resolutions reached at the Congress,

Since the combined influence of the women of all countries is one of the strongest forces for the prevention of war, and since women can only have full responsibility and effective influence when they have equal political rights with men, this International Congress of Women demands their political enfranchisement. (Addams et al. 1915: 154)

By doing so, Addams clearly positioned herself in favor of the pacifist and the women's movements in a time when notions of patriotism and heroism were exalted, consequently risking her prestigious reputation by opposing World War I. Indeed, before WWI, Addams was probably the most beloved woman in America as *The Independent's* poll "Who among our contemporaries are of the most value to the community?" (1913) proves: she turned out to be second. Nevertheless, once she opposed America's involvement in World War I, newspaper editors called her a traitor and a fool.

After Addams ruined her popularity for opposing militarism and blind patriotism, even before the USA joined the Allies, she continued to advocate for world peace. Addams's reputation was restored during the last years of her life. She continued to run Hull House and work on other peacemaking activities like the presidency of the Women's International League for Peace and Freedom which kept her travelling abroad in order to convince national officials of the importance of peace. Finally, Addams was rewarded for her efforts with the Nobel Peace Prize in 1931.

#### 6.2. MABEL ST CLAIR STOBART

Mabel St Clair Stobart (1862-1954) is widely-known for her commitment as an aid-worker. Indeed, as Smith notes, Stobart "became the first woman in the First World

<sup>8</sup> The Congress was held from April 28, 1915 to May 1, 1915. The relevance of this Congress cannot be overlooked, as it marked the beginning of a number of both international and national associations which pleaded for both universal suffrage and peace, such as the Women's International League for Peace and Freedom (WILPF) or its local British branch, the Women's International League (WIL). For more information regarding the Hague Congress, see Addams et al. (1915).

War to lead a field hospital unit to the front line” (2000: 47). Yet, little attention is placed on her pacifist ideas.

Stobart’s pacifism is made explicit in her novel *The Flaming Sword in Serbia and Elsewhere*, published in 1916. However, Stobart was not a pacifist at first. Rather, she turned into pacifism once she eye-witnessed the war atrocities. Stobart’s first encounter with war was during the Balkan War, to which she went with her mind open “for impressions of so-called glories of war” (1916<sup>9</sup>: 5). Nevertheless, and after the seven weeks that she spent there, what she found were “butchered human beings, devastated villages, a general callousness about the value of human life” (5). This experience prepared her for WWI and to incessantly criticize militarism. Indeed, and as scholars Alison Fell and Ingrid Sharp remark, Stobart’s “seven weeks of active service in the Balkans was to be a dress rehearsal” (Fell and Sharp 2007: 163) when compared to her forthcoming experience in World War I.

Stobart’s Christian beliefs became therefore the basis of her pacifist discourse present in *The Flaming Sword*. As Stobart mentions (ix), It is inspired by one episode from the Bible (Genesis 3: 22-24) where God placed a flaming sword at the east of the Garden (Eden) so as to prevent Adam and Eve from entering the Garden again. According to Stobart, “the way to the Tree of Life, is past the flaming sword, which turns north, south, east, and west; and we, in these days, can well believe it” (317). This reference resembles the situation of humankind during WWI: it is impossible to get to the Tree of Life (the source of eternal life and God’s Grace) because of the “flaming sword”, a metaphor for war.

Moreover, Stobart considers that the society of her time needs forgiveness for they have sinned against the sanctity of human life: they have held patriotism and nationalism as their idols, and as long as they did not stop worshipping them, death would be their routine. As a consequence, Stobart believes that, “[w]e Christians [...] must destroy militarism” (1); militarism means the failure of humankind.

Yet, Stobart believes that women’s judgment is disregarded because of a ‘lack of experience’. She also thinks that some pacifists’ main problem is that they “don’t act, they talk; and until their talk is translated into action, they will be ineffective in conquering war” (193). As a result, she dares to state that “action is an universal language which all can understand” (4). Stobart acts by serving in different hospitals and doing what any human being is expected to do: aim for the “preservation, not destruction, of life” (3). She understood that pacifism is not passivism, and that active resistance can be achieved through a firm conviction in the cause of peace.

Stobart, as Addams did, also links this necessity of protecting life with the women’s movement. According to her, “in the eyes of woman, war also means the negation of civilisation

9 All of Stobart’s quotations are from her novel *The Flaming Sword in Serbia and Elsewhere* (1916).



and progress” (312). For Stobart, the women’s movement deals both with suffrage and salvation. Man-dominated society had only caused numerous wars as history proves. However, if women were also to have a voice in the public sphere, they would subvert this situation. Stobart is also able to understand that war affects everyone, as “modern militarism involves tortures and extermination, not only of the fighting, but of the non-fighting portion of the population” (314).

Stobart’s pacifist ideas and ideals are not only linked to her religious beliefs, but also to feminism. At the very first page of her work, Stobart states that “militarism can only be destroyed with the help of Woman. In countries where Woman has least sway, militarism is most dominant. Militarism is maleness run riot” (13). Thus, Stobart, just as Addams, believes that a larger presence of women in institutions and political contexts may downgrade the scale of bellicose events, helping women to finally take part in roles traditionally associated to men. As a result, Stobart argues that,

Therefore, it is good that Woman shall put aside her qualms, and go forth and see for herself the dangers that threaten life.

Therefore it is good that Woman shall record, as Woman, and not as neuter, the things which she has felt, and seen, during an experience of militarism at first hand. (14)

As Stobart states, “militarism is a movement of retrogression” (13), and therefore not only would the story and the history of World War I be incomplete without women’s experience of the war, but also humankind would be advocated to repeat the same mistakes, just as the fail of the aforementioned League of Nations and the outbreak of World War II prove. Moreover, and as scholars Fell and Sharp point out, Stobart usually exposes both her experience and that of the women within her unit in Serbia as an example of women’s capability of carrying out tasks that were not, according to the stereotypes of the period, associated to women. Thus, Stobart “never concedes that they are not at least equal to men, and uses the hospital to show how she is demonstrating this equality at every opportunity” (Fell and Sharp 2007: 166).

In summary, and bearing in mind Stobart’s feminist pacifism, she reaches the conclusion that men have failed to extinguish the flame of the sword, the possibility of saving lives and fulfilling God’s mission, as physical force is not the answer. Women, on the contrary, who have “the interests of human kind, at heart”, [suggest], with all humbleness, that if human kind is ever to reach the Tree of Life, the spiritual power of woman must be added to the physical force of man” (317). As a result, women’s movement hand in hand with pacifism would foster equality and human stability.

### 6.3. ROSE MACAULAY

Rose Macaulay (1881-1958) is a very well-known artist because of her prolific career along which she published novels, poetry, essays and works of history among other. It is relevant to bear in mind that Macaulay's writings and personal life were also highly influenced by Christianity, a prominent feature within pacifists and a primordial inspiration of her pacifistic attitude and responses to war.

Macaulay experienced the War when she first enlisted as a VAD and as a land girl, though she ended up becoming a civil servant in the Italian section of the Ministry of Information's propaganda department. As Stobart, Macaulay's pacifist ideas come from her encounter with the atrocities of the war: she had to confront the mutilated bodies of the wounded soldiers during her service as a VAD and the pain caused by the loss of one of her best friends, the trench poet Rupert Brooke. Taking these facts into account, her fiction novel *Non-combatants and Others* (1916) is helpful in order to exemplify her pacifist beliefs, which are related to her identity both as an artist and as a Christian.-

At the beginning of the story, Alix Sandomir, its main character, is presented as an artist, as she first appears drawing. Moreover, information about her physical condition is provided, as she is affected by a physical disability: "[s]he had had a diseased hip-joint as a child, which had left her right leg slightly contracted" (Macaulay 1916 : 20). Alix's discrimination is represented intersectionally as a woman, an artist and a disabled person. When compared to her family, who are all thinner because they are "leading busy and useful lives, full of war activities" (21), Alix is said to be "a lazy little beggar. Alix is hopeless; she does nothing but draw and paint [...] the Girl who isn't doing her bit" (22). Moreover, she feels, like Addams, out of place while war-talking goes on, which leads her to go "indoors and up to bed [...] shivering, as if she was cold" (26).

Indeed, Alix tries to refuge herself from the horrors of war in her art. Yet, it is important to note that, as Stobart did realize, everybody is affected by war, and despite her efforts to escape, her very language is infected by the war rhetorics, as when she describes the letters from the front as "bullets and bits of shrapnel crashing into her world" (23). This problematic situation makes Alix come closer to war and the general agenda of the country, very much against her initial reluctance.

However, Alix is well-aware that "[p]ainting and war don't go together" (29), so she seeks for an alternative route to flee from war hysteria. Consequently, Alix feels she needs to do "[s]omething against war, I want to be doing ... Something to fight it, and prevent it coming again..." (98). It is at this moment that an intersection between feminism and pacifism takes place, having been foreshadowed throughout the rest of the novel in the figure of Alix's mother, Daphne Sandomir, who is a pacifist activist. Yet, Macaulay's work presents an overwhelming amount of characters who mock



feminism, especially those who inhabit in Violette's villa: Mrs. Frampton and her daughters Evie and Kate. Indeed, especial attention needs to be drawn upon how Evie refers to Miss Simon, a suffragette: "[t]hat fatty in a sailor blouse,' Evie, who observed clothes, commented. 'I should think they'd be glad of a change from her. She's a suffragette, and talks the weirdest stuff; she's as good as a play to listen to..." (37).

Nevertheless, these interventions against feminism are contrasted by those of Miss Simon, who in desperation complains about none of the characters realizing about the war machine and how women, and therefore the women's movement, must act. Indeed, Miss Simon claims that "'[y]ou none of you see. Except her'—she indicated Alix—" (48). Thus, and as Joyce Van Damme (2017) remark, Alix finds in feminism and pacifism a way to break from old standards and conventions, as she breaks from the stereotypical figure of both the hero and the woman 'doing her bit'. Moreover, and as scholar Genevive Brassard highlights, Macaulay's characterization of Alix falls within that of feminist writers, as they consists on a subversion "of cultural assumptions about femininity by creating heroines who defy conventions, resist traditional scripts [...], and assume their rightful place alongside men as engaged observers of, or active participants in, the war" (Brassard 2004: 2). As a result, Macaulay's pacifism is, just as Addam's and Stobart's, inherently linked towards feminism and vice-versa.

For this reason, and as Van Damme (2017) points out, luckily, and throughout the novel, Alix is related to different people who are against the War and fight, with no arms, against it, such as her mother, Daphne Sandomir, a passionate pacifist who travels around the world trying to educate people in peace, or Mr. West, Alix's brother's roommate and a clergyman, thus emphasizing the need to create alliances and a sense of community among those who share the anti-militaristic creed. The influence of these two people, along with Alix's feelings of alienation and spirituality, lead her to state, at the very ending of the novel that: "Christianity, so far as I can understand it, is working against war too; must be, obviously. So I shall join the Church.... That's all" (120). By doing so, Alix participates in the conflict but from a perspective that suits her spirituality and intellectuality as an artist: fighting for peace.

## 7. CONCLUSION AND FURTHER RESEARCH

As the testimonies of Addams, Stobart and Macaulay prove, British and North-American women pacifists, even in the case of renamed Jane Addams, were obviated in a society which glorified masculinist notions of patriotism and heroism. The revision of pacifist women needs, indeed, to go on hand in hand with a revision of the term pacifism, which, as argued above, is far from signifying passivism. The attitudes and choices described in the sections dedicated to the three different women show that, through a diverse range of contributions, all the actions performed by these women



could never be considered as submissive or unresisting, as they actively engaged pacifism by different means (as a leader of the movement, as an aid-worker or as a writer) but with an ultimate and common cause: the denounce of violence and the pursuit of the so-long awaited peace. Moreover, pacifism and feminism share their agendas in their common bonding around equality and the presence of women in more political and social contexts.

