

Hacia una comunicación intergenérica

ACOSTA Romero, Ángel

Universidad de Sevilla

Escribía Miquel Rodrigo Alsina¹ (1999: 9 y ss.) en uno de sus últimos trabajos que la *comunicación intercultural* iba a ser uno de los temas más importantes en el recién estrenado nuevo milenio; si bien, apuntaba, con acierto, que eso del nuevo milenio es una convención occidental y, por ello, su afirmación estaba imbuida de cierto etnocentrismo. En todo caso, justificaba su aserto apuntando una serie de indicios y fenómenos actuales que demandarían una mayor incidencia en los estudios sobre lo intercultural, sobre todo, en su vertiente comunicativa. Entre esos indicios que señalaba el investigador catalán se encuentran el incremento de los movimientos migratorios en todas sus variantes posibles, la globalización de la economía y la comunicación y la consecuente pérdida de protagonismo de los estados y, por último, el aumento de los conflictos internacionales, en todo o en parte, ligados a las diferencias culturales. Desde luego los acontecimientos de los últimos meses, se quiera o no se quiera hablar de “choque de civilizaciones”, no hacen más que confirmar lo que en esas líneas del libro de Rodrigo Alsina se anunciaba, demostrando que, en efecto, los estudios de comunicación intercultural deben ser una prioridad en estos momentos para lo que trabajamos en el campo de la comunicación y, en general, para los que se dedican a las Humanidades y las Ciencias Sociales.

Pero junto a esa prioridad de los estudios interculturales, nos parece que hay, al menos, otras dos que gozan, o deberían gozar, de la misma o parecida importancia: por un lado, estaría lo que podemos denominar, siguiendo el mismo patrón conceptual, “comunicación ecológica” o, como la llama Edgar Morin (1998), *eco-comunicación*, que sería el estudio de las múltiples interacciones que constituyen la organización compleja de un determinado nicho o hábitat ecológico, es decir, las relaciones entre los seres vivos entre sí y con su medio ambiente. Si tenemos en cuenta el nivel de nuestro hábitat humano, el planeta Tierra, y sus previsibles consecuencias, es cada vez más necesario tomar conciencia de hasta qué punto al tiempo que hemos controlado la Naturaleza nos hemos ido haciendo cada vez más dependiente de ella.

¹ RODRIGO Alsina, M. (1999): *Comunicación intercultural*. Barcelona, Anthropos. pág. 9-ss.

Y, por otro lado, estaría esa línea de investigación a la que he querido llamar en este trabajo “comunicación intergenérica”, es decir, el estudio de las relaciones actuales entre los géneros, masculino y femenino, de la especie humana, dados los profundos cambios producidos en los últimos tiempos. De hecho, el profesor Vázquez Medel en la conferencia inaugural y en uno de sus últimos trabajos (2000)², justificaba la relación entre las dimensiones antes señaladas (el nuevo espíritu ecológico y los movimientos de liberación de la mujer) puesto que “tras las causas de la dominación de la mujer están los mismos fundamentos, los mismo impulsos, que han llevado a la explotación abusiva de la naturaleza”; es decir, los fundamentos de una mentalidad no sólo antropocéntrica sino también androcéntrica. Pero vayamos a la cuestión que da título a esta comunicación.

Siempre que se propone un nuevo campo de trabajo (y con ello no queremos adjudicarnos un iniciativa que ya cuenta con múltiples representantes) nos vemos forzados por la tradición epistemológica de la modernidad a justificar la elección, a delimitar el objeto material, definiendo en lo posible el campo de observación; a formular el objeto formal, el punto de vista, la perspectiva; y, por último, a proponer una metodología de análisis, de acceso a esa parcela de realidad y de conocimiento. Si bien esta disciplina y normativa epistemológica nos parece algo caduca, puesto que hoy lo que nos encontramos más que disciplinas son problemas urgentes necesitados de una perspectiva múltiple, también es cierto que sigue siendo útil desbrozar el camino para avanzar en el desarrollo de la reflexión ordenada y coherente, que sigue siendo la característica principal de la ciencia, aún después de haber sufrido duros golpes de fundamentación en la edad contemporánea. Una crisis que nos aboca a pensar sin fundamentos seguros y, por ello, con mayores dosis de humildad, aunque no por ello, con menos compromiso.