To end, it is necessary to mention that these women are merely a small representation of the whole western pacifist movement, which was not only inspired by individual and personal motivations but also supported by larger groups, such as Quaker communities, parishes, or socialist groups. Therefore, if the scope is widened and more pacifist women's actions are studied, similar experiences will emerge from neglected accounts and experiences. By doing so, both pacifism and pacifist women in World War I may be re-considered and brought to the public eye in order to value their contribution to one of the most decisive events in history. Moreover, this reconsideration of the pacifist movement and its members does not only apply to Britain and the USA. Indeed, its scope can be widened and the rest of belligerent and neutral countries may be included. Thus, a multi-cultural approach within the same culture (western) and a renewed reading of both pacifism and pacifist women's actions may help to build new bridges between the critics who had been ill-informed about the movement and its members, consequently providing visibility to minor groups which have been, and still are, silenced. By doing so, a more inclusive and holistic vision of the Great War may be achieved.

## REFERENCES

- Abrams, L. "Ideals of Womanhood in Victorian Britain", BBC. August 9, 2001. [Accessed online on September 22, 2020], [http://www.bbc.co.uk/history/trail/victorian\\_britain/women\\_home/ideals\\_womanhood\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/trail/victorian_britain/women_home/ideals_womanhood_01.shtml).
- Addams, J. *Women at the Hague*, The MacMillan Company, New York, 1915. PDF file, *Library of Congress*. [Accessed online on November 30, 2020], <https://www.loc.gov/item/15025357/>
- Addams, J. *Peace and Bread in Time of War*, New York, The Macmillan Company, 1992
- Addams, J. *What War is Destroying*. In *Addams's Essays and Speeches on Peace*. Eds. Marilyn Fischer and Judy D. Whipps. Bristol, England, Thoemmes Press, 2003.
- Agnew, Elizabeth N. "A Will to Peace: Jane Addams, World War I, and 'Pacifism in Practice'", *Peace and Change*, 42:1 (2017), pp. 5-31.



- Amster, R., Finley, L. and Pries, E. *Peace Studies between Tradition and Innovation*, Cambridge Scholars Publishing, United Kingdom, 2015.
- Asselin, K. C. *Women in World War I*, Abdo Publishing, Minnesota, 2016.
- Barash, D. P. and Webel, C. *Peace and Conflict Studies*, SAGE, United States of America, 2016.
- Bryson, G. *Women Workers in the First World War*, Routledge, USA, 2015.
- Brassard, G. *Becoming a War Heroine: Feminist Revision and Cultural Resistance in Women's Literature of the First World War*, Proquest Dissertations Publishing, 2004. [Accessed online on November 30, 2020], <https://www.proquest.com/docview/305208912>
- Bostridge, M. *Vera Brittain and the First World War: The Story of Testament of Youth*, Bloomsbury, Great Britain, 2014.
- Boxwell, D. A. "The (M)Other Battle of World War One: The Maternal Politics of Pacifism in Rose Macaulay's *Non-Combatants and Others*". *Tulsa Studies in Women's Literature*, 12:1 (1993), pp. 85-101.
- Clough, D. L. and Stiltner, B. *Faith and Force: A Christian Debate about War*, Washington, D.C., Georgetown University Press, 2007.
- Cortright, D. *Peace: A History of Movements and Ideas*, Cambridge University Press, New York, 2008.
- Dosenrode, S. *Christianity and Resistance in the 20th Century: From Kaj Munk and Dietrich Bonhoeffer to Desmond Tutu*, Boston, BRILL, 2008.
- Dumenil, L. *The Second Line of Defense: American Women and World War I*, University of North Carolina Press, 2017.
- Friedrich, L. "Myth and Reality: Pacifism's Discourse on Violence Revisited", *Studies in Christian Ethics*, 31:2 (2017), pp. 186-200.
- Fell, A. and Sharp, I. "The Woman who Dared: Major Mabel St Clair Stobart", *The Women's Movement in Wartime: International Perspectives, 1914-19*, Palgrave Macmillan; 2007. [Accessed on December 4, 2020], <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=224361&lang=es&site=ehost-live&scope=site>
- Fox, M. A. *Understanding Peace: A Comprehensive Introduction*, Routledge, New York, 2014.
- Galtung, J. and Dietrich, F. *John Galtung. Pioneer of Peace Research*, Springer, New York, 2013.
- Grayzel, S. R. *Women and the First World War*, Harlow, Longman, 2002.
- Goldstein, Joshua S. *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2003.

- Hallett, C. *Nurses Writers of the Great War*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- Kennedy, T. C. "The Quaker Renaissance and the Origins of the Modern British Peace Movement, 1895-1920", *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 16:3 (Autumn, 1984), pp. 243-272.
- Liddle, P. *Britain's Great War Experience: Life at Home and Abroad 1914-1918*, Barnsley, Pen and Sword Military, 2014.
- Liggins, E. and Nolan, E. *Women's Writing of the First World War*, Routledge, New York, 2019.
- Macaulay, R. *Non-combatants and Others*, PDF file, London, Hodder and Stoughton, 1916, *The Project Gutenberg EBook*. [Accessed online September 5, 2020], <http://www.gutenberg.org/ebooks/35807>.
- Mellown, M. "One Woman's Way to Peace: The Development of Vera Brittain's Pacifism", *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 8:2 (1985), pp. 1-6.
- Newman, V. *We Also Served: The Forgotten Women of the First World War*, Great Britain, Pen and Sword History, 2014.
- Shields, P. M. *Jane Addams: Progressive Pioneer of Peace, Philosophy, Sociology, Social Work and Public Administration*, Switzerland, Springer, 2017.
- Smith, A. K. "'The Mists Which Shroud these Questions': Mabel St Clair Stobart, the First World War and Faith", *Literature and History*, 20:2 (2011), pp. 1-15.
- Smith, A. K. *The Second Battlefield. Women, Modernism and the First World War*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Strachan, H. *The Outbreak of the Great War*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Testament of Youth. Directed by James Kent, performances of Alicia Vikander, BBC Films, 2014.
- Tylee, C. M. *The Great War and Women's Consciousness: Images of Militarism and Womanhood*, London, Macmillan, 1990.
- Stobart, M. St. C. *The Flaming Sword in Serbia and Elsewhere*, London, Hodder and Stoughton, 1916. PDF file, *Archive*. [Accessed online October 1, 2019], <https://archive.org/details/flamingswordinse00stobrich>.
- Van Dame, J. *Women's Writing of World War I. Discourses of Feminism and Pacifism in Rose Macaulay's Non-Combatants and Others and Vera Brittain's Testament of Youth* (unpublished thesis), Ghent, University of Ghent, 2017.
- Webel, C. and Galtung, J. *A Handbook of Peace and Conflict Studies*, Routledge, New York, 2007.

Woolf, V. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Edited with an Introduction and Notes by Anna Snaith, Oxford University Press, United Kingdom, 2015.

Wynn, S. and Wynn, T. *Women in the Great War*, Pen and Sword Military, Great Britain, 2017.

## LA FIGURE DE LA RÉFUGÉE POLITIQUE DANS *LE BLEU DES ABEILLES*: APPORTS À LA POLYCHROMIE DE L'“ÉCRITURE MIGRANTE” EN FRANCE

POLITICAL REFUGEE FIGURE IN *LE BLEU DES ABEILLES* AND ITS CONTRIBUTIONS TO THE POLYCHROMY OF THE “MIGRATION LITERATURE” IN FRANCE

Isaac David Cremades Cano  
Universidad de Murcia

### RESUME:

Nous proposons de nuancer la définition du concept de “littérature migrante” en langue française, en étudiant le cas de l'écrivaine Laura Alcoba et de son roman *Le Bleu des abeilles*. Une analyse comparative sur sa quête identitaire nous permet de déterminer à quel point sa condition de réfugiée politique suppose, en quelque sorte, une reformulation originale des questions telles que l'intégration, l'acculturation, les rapports “ici-là” et la perspective de l'entre-deux.

### PALABRAS CLAVE:

littérature migrante, réfugié politique, Laura Alcoba, appropriation de la langue française

### ABSTRACT:

This article aims to unfold the definition of the concept of “migrant literature” in French, through the study of Laura Alcoba's case and her novel *Le Bleu des abeilles*. A comparative analysis of identity search, enabled us to determine the extent to which the writer's status as a political refugee, in a certain way, entails an original reformulation of issues, such as integration, acculturation, relation between “here” and “there” and the perspective of “in-between”.

### KEYWORDS:

migrant literature, political refugee, Laura Alcoba, French language appropriation.



## 1. INTRODUCTION

L'écrivaine Laura Alcoba est souvent rattachée automatiquement à son pays d'origine, l'Argentine, qui se confond avec celui de sa consécration littéraire, la France. Née en 1968, de parents opposants à la dictature, âgée d'à peine une dizaine d'années, elle doit partir se réfugier en France avec sa mère d'abord, son père reste encore un temps emprisonné de l'autre côté de l'océan. À l'âge adulte, elle va cultiver singulièrement une "écriture migrante" et constater un phénomène conçu d'abord au Québec, qui s'étend néanmoins dans d'autres aires de la francophonie et même en France, en Belgique ou en Suisse.

Nous proposons donc d'étudier d'abord l'ambiguïté autour de cette dénomination, puis principalement appliquée à son œuvre d'autofiction *Le Bleu des abeilles*, afin d'analyser les stratégies d'énonciation du sujet migrant qui y sont développées. Ce roman représente le point intermédiaire entre ses deux autres récits d'inspiration autobiographique (*Manèges, petite histoire argentine* 2007 et *La Danse de l'araignée* 2017), qui décrivent son enfance argentine et ses premières années d'exil en France.

En évoquant ses derniers mois en Argentine et son arrivée en France, *Le Bleu des abeilles* peut être classé en tant que texte migrant, appartenant à la catégorie d'"écriture métisse"<sup>1</sup>, où la tension se situe entre le moi et le pays d'accueil. La voix narrative autodiégétique représente ce besoin d'exprimer une problématique identitaire qui dépasse le débat postcolonial et de révéler son rapprochement particulier à la langue française, qui contribuent à la création d'un nouvel espace d'expression. Le processus d'apprentissage et d'appropriation de la langue française lors de son installation en France face à un déracinement progressif, une aliénation culturelle et linguistique qui ne l'empêche pas d'établir des relations sociales en tant que réfugiée, marquent les débuts d'une nouvelle vie pour cette fillette de 10 ans. Il s'agit d'un récit qui mène le lecteur entre le mémoriel et l'imaginaire, où la question de l'intégration et l'importance de l'interculturalité<sup>2</sup> sont mises en cause, sous le point de vue naïf d'une enfant et de sa mère étrangères.

## 2. FACE AUX AMBIGÜITÉS: IDENTITÉ MIGRANTE ET TRANSNATIONALE

1 D'après Dubois et Honnel (1999) qui différencient deux autres catégories de textes migrants: les écritures migrantes proprement dites, qui évoquent la tension entre le moi et le pays d'origine et les écritures de l'identitaire, où se développe un questionnement plus général sur l'identité distant des textes nationaux.

2 La notion d'interculturalité ou d'interculturel est comprise dans ce cas comme "un choix pragmatique face au multiculturalisme qui caractérise les sociétés contemporaines" (De Carlo 1998, 40), comme une perspective spécifique qui favorise l'acceptation et la valorisation des valeurs et des formes de vies différentes, permettant à l'écrivaine de mieux comprendre la diversité et l'interaction entre les cultures dans son pays d'accueil.

Une analyse préliminaire de l'expression "écritures migrantes" nous permet de localiser son origine au Québec<sup>3</sup>, résultat de l'étude d'une certaine production littéraire francophone, qui commence à s'intégrer à cette littérature nationale dès la fin des années 1980. Même si, a priori, cette littérature dite "migrante" semblait désigner un phénomène propre au contexte de la littérature québécoise, "le phénomène socioculturel de la migration est désormais bien attesté dans l'espace francophone, du moins européen." (Dupuis 2007: 139). En effet, en France, mais aussi en Belgique, voire en Suisse, affleurent des apports originaux inspirés de la quête identitaire et menés à bien par quelques membres des communautés originaires, la plupart, des ex-colonies, dans le cas français et belge bien entendu<sup>4</sup>.

Alors, pour ces écrivains francophones issus des anciennes zones colonisées, il ne s'agit pas simplement de cultiver une identité migrante en évoquant la recherche des origines, mais aussi de la redéfinir l'entre-deux sous une perspective particulière. C'est-à-dire que leurs rapports historiques avec le pays d'accueil et leurs pays d'origine, ainsi que ceux avec la langue française et leurs langues maternelles, sont amplement conditionnés par la contrainte soufferte, par l'obligation de se soumettre à l'obéissance de la Métropole à l'époque du Colonialisme puis de l'Impérialisme. De cette relation verticale, où la France occupait une place privilégiée, surgit un sentiment d'infériorité imposé et renforcé qui se traduit par une marginalisation plus au moins accentuée selon l'époque et les pays.

Contrairement à ce qui se passe avec ces auteurs qui partagent une histoire similaire de colonisation et puis d'indépendances ou de départementalisations, les pays francophones d'Europe accueillent et publient les travaux d'autres talents qui n'ont pas forcément ce rapport historique avec la France, en réveillant ces dernières décennies un intérêt croissant de la part des chercheurs<sup>5</sup>. C'est le cas, par exemple, des auteurs issus de différentes vagues de réfugiés politiques comme conséquence de divers conflits internationaux, qui ne concernent de façon directe ni la France ni ses anciens territoires. Ne faisant donc partie de la littérature dite postcoloniale, des écrivains migrants d'origine argentine comme Laura créent un nouveau espace de création

3 Gilles Dupuis constate la publication de la première histoire de la littérature migrante (Moisan, C. & R. Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture au Québec*. Québec, 2001), d'un dictionnaire des écrivains émigrés (Chartier, D., *Dictionnaire des écrivains étrangers au Québec 1800-1999*, Québec, 2003), de deux essais concernant la problématique littérature d'exil et littérature immigrante (Bernier, S., *Les héritiers d'Ulysse*, Ourremont, Lancrôt, 2002; Prud'homme, N., *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec*. Mona Latif Ghattas, Antonio D'Alfonso et Marco Micone, Québec, 2002). et des travaux pionniers sur les "écritures migrantes" (Nepveu, P., *L'écologie du réel et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 2003; Harel, S., *Le voleur de parcours*, Longueuil, Le Préambule, 1989).

4 Récemment des colloques et des études y ont été consacrés, notamment, les journées "Littérature et migration: une poésie en éclosion", organisées par le Laboratoire de Langues, Littératures et Communication de l'Université Hassan II de Casablanca en 2017 ou l'ouvrage collectif dirigé en France par Corinne Alexandre-Garner & Isabelle Deller-Privat, *Migrations, exils, errances et écritures*, Presse Universitaires de Paris Nanterre, 2012.

5 De la même manière qu'en Belgique, en Suisse ou au Canada.



en raison de leur détachement de ce débat historique et linguistique. Tel que Laura Balaguer affirme: "Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux écrivains argentins ont séjourné en France de façon passagère ou définitive. Les principaux motifs de ces séjours ont évolué avec le temps, les premiers voyageant pour connaître la capitale mondiale de lettres, les seconds pour fuir de la dictature militaire (1976-1983)" (2018: 127). Balaguer propose d'intégrer dans cette première acception Silvia Ocampo (1890-1979) et Julio Cortázar (1914-1984) puis, dans la deuxième, Laura Alcoba (exilée depuis 1978), Pablo Nemirovsky (exilé depuis 1976) et Santiago Amigorena (exilé depuis 1973). L'installation en France de ces derniers est due à la répression soufferte par les opposants au régime politique argentin de l'époque, une sanglante dictature militaire « la plus cruelle expérience en matière de violation des droits de l'homme dans le Cône Sud de l'Amérique Latine. » (Catoggio 2010), qui force sa mère à fuir du pays après l'emprisonnement de son mari. Dans un premier moment, Laura Alcoba devra vivre dans la clandestinité avec ses parents, membres d'un groupe révolutionnaire opposant contraire à la dictature, jusqu'au moment où ils sont découverts. Elle attendra alors presque deux ans chez ses grands-parents avant de pouvoir rejoindre sa mère, qui obtient le statut de réfugiée politique en France.

De cette manière, la représentation de ce type spécifique de migration dans la littérature, ainsi que les effets textuels et la diversité thématique introduits par cette expérience, ne font que remarquer le besoin d'élargir les systèmes de référence identitaire habituels et de proposer des nouvelles approches à cette "identité<sup>6</sup> migrante" de nature multiple<sup>7</sup>.

Cette problématique est également liée à la confusion entre le pays d'origine et le lieu de la consécration littéraire de ces écrivains, ce qui met en évidence la conception traditionnelle d'appartenance et de classement de cette production littéraire. À la fois romancière argentine et écrivaine française, elle cultive un *entre-deux* qu'elle-même se questionne, ce qui prouve son propre étonnement face à cette ambivalence pendant cet entretien à l'occasion du quinzième festival littéraire franco-irlandais à Dublin en 2014:

[...] la joie que j'ai à être invitée comme écrivain français parce qu'il y a toujours cette ambiguïté autour des invitations qu'on me fait. On m'invite parfois comme

6 À ce propos: Vienne, B., "Identité", Bonte, P. & Michel Izard (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, Quadriga / Presses Universitaires de France, pp. 799-800, 2000 [1991].

7 Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale la France, la Belgique et la Suisse ont accueilli une migration importante originaire non seulement des zones colonisées mais aussi de divers pays, notamment de l'Italie ou de l'Espagne. Même après la Première Guerre mondiale, des gens venues par exemple de l'Italie sont arrivées pour reconstruire la France et la Belgique (Collès 2007: 29).



écrivain d'Argentine, comme romancière argentine, je l'accepte parfois, pas toujours. [...] j'étais touchée du fait d'être invitée comme romancière française.<sup>8</sup>

### 3. MIGRATION DU RÉFUGIÉ POLITIQUE NON FRANCOPHONE

En outre, si l'on considère l'exil, l'identité, la mémoire, la langue et la culture (Brunet 2005: 1) comme les thèmes clés des littératures francophones, ces sujets seront repris, reformulés, voire réinventés dans une littérature transnationale, migrante, surgie dans le pays d'accueil, où des questions d'intégration à la littérature nationale se posent actuellement. Il est donc évident que tant les écrivains venus des pays francophones comme les immigrants qui proviennent d'ailleurs, partagent non seulement les thématiques et les sources d'inspiration, mais aussi le caractère hybride de leur production; une confrontation d'éléments disparates, surtout au niveau culturel et linguistique. Enfin, tel que Carmen Mata Barreiro affirme: "[...] la construction de l'identité des immigrés est particulièrement complexe: elle apparaît comme mouvance, dialogue, déconstruction et reconstruction, mémoire et oubli" (2004: 40).

Face à cette complexité, déjà inhérente aux littératures francophones en général, nous proposons donc de centrer notre analyse comparative sur la quête identitaire expérimentée par cette narratrice originaire de l'Argentine. En effet, la gestation de la langue et l'intégration dans la culture française font évoluer les personnages dans des rapports particuliers de l'*ici-là*; de la langue maternelle à celle d'adoption, de la répression de la dictature argentine à la liberté que symbolise la France, en introduisant un élément transculturel spécifique déterminé par des origines clairement déliées de la langue française et de sa culture. Ce sont deux univers assez représentatifs de ce roman de Laura Alcoba, mais il nous semble que son statut "d'enfant réfugié"<sup>9</sup> constitue ce qui va véritablement alimenter la différence et l'hétérogénéité profonde, en nourrissant ainsi la complexité de cette littérature migrante de la France actuelle.

#### 3.1. L'APPROPRIATION DE LA LANGUE FRANÇAISE: INTIMITÉ

Les spécificités personnelles de cette écrivaine sont déterminées en grande partie par cette situation de réfugiée. Tout d'abord, cela conditionne largement son rapport avec la langue française en tant que langue d'écriture. En réalité, si pour les auteurs des zones francophones cela a supposé une des questions vitales, un choix souvent douloureux, dans le cas de Laura Alcoba, le français est un objet admiré et, en opposition à sa langue, vraiment libérateur, de la même manière qu'il suppose le lieu de rencontre où

8 Mots rapportés de la vidéo: <https://www.youtube.com/watch?v=WtbKKVzieY4> (à partir de la minute 5:51), événement organisé par l'Alliance Française de Dublin et le service culturel de l'Ambassade de France en Irlande, 4 et 5 avril 2014.

9 D'après le titre du chapitre du roman objet d'étude *Les enfants réfugiés, c'est nous !* (2013: 107-122).

l'on n'établit pas de rapports verticaux français/espagnol. Cette dichotomie détermine dès le début du roman son processus d'apprentissage de la nouvelle langue.

D'un côté, il est convenable de remarquer la forte attirance qu'elle éprouve pour les nouveaux sons tels que les voyelles nasales, lorsqu'elle avoue le désir de maîtriser "cette langue que je voulais faire la mienne, avec ses voyelles tapies sous le nez" (Alcoba, 2013: 15), les sons [y] ou [r]: "j'ai découvert des sons nouveaux, un r très humide que l'on va chercher tout au fond du palais, presque dans la gorge" (Alcoba, 2013: 12), et surtout le "e" muet, qui réveille en elle un enthousiasme manifeste, étant cette découverte une sorte de révélation:

Les e muets me fascinent depuis le début. Je les ai aimés dès les premiers cours [...] Une voyelle muette! Quand on ne connaît que l'espagnol, on ne peut pas imaginer que de telles choses existent – une voyelle qui est là mais qui se tait, ça alors! J'étais plus que surprise – littéralement abasourdie. Et comme exaltée, soudain: je voulais tout savoir à propos de la langue qui était capable de faire des choses pareilles. (Alcoba, 2013: 83)

Elle admet également cette émerveillement par les nouvelles graphies comme la cédille ("ç") et les accents grave et circonflexe, qu'elle qualifie de "jolis caractères" (Alcoba 2013: 15), sans oublier sa curiosité intellectuelle et l'importance donnée à la connaissance de la culture que cette langue véhicule, même si parfois il s'agit tout simplement des généralités: "C'est dans ce premier livre de français que j'ai appris qu'ici, en France, tous les chiens s'appelaient *Médor*, et les chats *Minet*. Et plein d'autres choses qui, à ce moment-là me semblaient très utiles." (Alcoba 2013: 16). Elle constate la portée limitée de ce type de généralités, dont elle fait mention à son arrivée en France: "[...] dans mon immeuble il y a deux chiens [...] qui, tous deux, s'appellent Sultan. C'est qu'elle aurait été drôlement surprise. J'imaginai Noémie [...] devant un autre élève de français, penchés sur le manuel où l'on voit ces deux personnages, le chien *Médor* et le chat *Minet*, expliquer: *c'est comme ça qu'on appelle les chiens et les chats en France.*" (Alcoba 2013: 21, 22).

D'un autre côté, la langue française entraîne effectivement une libération face à l'usage de l'espagnol, associé ce dernier à la répression et à la peur vécues pendant son enfance en Argentine: "Je suis grande, je n'ai que sept ans mais tout le monde dit que je parle et raisonne déjà comme une grande personne. [...] Moi, on m'a tout expliqué. J'ai compris et j'obéirai. Même si on me tordait le bras ou qu'on me brûler avec un fer à repasser. Même si on me plantait de tout petits clous dans les genoux. Moi, j'ai compris à quel point il est important de se taire." (Alcoba 2007: 20). Le fait de parler en espagnol est lié au danger qui accompagnait leur condition de clandestinité, de même que les risques dérivés de l'engagement et de l'activisme politiques de ces parents contre la dictature: "[...] un pacte s'impose à l'enfant le même qu'aux adultes sur leur activités

clandestines, donc la même résistance aux tortures éventuelles.” (Levy-Bertherat 2017: 15). Ils étaient de vrais militants *Montoneros*, de membres actifs d’une organisation voilement chassée par les commandos de l’AAA (*Alianza Anticomunista Argentina*). Ils cachaient des armes, des journaux ainsi que des livres interdits dans leur domicile. À l’époque qui fait allusion la citation du roman, ses parents avec d’autres militants défenseurs de la liberté ont même contribué de manière directe à l’impression et distribution d’exemplaires d’*Evita Montonera*, revue clandestine publiée en Argentine entre 1975 et 1979 qui donnait une voix à ces guérilleros.