Y como decíamos, esos requisitos iniciales de constitución de un campo de trabajo eran, primero, la justificación; segundo, la determinación del campo de estudio; tercero, la formulación de una perspectiva propia y cuarto, la elección de una metodología. Vayamos, uno a uno, a cada uno de esos ingredientes epistemológicos que nos pueden ayudar a nuestro propósito.

² VÁZQUEZ Medel, Manuel Ángel (2000): *Mujer, ecología y comunicación*. Sevilla, Mergablum.

La justificación de esta propuesta está basada en dos elementos:

1) Primero en los cambios sociales producidos, sobre todo, en lo relativo a la liberación de la mujer, y sus consecuencias sociales y de relación con el otro género. Manuel Castells (1998) cree, aunque no descubre nada nuevo, que estos cambios han sido provocados fundamentalmente por un contexto propiciado por cuatro variables históricas: una, la transformación de la economía y del mercado laboral; dos, la transformación tecnológica de la biología, la farmacología y la medicina, que ha permitido un control creciente sobre el embarazo y la reproducción por parte de las mujeres; tres, la crisis consecuente de la familia patriarcal y cuatro, la propia globalización de la comunicación que “va tejiendo un hipertapiz de voces de mujeres a lo largo de la mayor parte del planeta”. En definitiva, lo que se ha producido es una toma de conciencia de las mujeres, es decir, una reconstrucción de su identidad y ello provoca un doble movimiento de unión, por un lado, con otras mujeres y de separación, por otro, con el otro género, los hombres. Precisamente, por ello, es tan importante no caer en el fundamentalismo identitario y propiciar un diálogo constructivo entre géneros.

2) La segunda justificación de este planteamiento es precisamente la necesidad de que, a través de un nuevo diálogo no perdamos de vista la doble dimensión de la igualdad y la diferencia. Desde luego hay que seguir potenciando aún más los llamamientos a la igualdad, absolutamente necesarios, pero debemos, al mismo tiempo, no perder de vista las diferencias. Hombres y mujeres son y deben ser iguales, pero son y deben ser diferentes. Esta idea contradictoria no es un recurso machista sino la constatación de lo que la ciencia evolucionista ha descubierto en aras de una mejor comprensión de eso que, ambigualmente, siempre hemos llamado la “naturaleza humana”. Hombres y mujeres son diferentes no sólo fisiológica o corporalmente, no sólo por los condicionantes culturales correspondientes, sino porque la propia evolución de la especie humana ha configurado diferencias esenciales en su comportamiento y en su visión del mundo. Y repito, para que no se entienda mal: no se trata de caer en un biologismo radical despreciable y, menos, en un machismo con visos de argumentación científica.

No es cuestionable, por ejemplo, que la especialización del trabajo en los primeros tiempos de la humanidad, provocó diferencias genéticas entre varones y hembras, que nosotros (tan poca cosa cronológicamente hablando) hemos heredado. Así, los niños, al nacer, son normalmente más grandes y tienen una mayor tendencia a manipular y

arrojar objetos, mientras que las niñas son más tranquilas incluso antes de que se les pueda haber sometido a los condicionantes culturales del rol sexual. Mucho más polémicas que las evidentes diferencias físicas y de conducta son, desde luego, las diferencias mentales o de pensamiento, pero, aunque no entremos en este espinoso tema, parece lógico pensar que también en este campo la evolución haya propiciado una especialización distinta entre hombres y mujeres, lo que no quiere decir, en ningún caso, que la cultura deba someterse a las leyes naturales. Pero dejemos esta cuestión para seguir con nuestro recorrido epistemológico en aras de configurar el terreno de un estudio de la comunicación intergenérica.