Le français devient de cette manière un élément libérateur, un oxymore de l’espagnol, car il lui permet de briser ce silence: “[...] elle rend hommage à cette langue qui l’a sauvé du silence, qui lui a offert une nouvelle opportunité, celle d’exister d’ailleurs.” (Balaguer 2018: 134), symbolisant également cet objet désiré qu’elle veut faire sien: “[...] je veux aller plus loin: me retrouver à l’intérieur de cette langue, pour de bon, je veux être dedans.” (Alcoba 2007: 61). Cette langue, adoptée donc de bon gré par Laura Alcoba et de manière si intime, est cependant, pour des écrivains issus de la France postcoloniale, plutôt le résultat de l’imposition dérivée de la domination; la langue des envahisseurs qui se positionne dans un statut de supériorité face aux langues – généralement parlées – des zones occupées, la même langue qui, logiquement, n’inspire pas chez Alcoba ces sentiments de trahison, d’abandon, d’aliénation, ressentis et exprimés par la plupart de ces écrivains francophones par le fait que: “Dès qu’une langue est culturellement infériorisée ou considérée comme infériorisante par rapport à l’autre, elle présente une résistance moindre aux interférences multiples avec cette langue et risque d’y perdre sa spécificité en compromettant la culture même dont elle veut être l’expression. C’est une situation de diglossie.” (Bouton 1979: 50). En s’écarter ainsi de ce débat intérieur, Laura Alcoba a l’opportunité de privilégier d’autres sujets migrants, ainsi que d’approfondir les pensées et la quête identitaire qu’elle partage avec ses homologues francophones.

Le fait notamment d’“avalier sa langue<sup>10</sup>”, dans le cas des auteurs antillais, exprime certainement l’oppression en même temps que ce sentiment d’abandon, d’étouffement de la langue maternelle présents dans les réflexions préliminaires de tout écrivain créolophone et, par extension, de tout écrivain à qui le français a été imposée en dépit de leurs langues maternelles: “La situation du bilinguisme vécue au niveau de l’individu peut être différemment ressentie selon la nature des relations extralinguistiques établies entre les groupes en contact [...]” (Bouton 1979: 50). Une fois surmontée cette problématique, la majorité des auteurs des zones francophones bilingues en situation de diglossie partagent l’argument de l’écrivaine guadeloupéenne Maryse Condé: “Sur le plan linguistique, les Antilles ne peuvent plus demeurer prisonniers de l’opposition

10 Expression reprise par Rosello, M., *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992, p. 125.



binaire: créole/français. Celle-ci n'est qu'un héritage de l'obsession coloniale entre vainqueur et victime." (Condé 1995: 308), idée également applicable à d'autres régions départementalisées, la Guadeloupe ou la Martinique notamment, et aux pays devenus indépendants, comme c'est le cas par exemple de ceux du Maghreb ou des pays de l'Afrique subsaharienne. Ces écrivains africains réfléchissent en conséquence sur les rapports de verticalité établis entre leur langue maternelle et la langue française, se voyant obligés à "avalier" leurs langues maternelles pour adopter cette dernière comme langue d'expression littéraire.

Même si ces cas sont plus ou moins éloignés de l'expérience linguistique vécue par Laura Alcoba, ce débat aide à caractériser avec plus de détail son propre processus d'intériorisation de la langue française grâce aux analogies mais, surtout, aux antagonismes des écrivains migrants francophones. Suivant cette idée, si grand nombre de ces auteurs développent finalement un rapport très intime avec la langue française, d'autres essaient d'ailleurs de la "déguiser", la personnaliser, tel que les auteurs antillais affirment: "Ce ne sera pas forcément du français créolisé ou réinventé, du créole francisé ou réinventé, mais notre parole retrouvée et finalement décidée. Notre singularité exposée-explosée dans la langue jusqu'à ce qu'elle s'affermisse dans l'Être." (Bernabé et al. 1993: 47).

Quoi qu'il en soit, tous semblent en quelque sorte parvenir à partager une fascination "amoureuse", en faisant du français leur langue d'expression littéraire, comme l'exprimait l'écrivaine algérienne Assia Djebar orgueilleusement dans son roman *L'Amour, la fantasia* (1985):

Après plus d'un siècle d'occupation française – qui finit, il y a peu, par un écharnement – un territoire de langue subsiste entre deux peuples, entre deux mémoires; la langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux préside, tandis que la langue maternelle, toute en oralité, en hardes dépenaillées, résiste et attaque, entre deux essoufflements. [...] Je suis à la fois l'assiégé étranger et l'autochtone partant à la mort par bravade, illusoire effervescence du dire et de l'écrit. (Djebar 2017: 134)

Il est vrai que dans le cas de Laura Alcoba, elle semble se libérer de toutes ces connotations négatives et de cette problématique associées à la langue française qui est, en revanche, conçue par la narratrice comme un outil essentiel pour s'intégrer dans le pays d'accueil, devenant donc un objet à assimiler: "[...] cette langue que je voulais faire mienne, avec ses voyelles tapies sous le nez." (Alcoba 2013: 15), où la langue apprise semble faire également partie de son corps: "[...] le plaisir que j'ai eu à apprendre le français, mais un plaisir non seulement intellectuel mais surtout physique

ou aussi physique... parce que je crois qu'apprendre, ça se passe à la fois dans la tête et dans le cœur<sup>11</sup>."

Ces rapports semblent se renverser d'une certaine façon puisque ce sont exactement les traits de l'espagnol qui adhèrent à "sa" langue française, ce qui provoque des sentiments négatifs chez la narratrice, et non pas le fait d'adopter cette nouvelle langue et de s'éloigner de la sienne. Elle nous décrit son parcours personnel vers cette nouvelle langue, en mettant en relief sa résistance totale aux interférences: "Selon sa façon d'assumer ce bilinguisme, le sujet présente des conduites verbales différentes. [...] plus le sujet est conscient de son statut de bilingue et moins sont graves les interférences entre les deux systèmes." (Bouton 1979: 50). En effet, elle est très consciente de son accent espagnol dont elle veut se débarrasser lorsqu'elle parle français, des interférences phonétiques qui se traduisent par un sentiment de honte profonde: "Cet accent, j'aimerais l'effacer, le faire disparaître, l'arracher de moi." (Alcoba 2013: 39). C'est à cause de cet accent qu'elle se fait remarquer, ce qui représente un instant précis dans le processus d'appropriation de la langue française (Guy, 2016), poursuivant une intégration idéale, qu'elle n'est pas encore arrivée à atteindre: "Malgré tous les efforts, [...] j'ai encore un accent. Un accent que je déteste toujours autant. Chaque fois que j'ouvre la bouche, avant même de parler, j'en ai déjà honte." (Alcoba 2013: 84). D'après elle, il s'agit d'un obstacle pour son intégration totale, qui semble presque infranchissable: "[...] quelle distance me séparait encore d'un français qui serait pleinement à moi." (Alcoba 2013: 110).

L'élimination de cet accent devient presque une obsession qui nous rappelle encore une fois le cas des personnages de récits francophones, exilés en France et obsédés également par l'élimination de tout accent qui dévoile leur provenance. Nombreux sont les efforts, par exemple, des personnages littéraires antillais pour supprimer ce "*français-banane* qui est au français standard ce que le latin macaronique est au latin classique" (Bernabé et al. 1993: 49), afin de s'exprimer en "bon français", en "français-français", en "français de France". Tous partagent ce sentiment profondément lié à leur identité souhaitée et d'un autre côté à celle perçue, ce qui entraîne, en somme, un rapport réflexif à soi (fonction ontologique) et aux autres (fonction pragmatique) (Mata Barreiro 2004: 40). Ces deux aspects conformément donc la base d'un processus d'intégration parallèle, dans la plupart de cas, à celui d'acculturation, que Laura Alcoba réussit pourtant à équilibrer grâce, surtout ces premiers temps, au seul moyen possible de garder le contact avec son père, une correspondance qui l'attachait viscéralement à l'espagnol, à sa culture, à ses origines.

### 3.2. L'APPROPRIATION DE LA LANGUE FRANÇAISE: PARTAGE

11 Mots rapportés de la vidéo: <https://www.youtube.com/watch?v=WtbKKVzieY4> (2:35-2:50), événement organisé par l'Alliance Française de Dublin et le service culturel de l'Ambassade de France en Irlande, 4 et 5 avril 2014.

Tout au contraire de ce qu'on pouvait imaginer, pour notre narratrice, l'intégration ne semble pas entraîner en contrepartie une réflexion sur l'acculturation, car elle considère la langue française en tant que sa "langue maternelle de seconde origine" (Guy 2016: 7), compensant ainsi cette dichotomie non seulement linguistique mais aussi culturelle. Alors, si les réflexions sur une éventuelle acculturation parallèle sont ainsi absentes, le fait de s'intégrer dans la nouvelle culture est, par contre, certainement valorisé par la narratrice et sa famille tout au long du récit, notamment avant son départ: "Noémie m'a appris des chansons, *Au clair de lune*, d'abord, puis *Frère Jacques*. À la Plata, mon professeur pensait que ce répertoire était essentiel à ma future *intégration*, comme elle disait tout le temps. *Pour t'intégrer, tu dois savoir chanter tout ça*<sup>12</sup>." (Alcoba 2013: 15,16).

En conséquence, dès ses premiers jours en France, le concept d'"immersion" et le sens métaphorique du "bain" (linguistique) se succèdent dans sa vie quotidienne, termes associés à l'école, à la télévision, à la rencontre et à la cohabitation avec de "vraies" familles françaises, etc. Même à son arrivée, quand la directrice de l'école propose à sa mère la possibilité d'emmener sa fille à une école "pour les enfants qui ne parlent pas bien français": "[...] elle ne veut pas que j'y aille, c'est même hors de question. C'est que ma mère ne jure que par l'immersion." (Alcoba 2013: 38). Dans ce contexte, l'intégration est donc conçue comme élément indispensable à la quête du bonheur attaché à cette nouvelle vie, un enracinement progressif où la pertinence de la fonction sociale de la langue est mise en relief: "Son désir d'enracinement dans son nouveau pays est plus fort que la souffrance que lui aurait causée le déracinement." (Tremblais 2020: 224).

Lors de son installation en France, cette nouvelle langue devient lieu de rencontre avec l'autre. Pendant cette période d'acquisition, le français lui permet de progresser parallèlement dans la quête de son identité sociale. En fait, les amitiés décrites par la narratrice sont tout d'abord composées uniquement de fils d'immigrés: "[...] j'ai quand même réussi à me faire quelques amis. Au bout de la première semaine, j'en avais déjà trois, Luis, Ana et Inès [...] Luis et Inès sont portugais, Ana est espagnole." (Alcoba 2013: 40, 41), avant de rencontrer de "vrais français" dont elle se sent fière, même s'il s'agit des filles écartées, exclues par les autres enfants français, par exemple à cause des séquelles d'un accident (elle a un œil de verre): "Ce qui est bien, avec Astrid, c'est qu'elle est vraiment française. J'étais drôlement contente le jour où je l'ai annoncé à ma mère." (Alcoba 2013: 63), tout comme Nadine en raison de sa dyslalie, ce qui rend triste et rassure à la fois notre protagoniste, car son amie prononce étrangement, elle a un accent bizarre: "[...] toute française qu'elle est, il arrive qu'on lui demande aussi de reprendre ses phrases. [...] Tout ça, c'est parce qu'elle a un cheveu sur la langue, comme dit Inès – même moi je l'entends, ce cheveu." (Alcoba 2013: 123). Ces traits

12 En italique sur le texte original.

physiques sont la cause de l'inclusion de ces filles dans le groupe marginal, dont font partie aussi les étrangers qui apportent cet élément interculturel assez représentatif de l'identité migrante, basée sur la diversité et la valorisation de l'autre.

D'ailleurs, tout au long du récit, il y a une insistance sur la description physique uniquement des Français. Ils sont toujours associés à la "véritable essence d'un vrai Français" selon la perception de la narratrice, mais plutôt basés sur de simples stéréotypes: "Il s'agit d'une image faussée, tronquée, enjolivée qui n'avait que peu à voir avec ce qu'elle était en train de vivre dans ce nouveau pays qu'elle pensait déjà connaître." (Balaguer 2018: 133). Les yeux verts sont souvent remarqués ainsi que les cheveux toujours clairs, blonds ou châains, leurs peaux claires et lumineuses à taches dorées, les taches de rousseur, les grains de beauté à côtés des lèvres, leurs beaux sourires, etc. Ces descriptions mettent en relief des traits caractéristiques qui ne correspondent pas à la réalité multiethnique de son nouveau lieu de résidence, la banlieue parisienne. En somme, pour la protagoniste, ses relations sociales ainsi que l'appropriation de l'espace, passent par des individus et des lieux qui occupent une place marginale dans la société d'accueil: "L'exclusion et la ségrégation interviennent dans la construction de l'identité migrante de même que l'appropriation d'un espace." (Mata Barreiro 2004: 41).

De cette manière, les caractéristiques de ce nouvel espace sont également accentuées dans le récit. Tout d'abord, la dénomination de son lieu de résidence, "quartier latin", lorsqu'il ne s'agit pas vraiment quartier parisien qui porte ce nom mais d'une cité, sinon monoethnique bien restreinte, tout comme les autres: "Aux Quinze-Arpen, il y a beaucoup de Noirs et d'Arabes alors que dans le coin où nous habitons, il y a une majorité de Portugais, des Espagnols et même quelques français. *En fait, tu pourrais dire à tes copines que tu habites le quartier latin... Juste à côté de l'Afrique du Nord et du Sahel.*"<sup>13</sup> (Alcoba 2013: 24).

Cette description de la configuration de son environnement urbain diffère de celle des quartiers "chics" des enfants avec lesquels travaille sa mère: "les très beaux quartiers [...] là où tout brille" (Alcoba 2013: 29), semblables aux traits physiques qu'elle attribue aux "vrais" Français. Elle reprend cette une sorte d'antithèse en évoquant l'image de l'endroit où habite la famille française, qui prend des enfants réfugiés pour les emmener en vacances: "Meudon, ce n'est pas si loin du Blanc-Mesnil, pourtant, tout y est différent. La lumière, d'abord – à Meudon, l'air est pur et transparent." (Alcoba 2013: 107). Une luminosité presque surnaturelle envahit ces espaces sans défaut, sans altération, tout comme les personnages et encore "leur" langue française associés à la pureté, à la perfection qu'en fin de compte elle cherche résolument.

13 En italique dans le texte original. Il s'agit des paroles rapportées d'Amalia, l'Argentine qui partage l'appartement avec la narratrice et sa mère, à Blanc-Mesnil, cité de la Voie-Verte.

#### 4. CONCLUSION

Il semble qu'afin d'atteindre un degré de visibilité des écritures migrantes similaire au cas québécois, il faudrait, tout d'abord, dépasser les ambiguïtés définitoires autour de ces auteurs et de leurs écritures pour ainsi, ensuite, proposer une reconnaissance plus définie de la part des institutions françaises, au moins une identification de leurs apports à la littérature nationale proportionnelle et en accord avec la réalité. De cette façon, l'on pourrait envisager une situation nouvelle tout comme l'exemple du Québec, où ces textes migrants ont même réussi à marquer un vrai tournant dans le développement de sa littérature depuis les années 80.

L'analyse de ce roman nous a permis d'observer qu'à travers l'expérience de l'exil, racontée par une voix narratrice autodiégétique, celle de l'enfant, Laura Alcoba réussit à reformuler des rapports intimes ente les langues et sa représentation personnelle de la langue maternelle, pour ainsi proposer une conception originale d'intégration et du processus d'acculturation. La résolution de cette problématique est aussi remarquable car, en proposant une assimilation parallèle de l'ici et du là-bas, c'est-à-dire, la France comme nouveau lieu de résidence (ici) et l'Argentine (là-bas) – maintenue à travers la liaison épistolaire avec son père –, la narratrice arrive à conserver vivant l'espagnol écrit et son lien avec ses origines, qui symbolisent le bras de fer contre l'acculturation, malgré la relation d'intimité établie avec le français. D'ailleurs, son jeune âge semble avoir rendu moins difficile la configuration de son identité, en intégrant son passé (là) à ce présent (entre-deux) et à un futur (ici) interculturel.

D'un côté, la formation de son identité sociale apparaît étroitement associée à sa condition de migrante, conditionnant le "je" qui est en train de se forger chez la protagoniste. Et d'un autre côté, l'appropriation d'un espace et d'une langue d'abord étrangers lui permettent de trouver enfin sa place dans cette nouvelle société, provoquant en définitive la création d'un "nous".

En somme, ce roman suppose une instantanée du phénomène socioculturel de la migration en France, en même temps qu'il manifeste sa complexité et sa diversité. L'introduction de quelques exemples représentatifs d'écrivains postcoloniaux, plus ou moins écartés de la réalité de l'écrivaine originaire d'un pays sans rapports historiques avec la France, et la confrontation avec cette forme particulière de migration ont contribué à nourrir notre analyse comparative sur la question linguistique et sur sa condition d'enfant réfugié. Il s'agit enfin de valoriser la contribution de cette écrivaine qui nous a permis d'élargir ou, au moins, de tenter de nuancer un concept aux contours flous, celui de la littérature migrante contemporaine d'expression française produite en France, où Laura Alcoba a sans doute trouvé une place bien méritée grâce à la qualité littéraire et l'originalité de ces écrits.



## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alcoba, L., *Le Bleu des abeilles*, Paris, Gallimard, 2013.
- Alcoba, L., *Manèges*, Paris, Gallimard, 2007.
- Bernabé, J., P. Chamoiseau & R. Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.
- Bouton, J., *La linguistique appliquée*, Paris, PUF, 1979.
- Brunet, J., "Histoires de grands-mères: exil, filiation et narration dans l'écriture des femmes migrantes du Québec", *Mémoire de maîtrise, université du Québec à Montréal, Institut de recherches et d'études féministes*, 2013 [En ligne]: [https://iref.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/56/2020/02/Cahier\\_no\\_13.pdf](https://iref.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/56/2020/02/Cahier_no_13.pdf) [Dernier accès le 10/08/20]
- Catoggio, M. S., "La dernière dictature militaire argentine (1976-1983): La conception du terrorisme d'État", *Violence de masse et Résistance - Réseau de recherche*, [en ligne], 15 mars 2010: <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/la-derniare-dictature-militaire-argentine-1976-1983-la-conception-du-terrorisme-da-tat.html> [Dernier accès le 12/11/20]
- Condé, M. & M. Cottenet-Hage, *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.
- De Carlo, M., *L'interculturel*, Paris, CLE International, 1998.
- Declerq, E., "«Écriture migrante», «littérature (in)migrante», «migration littéraire»: réflexions sur un concept aux contours imprécis", *Revue de littérature comparée* [En ligne] 339, pp. 301-310, 2011: <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-3-page-301.htm> [Dernier accès le 1/09/20]
- Djebar, A., *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 2017.
- Dubois, C. & C. Hommel, "Vers une définition du texte migrant: l'exemple de Ying Chen", *Tangence* [En ligne], 59 (janvier) 1999, pp. 38-48: <https://doi.org/10.7202/025990ar> [Dernier accès le 23/08/20]
- Dupuis, G., "Redessiner la cartographie des écritures migrantes", *Globe: revue internationale d'études québécoises* [En ligne], 10, n° 1, 2007, pp. 137-146: <https://doi.org/10.7202/1000083ar> [Dernier accès le 30/08/20]
- Guy, O., "Parcours identitaire au travers des langues dans *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba", *Carnets* [En ligne], 7, 2016, pp. 1-10: <https://doi.org/10.4000/carnets.1046> [Dernier accès le 15/09/20]
- Collès, L., "La littérature migrante en France et en Belgique francophone", *La littérature migrante dans l'espace francophone, Belgique-France-Québec-Suisse*, Fernelmont, 2007, pp. 29-73.
- Lévy-Bertherat, D., "La petite fille épique chez Léona Miano, Kim Thúy et Laura Alcoba", *Revue critique de fiction française contemporaine* [En ligne], 14, 2017,

pp. 13-23:<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.03/1103> [Dernier accès le 15/05/20]

Mata Barreiro, C., "Identité urbaine, identité migrante", *Recherches sociographiques* [En ligne], 45(1), 2004, pp. 39-58: <https://doi.org/10.7202/009234ar> [Dernier accès le 26/06/20]

Rosello, M., *Littérature et identités aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992.

Tremblais, M., "Le Bleu des abeilles de Laura Alcoba, une voix de la littérature migrante au féminin", *Voix francophones de la migration: univers migrant, fictions et réalités*, Toulouse, Les Presses Universitaires, Institut Catholique de Toulouse, 2020, pp. 229-231.

## **RESEÑA DE *MI GUERRA EN ESPAÑA* DE MIKA ETCHEBÉHÈRE**

REVIEW OF *MY WAR IN SPAIN* BY MIKA ETCHEBÉHÈRE

“

Yanira Hermida Martín  
Universitat de València



MIKA ETCHEBÉHÈRE

*Mi guerra de España*

Oviedo: Cambalache, 2019. 2ª edición.

507 páginas.

Cambalache ha actualizado la traducción al castellano (el texto original fue redactado en francés en 1976 y traducido al castellano por la propia autora) de la célebre autobiografía de Mika Etchebéhère publicada en 2003 por Alikornio ediciones.

En esta nueva edición incorporan una parte introductoria titulada: *Mi nombre en la historia*, a través de la cual nos presentan la figura de Mika Etchebéhère poniéndola en contexto con los procesos históricos en los que su vida y su texto se relacionan, poniendo énfasis en destacar el papel del feminismo obrero en la España republicana, la configuración del arquetipo de mujer miliciana en los primeros momentos de la Guerra Civil, las dinámicas patriarcales que afrontaron las mujeres combatientes en los frentes de guerra y la vuelta forzada al espacio doméstico que se impuso con el triunfo del fascismo y la imposición de la dictadura franquista. A esta parte le sigue un primer bloque de notas biográficas que nos permiten disponer de una breve pincelada inicial del recorrido vivencial de la autora y protagonista de esta obra.

Tras la versión íntegra del texto de Mika Etchebéhère, encontramos la segunda parte de las notas biográficas que nos permiten seguir la pista más allá del final de su relato fechado en febrero de 1937 hasta su muerte en París el 7 de julio de 1972. La edición de Cambalache incorpora como cierre del libro una carta fechada el 21 de junio de 1974 en la que Julio Cortázar le agradece el haberle permitido leer el manuscrito de sus memorias, una cuidada bibliografía sobre la época y la figura de Mika, terminando con cuatro mapas que reproducen en el siguiente orden los escenarios de los enfrentamientos en el frente que encabezó la capitana Mika Etchebéhère: Frente de Atienza-Sigüenza de julio a octubre de 1936, el mapa de la ciudad de Sigüenza en esa época, Frente de Madrid de noviembre de 1936 a febrero de 1937 y como colofón un mapa a detalle del frente de Moncloa Ciudad Universitaria en noviembre de 1936.

A pesar de que el libro apareció publicado en España el mismo año, 1976, en que la autora lo publicó en Francia y lo tradujo al castellano. Esta nueva reedición de la autobiografía de Mika Etchebéhère nos permite comprobar la vigencia del mismo y la necesidad presente que tenemos de leer el texto de Mika para recuperar esa parte de conocimiento y saberes negados por el fascismo durante los 40 años de dictadura y tras el proceso denominado Transición a la democracia su posterior olvido.

La propuesta de Cambalache nos permite acercarnos al texto de Mika Etchebéhère desde una mirada feminista, enfatizando aún más si cabe el gran valor de esta obra. *Mi Guerra de España* no es un libro más sobre la Guerra Civil, es un testimonio narrado desde los recuerdos

y vivencias de una mujer que ya fue excepcional en su época y logró derrocar con su ejemplo y su compromiso de vida las limitaciones que el patriarcado le había impuesto ya por el simple hecho de nacer como mujer en el seno de una familia migrante, nacida como Mika Feldman ya que procedía de una familia judía afincada en Argentina al escapar de los progroms en Rusia. Tomó el apellido con el que pasó a la historia y por el que será conocida de su union con Hipólito Etchebéhère (Hippo), el que fuera su compañero de vida hasta la muerte del mismo en los comienzos de la Guerra Civil Española.

El libro nos ofrece una mirada femenina a la Revolución Social y sobre todo a la guerra desde el interior, desde las trincheras y las batallas, cuestión que lo convierte en un texto aún más interesante por su carácter excepcional.

Uno de sus muchos méritos es de ser la única mujer extranjera que alcanzó el rango de Capitana en el ejército republicano. Tras el fallecimiento de Hippo, su compañero, encabezó la milicia del POUM en la que ambos se habían alistado cuando dejaron Francia para luchar por la libertad y una Sociedad mejor en aquella España amenazada por el fascismo.

Su columna de milicianos y miliacianas se batirá en la defensa primero de Sigüenza y después de Madrid, en Moncloa, Pineda de Húmera, resistiendo catorce horas los ataques fascistas y en Cerro del Águila.

Su narración nos posibilita enfrentar debates feministas sobre los roles sociales y las desiciones vitales de las mujeres, como comprobar la importancia que le concede a la intendencia y al cuidado de los y las milicainas de su columna y el éxito que tiene en su gestion de las necesidades vitales en plena contienda bélica. Un ejemplo son las menciones a los sacrificios que conlleva sus ideas socio-políticas, por un lado en su negación a poner a sus compañeros en riesgos para recuperar el cadáver de su marido a pesar de su dolor y desolamiento (ETCHEBÉHÈRE, 2019: 64) o cuando explica su desición de no ser madre para dares por entero a la revolución (ETCHEBÉHÈRE, 2019: 440) En la página 115 relata como una de sus compañeras de milicia a la que llaman *la Chata* le agradece su compromiso revolucionario: “-Todos te damos las gracias por haber venido a luchar por nuestra revolución”( ETCHEBÉHÈRE, 2019: 115). O la íntima cuestión de su vida sexual y su negación al disfrute de la misma para no desequilibrar el funcionamiento de su columna al sentirse estrechamente vigilada en este aspect por sus compañeros y los hombres a su cargo.

¿Qué soy para ellos? Probablemente ni mujer ni hombre, un ser híbrido de una especie particular a quién obedecen ahora sin esfuerzo, que vivía al comienzo a la sombra de su marido, que lo ha remplazado en circunstancias dramáticas, que no ha flanqueado, que siempre los ha sostenido y, colmo de los méritos, ha venido del extranjero a combatir en su guerra.

¿Tengo yo derecho a tomar un amante entre ellos, incluso fuera de ellos, y dejar de pertenecerles? (ETCHEBÉHÈRE, 2019: 251).

Vemos en el anterior párrafo a modo de ejemplo la potencia del relato de esta lúcida mujer que dejó plasmada en su autobiografía, ofreciendo una reflexión profunda sobre la existencia de las mujeres que participan y protagonizan un proceso revolucionario sin dejar de ser conscientes de las opresiones patriarcales que se mantienen y se reproducen en todos los ambientes de la Sociedad. Es por esta, entre otras razones, que su obra merece ser leída y analizada desde la actualidad para comprender las complejas experiencias de luchas y resistencias que gestaron las mujeres de nuestro pasado.

## **RESEÑA. ESCRITORAS EN LENGUA ITALIANA (1880-1920). RENOVACIÓN DEL CANON LITERARIO**

REVIEW. WRITERS IN ITALIAN LANGUAGE (1880-1920). RENEWAL OF THE  
LITERARY CANON

Antonella Cagnolati (coord.), *Escritoras en lengua italiana (1880-1920). Renovación del  
canon literario*. Granada, Editorial Comares 2019.

Roberto Trovato  
Universidad de Salamanca



Preceduto da una sintetica introduzione di Antonella Cagnolati, curatrice del volume, il lavoro di ricerca si concentra su alcune figure di indiscusso peso, quali Amalia Guglielminetti, protagonista dei saggi di Mercedes Arriaga Flórez ed Irene Scampuddu; Contessa Lara, con il suo aspetto polimorfico di scrittrice per l'infanzia, al centro dei saggi di Eva Muñoz Raya e Inés Rodríguez; Carolina Invernizio e la sua straordinaria modernità, indagata da Yolanda Romano Martín; la socialista ribelle Anna Franchi, che ha posizioni politiche d'avanguardia sul tema del divorzio, analizzata da Mercedes González de Sande e da Milagro Martín Clavijo; le due grandi esponenti della narrativa, Matilde Serao e Grazia Deledda, oggetto dei saggi rispettivamente di María Reyes Ferrer ed Eva Moreno Lago; l'importante ed eclettica figura di Amalia Pincherle Rosselli, ripercorsa con attenzione da Fabio Contu e José V. Romero; studi di scrittrici il cui nome è oggi quasi dimenticato: Ada Negri, Jolanda, Gina Lombroso, Rosa Rosà, che vengono meritoriamente riportate alla luce da Antonella Cagnolati, Estela González de Sande, María Belén Hernández González, Victoriano Peña Sánchez, oppure legate alla dimensione della letteratura per l'infanzia come Ida Baccini, Emma Perodi, Ida Finzi, rispettivamente analizzate da Salvatore Bartolotta, María Angélica Giordano Paredes e María Dolores Valencia.

Diretto in maniera encomiabile da Antonella Cagnolati, il volume, che è finanziato dall'Assessorato all'Istruzione della Giunta della Castiglia-Leone e dal Fondo Europeo di Sviluppo Regionale, scandaglia figure di grande interesse della poesia, della narrativa, della letteratura per l'infanzia e della saggistica civile italiana nell'arco di quarant'anni, a cavallo tra '800 e '900. Le studiose e gli studiosi, in gran parte docenti o collaboratori in università spagnole, completano i loro saggi con una bibliografia aggiornata degli argomenti da loro trattati. Il libro coglie molto bene l'intreccio osmotico esistente tra le varie autrici, fornendo di ognuna di esse una convincente ed equilibrata chiave di lettura.

Premesso ciò, rendo conto qui di seguito, ancorché in estrema sintesi, dei singoli articoli di questo prezioso e ampio libro che si articola in diciotto capitoli arricchiti da ampie citazioni testuali.

Il saggio di apertura, *Las virgenes locas di Amalia Guglielminetti: iconografías rebeldes*, è di Mercedes Arriaga Flórez, dell'Ateneo di Siviglia. La studiosa, una delle più insigni italianiste spagnole, sonda con finezza i versi della silloge della Guglielminetti, citando alcuni passi delle poesie da lei stessa tradotte in castigliano. Le sue liriche, come viene notato, sono nel segno della dualità e della contraddizione. Del resto, le protagoniste delle sue poesie passano dall'attesa dell'amore alla cocente disillusione e al disinganno. La poetessa presenta una donna fatale in cui convivono tre emblematiche figure femminili: Medusa, la Sfinge e Litith. Della stessa autrice si occupa nel sedicesimo capitolo Irene Scampuddu, che lavora all'Università di Salamanca. La saggista nelle



sue pagine, dal titolo *La narrativa di Amalia Guglielminetti: Le ore inutili, novelle di donne durante la Grande Guerra*, dopo aver ripercorso sinteticamente la produzione della scrittrice, indaga con intelligenza quattro dei dodici racconti pubblicati nel 1919 e raccolti nell'opera citata poco sopra. Imperniate sulla figura del soldato e della donna mostrano in maniera penetrante la società italiana negli anni della prima guerra mondiale, rivelando le emozioni e il vuoto creato da quei tragici eventi.

Il secondo capitolo è costituito da un interessante saggio, *Ida Baccini: la voz de la infancia*, di cui sono autori Salvatore Bartolotta e María Angélica Giordano Paredes. Dopo aver sottolineato il ruolo unificatore della scuola nell'Italia unita, i due studiosi indagano con acume la figura della Baccini, evidenziando sulla base di una delle sue opere più importanti, *Lezioni e racconti per bambini* (1882), il suo rilevante contributo pedagogico nella scuola a cavallo tra '800 e 900.

La già ricordata Cagnolati, insigne docente all'Università di Foggia, ha steso il terzo capitolo, *"Come una perla di vetro che s'infranga". Cartografie per una metamorfosi nei corpi femminili nella prosa di Ada Negri*, che analizza approfonditamente una parte rilevante della produzione della scrittrice, indagando gli effetti devastanti delle violenze subite dalle protagoniste delle sue pagine che ora subiscono mute i colpi inferti al loro corpo e ora reagiscono con la follia e la morte. Segue il saggio, *Olga e le altre. Anima di Amelia Pincherle Rosselli in un dialogo intertestuale. Prime note*, di Fabio Contu, che ha completato i suoi studi all'Università di Siviglia. Contu scandaglia il primo lavoro teatrale dell'autrice, il cui debutto avvenne nel 1898. Centrata sui motivi dell'onestà intellettuale e della sapiente costruzione psicologica della scrittrice, la *pièce* è opportunamente messa in rapporto con testi del teatro coevo, da *Le vergini* di Praga a *Diritti dell'anima* di Giacosa. Forse senza volerlo, precisa lo studioso, l'autrice crea con Graziana, sorella di Giorgio, che ama la pittrice Olga, un personaggio fresco, capace di far emergere con ironia e sarcasmo l'ipocrisia patriarcale che considera ogni ragazza unicamente una futura moglie e madre.

I due capitoli successivi, *El feminismo en la narrativa de Jolanda e Avanti il divorzio, de Anna Franchi: la reivindicación femenina a través de la literatura en la Italia del siglo XX*, sono di Estela González de Sande e María Mercedes González de Sande, entrambe dell'Università di Oviedo. Il primo saggio approfondisce in maniera mai scontata la figura di Maia Majocchi Plattis, una scrittrice femminista molto prolifica che si segnala non tanto per la netta rivendicazione del diritto della donna ad essere scrittrice, quanto piuttosto per la convinta dichiarazione della sua non inferiorità all'uomo. Il secondo saggio, che è preceduto da alcune acute notazioni sulla condizione delle donne in Italia a cavallo tra XIX e XX secolo, offre una puntigliosa analisi di un testo che evidenzia come la Franchi sia una pioniera nella lotta per l'emancipazione femminile nella quale occupò un ruolo di primo piano. La difesa del divorzio e quella del diritto alla

procreazione extra-matrimoniale, il riconoscimento legale e sociale di qualsiasi figlio sono condotte con grande determinazione. Della scrittrice si occupa anche in un ampio e articolato saggio Milagro Martín Clavijo, dal titolo *En torno a Avanti il divorzio de Anna Franchi. Novela y divorcio a principios del siglo XX*. Nelle accurate pagine della studiosa di Salamanca l'argomento è inquadrato nel contesto di quegli anni. Significativamente, il testo della scrittrice, datato 1902, è messo in rapporto con il romanzo *Dopo il divorzio* (1902) della Deledda, *Catene* (1882) della Tedeschi Treves e *Cavalieri Moderni* (1905) della Zampini Salazar, evidenziando che l'opera è una esemplare forma di resistenza contro la violazione dei diritti delle donne.

Segue l'articolo *L'anima della donna de Gina Lombroso ne la prensa liberal*. In queste pagine, redatte da María Belén Hernández González, dell'Università di Murcia, vengono scandagliate approfonditamente dapprima la vita e l'educazione di una delle figlie di Cesare Lombroso e poi il testo sopra richiamato in cui l'autrice rifiuta la presunta e radicata inferiorità della donna ancorché in maniera non sempre netta. Dall'attenzione sulla stampa spagnola dell'opera anteriore alla sua traduzione si ricava il rilievo delle sue difese dei diritti delle donne. Nel nono capitolo, *Personaggi e spazi femminili nella produzione teatrale di Grazia Deledda*, Eva María Moreno Lago, dell'Università di Siviglia, firma in un italiano di grande scioltezza, una lucida analisi dei due testi teatrali scritti dall'autrice sarda: *Odio vince* (1904) e *A sinistra*. Dopo utili considerazioni sullo spazio scenografico delle due *pièces*, la studiosa mette in rilievo la forza e l'incisività dei personaggi femminili della Deledda, un'autrice che rivendica la forza e il potere della donna di fronte alla debolezza maschile.

Nel decimo capitolo, *El mundo infantil de contessa Lara: desaventuras entre topi y bambole*, Eva Muñoz Raya, dell'Università di Granada, scandaglia con ampiezza dapprima *Una famiglia di topi* (1891), di Evelina Cattermole, più nota col *nom de plume* Contessa Lara. Il testo indagato trasmette valori quali la uguaglianza e la solidarietà tra gli individui, l'amore per gli animali attraverso la storia di una famiglia di topi inserita in un contesto borghese. La studiosa scandaglia poi *Il romanzo della bambola* (1895), ponendolo in rapporto con altri suoi testi collegati alla letteratura infantile. Infine, viene studiato il volume *Compagni di sventura* (1891), in cui animali e uomini sono considerati compagni di viaggio.

Segue un acuto saggio di Victoriano Peña Sánchez, dal titolo *Rosa Rosà y el canon del primer futurismo*. L'autrice, pseudonimo della viennese Edyth von Haynau, sposatasi nel 1908 con il giornalista italiano Ulrico Amaldi, scelse come forma espressiva proprio l'italiano. Lo studioso dell'Università di Granada, mettendo a frutto le sue ampie conoscenze del Futurismo, si misura con una autrice ancora poco nota, di cui vengono scandagliati i contributi comparsi su "Italia Futurista". La difesa della emancipazione della donna viene espressa con fermezza anche nel romanzo *Una donna con tre anime*

(1917). Seguono le pagine di María Reyes Ferrer, dell'Ateneo di Mursia, intitolate *Modelos femeninos en la narrativa de Matilde Serao*. La saggista scava in profondità nell'eterogenea produzione della Serao, che tratta ora argomenti veristici e ora altri più sentimentali. Le analisi di *Piccole anime* e poi di *Fantasia* attestano che l'autrice, come in altri suoi lavori, propone due diversi modelli di donna. Nell'attività giornalistica, ne presenta una appartenente alla piccola borghesia e l'altra alla classe più umile, nella letteratura, pur con qualche eccezione, propone donne sposate per volontà dei genitori e che patiscono il tradimento o l'indifferenza dei mariti e sono, come tali, vittime della società che le condanna all'infelicità.

Nel successivo capitolo, *Transgresión y escritura: el caso de Contessa Lara y de Regina de Luanto*, Inés Rodríguez Gómez, dell'Università di Valencia, indaga l'attività letteraria e i temi di due autrici, la contessa Lara e Regina di Luanto, *alias* Guendalina Lipperini Gatti. Quest'ultima stigmatizza l'ipocrisia della società borghese che assegna un ruolo marginale alla donna. In particolare, la saggista, senza peraltro trascurare altri suoi testi, si sofferma sulla sua opera più originale, *Salamandra*.

Il capitolo quattordicesimo, firmato da Yolanda Romano Martín, dell'Università di Salamanca, dal titolo *Carolina Invernizio: el feminismo pasivo de una burguesa de finales del Ottocento*, scandaglia con attenzione una scrittrice poco apprezzata da molti scrittori nel periodo fra l'inizio del fascismo e la fine dell'epoca umbertina. Accurata è poi l'analisi de *Le operaie italiane*. Seguono le pagine di José V. Romero-Rodríguez, *Feminismo y feminidad en la obra de Amelia Pincherle Rosselli*, ferrea sostenitrice della urgenza per la donna di raggiungere il riconoscimento meritato nella società. La sua ideologia appare evidente nei suoi testi teatrali, da *Anima* a *Illusione* a *Emma Liona* e alla dialettale *Il socio di papà*. *Emma Liona*.

Il diciassettesimo capitolo, *Emma Perodi e Ida Finzi. Del relato fantástico a la novela de formación*, è firmato da María Dolores Valencia Mirón, dell'Università di Granada. Della Perodi, autrice di una produzione vasta e eterogenea, e della Finzi vengono studiate nell'ordine l'opera più conosciuta legata alla letteratura infantile: *Le novelle della nonna: fiabe fantastiche* (1893) e la interessante narrativa pedagogica.

A chiudere il volume è Sara Velázquez García, dell'Università di Salamanca, con un contributo interessante, *La aportación femenina a la construcción de la identidad italiana a través de la literatura infantil y juvenil postrisorgimentale*. La saggista sottolinea non solo l'importanza del racconto nella costruzione dell'identità dell'essere umano, ma anche la funzione che riveste nella creazione dell'identità nazionale italiana. Dopo aver parlato dei primi casi del romanzo di formazione all'indomani dell'unificazione italiana, la studiosa precisa l'apporto dato dalle donne all'identità nazionale, contribuendo alla nascita dei futuri cittadini adulti.



Per concludere, va detto che questa ampia, rigorosa e intelligente mappatura della produzione femminile consente di sondare il rilievo del contributo delle donne nel settore della letteratura e della saggistica. Inoltre, sottolineo che i diciotto saggi di questo ponderoso e importante volume si segnalano per la finezza e la varietà delle letture offerte.

## **RESEÑA *VOCES E IDENTIDADES EXOCANÓNICAS (1880-1920): RECUPERANDO (AUTO) NARRATIVAS FEMENINAS DE LOS MÁRGENES***

DANIEL ESCANDELL MONTIEL Y SOFIA RAQUEL OLIVEIRA DIAS (COORDS.)  
*VOCES E IDENTIDADES EXOCANÓNICAS (1880-1920): RECUPERANDO  
(AUTO) NARRATIVAS FEMENINAS DE LOS MÁRGENES*. VALENCIA, TIRANT  
HUMANIDADES 2020.

Giulia Di Santo  
Universidad de Salamanca



Questo volume ha il merito di ricostruire una mappa di opere di varia natura di autrici che, nonostante il loro indiscusso valore, si distinguono per essere state estromesse dal canone letterario del novecento europeo e non solo. Lo sforzo inclusivo e di ricostruzione di un panorama letterario seriamente menomato nasce dall'esigenza di recupero di un inestimabile patrimonio di scrittura al femminile che ha subito un processo di rimozione che va dall'oblio all'ostracismo.

Il volume mette a fuoco il periodo storico tra la fine dell'ottocento e le prime due decadi del 900, un contesto nel quale diventa rilevante la questione femminile. Infatti, l'arrivo del nuovo secolo portava con sé la promessa di una vera emancipazione e la "Donna Nuova" guardava con energia e vitalità ai cambiamenti in atto nella speranza di uscire per sempre dall'ombra della storia scritta dagli uomini per gli uomini. In questi anni le donne cercano di emergere nella politica e nella società e in campo letterario assistiamo ad una vera e propria esplosione di scritture espresse in una produzione ingente di opere che utilizzano soprattutto, ma non solo, la biografia e l'auto-narrazione come trama di riferimento della soggettività femminile. Scrittrici che scelgono il mascheramento, l'assunzione di pseudonimi spesso maschili o l'abbigliamento maschile, o l'adozione di un alter ego, per poter accedere al mondo precluso della letteratura e dell'arte: un cavallo di Troia che funziona perché queste donne, pur faticosamente, riescono a ritagliarsi spazi di indipendenza, viaggiano, scrivono, affermano la loro autonomia dai modelli imposti. Tuttavia, il discorso storico dominante è da sempre di segno maschile e immediatamente viene messa in atto un'opera di cancellazione sistematica che finisce nel più grande atto di ridimensionamento nella storia della critica letteraria mondiale: sono centinaia le emarginate, le estromesse, le dimenticate della letteratura europea e internazionale. Autrici delle quali spesso sappiamo poco o nulla e che abbiamo il piacere di scoprire e conoscere in questo volume che abbraccia due periodi distinti nonché fondamentali per la letteratura al femminile e femminista, la fine dell'Ottocento e le prime due decadi del '900. Nell'ultima parte del volume si volge lo sguardo verso oriente per allargare la prospettiva verso le più escluse fra le escluse, le scrittrici asiatiche. Una panoramica inedita che ci traghetta verso narrazioni originali e ancor meno conosciute.

Dunque si avvia un'indagine a tutto campo, per verificare quali siano gli stili e le forme poetiche di una scrittura ai margini dell'ufficialità in un «mondo di grigi transfrontalieri. Però anche uno scontro di forze centrifughe e centripete che finiscono per riconfigurare gli spazi di inserimento nel canone» come ben puntualizzato da Daniel Escandell Montiel nella sua preziosa introduzione al volume. Le nostre emarginate raccolgono la sfida e finiscono per riscrivere i canoni della letteratura quando con le loro narrazioni si collocano in una posizione inedita, dislocata e decentrata della

realtà e contribuiscono attivamente alla costruzione di un nuovo canone letterario che includa il limite, il margine, lo spazio al di là delle regole.

In questo modo la letteratura marginale diventa canone essa stessa perché propone un contro-discorso che pur nelle infinite pieghe delle soggettività narrate riesce a mantenere una sua coerenza e sistematicità che si esprime proprio nella determinazione di stracciare, come si straccia una pagina vuota, l'anonimato. E le pagine vengono scritte, una terapia collettiva per il recupero della memoria rimossa che il canone letterario di quegli anni aveva condannato al silenzio e all'esclusione.

Nella prima parte cominciamo con l'Europa agli albori del XX secolo. Miriam Borham-Puyal presenta Mary Chavelita Dunne, una scrittrice che appare con l'utile pseudonimo maschile di George Egerton. I racconti apparsi con il titolo *Discords* e qui presi in esame non sono apertamente autobiografici, è piuttosto un'auto-narrazione nella quale le sue anti-eroine seguono un percorso parallelo alla vita tumultuosa di Dunne. Ritratti di donne infanticide, pessime madri e spose, donne cadute che rivendicano soprattutto il diritto di ribellarsi al ruolo passivo al quale sono relegate e che dannate, ma consapevoli, contribuiscono alla nascita della Donna Nuova. Il viaggio, sia come dislocazione che come avventura, era da sempre appartenuto al mondo maschile. Per questo il solo viaggiare per una donna rappresentava un atto di ribellione nell'infrangimento degli schemi patriarcali. La scrittura come il viaggio è un percorso verso la conoscenza e il cambiamento, come ben illustrato da Ángela Flores García che affronta la tematica presentandoci una scrittrice poco conosciuta e riscoperta solo alla fine del secolo scorso. Isabelle Eberhardt è un personaggio da leggenda, che fa del viaggio e della scrittura la sua missione e la sua forma di emancipazione da una società che la relegava all'immobilismo sociale e intellettuale.

Con María Angélica Giordano Paredes ci spostiamo in Italia per conoscere l'opera della scrittrice Virginia Tedeschi Treves, *Catene*. Nel romanzo l'autrice assume un alter-ego, Elvira, per denunciare l'ingiustizia sociale che costringe la donna ad un ruolo passivo e la voce di Elvira si alza prima forte e gradualmente sempre più flebile di fronte alla violenza di un progetto patriarcale al quale non riesce ad opporsi. Si rifugia nella follia quando ormai tutto è perduto, per Virginia come per Elvira non c'è speranza senza un mutamento radicale della società.

Nel quarto capitolo di questa prima parte, Yolanda Romano Martín sposta il focus sulla prospettiva politica e presenta il lavoro poco conosciuto di una scrittrice e poetessa italiana: Maria Alinda Bonacci Brunamonti (Cordelia). Nella seconda metà del secolo XIX in Italia siamo in pieno Risorgimento, anni intensi di cambiamenti politici epocali per la nascente nazione italiana e Cordelia ci racconta i fatti del suo tempo guidata da una sensibilità spirituale e da una visione patriottica. È una delle scrittrici risorgimentali

più religiose che nel suo diario intimo e personale, pubblicato solo nel 2017 con il titolo *Pensieri Cristiani*, rivolge lo sguardo curioso ed attento a fatti pubblici e privati.

Chiudiamo la prima parte facendo un salto ad occidente per riscoprire e comprendere a pieno la scrittrice Louisa May Alcott universalmente nota per la sua opera *Piccole Donne* (1868). Laura Requena Pérez supera l'immagine di scrittrice di facili narrazioni domestiche intrise di moralismo borghese e ci restituisce un ritratto più completo rivelandoci la sua vera identità di autrice abolizionista e femminista. In particolare nell'opera *Hospital Sketches* (1863) riassume la sua esperienza come infermiera durante la Guerra Civile Americana e il racconto semiautobiografico si centra sul riscatto del ruolo fondamentale che le donne e i neri ebbero durante quella guerra. Alcott dà voce all'infermiera Periwinkle restituendo dignità alle donne e ai cittadini di colore che avevano sofferto e lottato e che attendevano il giusto riconoscimento.

Nella seconda parte del volume scavalliamo il secolo e ci concentriamo sulle autrici europee che, in linea di continuità con l'epoca appena conclusa, denunciano lo stato di persistente ingiustizia che inchioda le donne alla subalternità e alla sottomissione. Esordiamo con l'interessante studio di Sara Velázquez García su Ida Baccini, dedicato in particolare alla sua autobiografia *La mia vita* (1902). Precorre i tempi Baccini e supera le contemporanee ancora ferme all'espressione di scrittura intima affidata al diario o alle lettere, approdando ad un nuovo genere letterario diretto ed esplicito. Parla di se stessa e descrive la traiettoria ascendente di una giovane senza mezzi che si trasforma in una donna lavoratrice e madre sola, una intellettuale dedita al giornalismo e alla formazione in un percorso virtuoso e consapevole che la conduce al femminismo militante.

Restiamo nell'Italia post-unitaria: María Gracia Moreno Celeghin introduce la maestra, poetessa, drammaturga e scrittrice Clarice Gouzy Tartufari (1868-1933) e due sue opere fondamentali: *Roveto ardente* (1901) e *Il Miracolo* (1909). In queste opere emergono figure di donne ribelli che cercano di affermarsi in un contesto storico apparentemente propizio al cambiamento. La speranza ispira l'azione dei personaggi femminili di Gouzy che ambiscono ad uno spazio di indipendenza in una società rurale fermamente legata ai valori tradizionali, tuttavia alla speranza segue la delusione che le condanna alla sconfitta e alla rovina.

Dall'Italia approdiamo in Francia e nel terzo capitolo di questa parte conosciamo l'opera di Jeanne Henriette Marie Petitjean de la Rosière, (Delly). Come appurato da Maria Teresa Lozano Sampedro, i romanzi di Delly si inquadrano perfettamente nel genere sentimentale e infatti il suo intento non fu mai quello di condannare le disuguaglianze sociali né di proporre un rapporto ideale fra i generi. Più sottilmente i personaggi femminili di Delly si presentano come modelli alle lettrici del suo tempo, esempi di donne che lottano strenuamente per non sottomettersi al potere sociale



ed economico detenuto dagli uomini. È uno stratagemma letterario che permette all'autrice di porre all'attenzione delle sue lettrici alcune problematiche legate alla questione femminile senza tradire la cornice classica di questo genere di scrittura che presupponeva una relazione di sottomissione dell'eroina al protagonista maschile.

Di tutt'altro tenore il lavoro di Anna Franchi che Milagro Martín Clavijo introduce riportandoci ad un contesto italiano. Nei primi romanzi scritti dalla fine del XIX secolo alla prima Guerra Mondiale, Anna Franchi riflette sulla sua vita superando i limiti dell'autobiografia e proiettando parti della sua vicenda personale nelle esistenze tormentate delle diverse protagoniste delle sue opere. La costruzione dell'identità della "Donna Nuova" prende forma attraverso le storie di donne ribelli che in modi differenti cercano di sottrarsi ai vincoli sociali, politici e famigliari dell'epoca. Franchi pronuncia un atto d'accusa contro la società italiana e in particolare contro l'istituzione della famiglia che costringe la donna alla dipendenza economica, alla sottomissione e alla rinuncia.

Con Irene Scampuddu torniamo alla tematica del viaggio nel romanzo di Maria Carolina Luigia Sobrero (Mantea) *Espatriata. Da Torino a Honolulu*. Un diario autobiografico nel quale descrive un viaggio dalla sua terra natale ad un mondo sconosciuto: una traiettoria concreta alla quale corrisponde una evoluzione interiore, una metamorfosi nella vita reale da sposa sottomessa e madre devota a anima indomita finalmente padrona del proprio destino.

Juan Manuel Martín Martín ci traghetta nell'ambiente mitteleuropeo a cavallo fra i due secoli presentandoci la figura di Mathilde Freud, figlia primogenita di Sigmund Freud. Mathilde Freud ci si rivela attraverso il carteggio (1903-1910) con il giovane Eugen Pachmayr. Più che un documento personale tratteggia lo spaccato di un'epoca descritta dalla voce adolescente di una ragazza di buona famiglia. Questa corrispondenza ci parla della vita intima e inquieta di una giovane borghese che, nonostante le angustie causate dalla sua malattia e da un ambiente tutto sommato tradizionalista, riesce ad assicurarsi una formazione culturale completa e a sviluppare una personalità indipendente.

Il capitolo firmato da María Dolores Valencia, mette in campo uno studio comparativo e presenta tre autrici che sono legate dalla data di pubblicazione, il 1906, delle loro opere più importanti: Sibilla Aleramo esce con *Una donna*, Elvira Mancuso pubblica *Annuzza la maestrina: vecchia storia... inverosimile* e Paola Baronchielli (Donna Paola) *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta (terza edizione)*. Queste autrici non sono legate da una mera coincidenza letteraria, le accomuna altresì il fatto che mettono al centro dell'opera personaggi femminili ribelli attraverso un racconto di carattere autobiografico; l'eterogeneità delle realtà sociali che rappresentano ci restituisce una

prospettiva più ampia e ci riconduce al tema ideologico principale della ricerca di una propria identità libera da pastoie sociali e vincoli patriarcali.

Terminiamo la seconda parte del volume e Victoriano Peña ci presenta una panoramica di scrittrici futuriste (Emma Marpillero, Rosa Rosà, Enif Angiolini-Robert, Magamal, Enrica Piubellini e Irma Valeria) che già da prima della Prima Guerra Mondiale impugnano la penna contro le norme letterarie del canone vigente adottando la tecnica del “paroliberismo” teorizzata da Marinetti. Queste scrittrici, rimaste a lungo all’ombra dei colleghi maschi, rivendicano il proprio spazio fra le avanguardie letterarie e lo fanno pubblicando diverse “tavole parolibere” sulla rivista *L’Italia futurista*. Trapela dalle parole finalmente in libertà l’immagine della “Donna Nuova”, emancipata ed indipendente che si afferma come intellettuale e come donna.

Chiude il volume un’interessantissima terza parte che si centra non solo sulla questione femminista, ma anche sulle complesse relazioni tra Asia e Europa attraversate dal colonialismo. Esordisce Jorge Diego Sánchez con la poetessa indiana Sarojini Naidu (1879-1949). Un esempio di scrittura poliedrica che spazia dall’attivismo politico, alla critica anticoloniale e al femminismo. La donna indiana è schiava sessuale e contemporaneamente prigioniera dell’Inghilterra che difende le antiche strutture sociali e patriarcali; il messaggio politico è nelle azioni – Naidu Sarojini è stata la prima donna a presiedere il Partito del Congresso – e nella scrittura, in particolare nella poesia. Attraverso una narrazione in chiave autobiografica, la poetessa supera la visione stereotipata dell’India decadente e diffonde nei suoi versi un’idea più completa e reale delle complessità di questa nazione.

Ci spostiamo verso l’estremo oriente con la traduzione all’inglese e al francese di He-Yin Zhen presentata da Manuel Pavón-Belizón. L’opera della pensatrice anarco-femminista cinese fu dimenticata dopo la sua morte (1920?), ma offre un interessante e originale approccio alla questione femminile. Secondo He-Yin Zhen questa doveva essere affrontata come una rivoluzione a sé stante che abbracciasse anche gli aspetti economici e non come un aspetto accessorio alla necessaria modernizzazione del paese. L’articolo presenta inoltre una riflessione teorica sugli squilibri che persistono tra la traduzione europea/nordamericana e quella di altre zone del mondo. In particolare, analizzando gli elementi paratestuali delle traduzioni in inglese e francese viene evidenziato come gli editori si servano di questi elementi per sottolineare alcuni aspetti del pensiero di He-Yin affinché siano funzionali al dibattito sul femminismo.

Restiamo in Cina con il capitolo di Teresa I. Tejada Martín sulla poetessa Qiu Jin. Una rivoluzionaria e femminista che fu giustiziata nel 1907 a causa del suo impegno politico e per i diritti della donna. La sua opera letteraria tuttavia non ha goduto della adeguata considerazione, adombrata propria dalla statura del personaggio storico. In questo capitolo si vuole rendere giustizia ad una delle sue opere più importanti e

disgraziatamente incompiuta *Jingweishi*, nella quale con toni autobiografici attraverso la storia di un gruppo di giovani di buona famiglia trasmette il suo messaggio ideologico.

Concludiamo questo volume con un personaggio a cavallo tra il continente asiatico e quello europeo. Na Hye-Sok (1896-1948) pittrice e scrittrice, nasce in Corea, ma riceve un'educazione moderna in Giappone e pertanto attraverso i suoi scritti sfida il sistema socio-famigliare di stampo patriarcale confuciano esistente nella Corea premoderna. La scrittrice è una delle prime "Nuove Donne" (*sinyosong*) e si ribella al modello di donna tradizionale incatenata da un matrimonio combinato al ruolo di "buona sposa e saggia madre" imposto dalla norma confuciana. Lo studio di Álvaro Trigo Maldonado si centra su tre racconti in particolare e sulla questione del matrimonio che per la scrittrice costituisce uno degli ostacoli maggiori per l'emancipazione della donna coreana. Tuttavia il suo messaggio è restato per quasi un secolo sepolto sotto i pregiudizi e i falsi moralismi nati dallo scandalo del suo stesso divorzio. Na Hye-Sok non libera le donne del suo paese e la sua ribellione viene punita con l'oblio.

Un'amnesia collettiva abbraccia i continenti e nello stesso modo condanna al silenzio le voci di donne che si levano da posti diversi e lontani per reclamare uno spazio esistenziale dovuto e necessario. Identità che esigono di essere riconosciute come scrittrici, poetesse, artiste, intellettuali, ecc... e che aspettano ormai da troppo tempo l'inclusione nella storia della letteratura ufficiale. Mentre attendiamo questo riconoscimento nasce e si impone all'attenzione un nuovo canone letterario che raccoglie e valorizza un patrimonio femminile e femminista accumulato dalle testimonianze exocaniche delle marginalizzate, dimenticate, tormentate ed escluse dalla letteratura ufficiale.