En cuanto a la delimitación del objeto material de estudio, es decir, de lo que podríamos entender por “comunicación intergenérica”, es fácil avanzar una definición provisional y algo obvia: serían fenómenos de interacción e intercambio entre personas de género diferente; ahora bien, habría que tener en cuenta dos posibles variables de esas interacciones.

La primera variable sería la cultural, puesto que esas dos personas de distinto género que interactúan puede ser y, sobre todo, percibirse, como de culturas diferentes (esta variable hace que se entrecrucen los estudios de comunicación intercultural con los de comunicación intergenérica). La segunda variable es la histórica, porque, en efecto, las relaciones entre géneros, incluso dentro de la misma cultura, pueden cambiar radicalmente. Así, por ejemplo, según algunos etólogos³ los géneros humanos vivieron en un estado de igualdad y equilibrio durante buena parte de la prehistoria, esa parte que solemos llamar Paleolítico, en la que el modo de vida cazador-recolector (o recolector-cazador como les gusta a las feministas) hacía que cada género tuviera una función social equiparable e insustituible, lo que llevó no sólo a la supervivencia sino al crecimiento, al desarrollo, a la multiplicación y extensión por todo el planeta de la especie humana.

Será con la llamada revolución neolítica y su desarrollo en la sociedad urbana cuando se produzca el vuelco hacia un tipo de sociedad en la que el centro es el hombre y la mujer queda relegada a las tareas domésticas y de cuidado de la prole. Aparecerá entonces, aunque se manifieste más tarde, la llamada guerra de los sexos, en la que la mujer se ha rebelado contra su habitual marginación social.

³ MORRIS, D. (2000): *Masculino y femenino. Claves de la sexualidad*. Barcelona, Plaza&Janés.

En cuanto a la perspectiva adecuada y específica de este campo de trabajo, es decir, lo que tradicionalmente se llamó el objeto formal de una disciplina, nos parece oportuno recordar una clásica diferenciación, de origen etnográfico, que hoy adquiere una dimensión más general, al retomarse en las polémicas sobre la investigación objetivista y subjetivista. Nos referimos a la doble estrategia *etic/emic*, que ya anticipara Sapir (*phonemics/phonetics*) en el estudio del lenguaje y reformulara Kenneth L. Pike. Como se sabe, se trata de dos posibles posturas o perspectivas a la hora de estudiar cualquier fenómeno humano.

La estrategia *etic* contempla el comportamiento desde fuera, con un criterio objetivista y distanciador y es el propio observador el que establece los parámetros del análisis. La estrategia *emic* intenta descubrir un sistema desde dentro, participando en lo posible de él, intentando alcanzar un cierto nivel de intersubjetividad y comprensión.

Desde luego parece evidente que ambas estrategias no tienen porque ser incompatibles, es más, deberían ser complementarias; pero nos da la sensación de que se impone en exclusiva la perspectiva *etic* en las relaciones entre hombres y mujeres, así como en los estudios correspondientes.

Esto nos recuerda los estudios sobre comunicación animal⁴ en los que se plantea con una radicalidad mayor el mismo problema: ¿cómo podemos interpretar los mensajes de la comunicación animal si no nos ponemos en el lugar del animal? ¿Podemos conseguir ese nivel de comprensión de otra especie? C. Riba apunta que mientras más cerca evolutivamente esté de nosotros un animal más podremos acercarnos, por razones obvias, al código de especie correspondiente, lo que significa comenzar todo análisis con una metodología *etic* (desde fuera) para alcanzar en lo posible la deseable perspectiva *emic* (desde dentro). Y si esto es así entre especies diferentes, aún más evidente resulta entre miembros de la misma especie. Nosotros, como hombres o como mujeres, no podemos escapar en principio a nuestra condición natural y cultural a la hora de relacionarnos y estudiar al otro género, pero si pretendemos alcanzar una comprensión y comunicación enriquecedora, no podemos quedarnos sólo en nuestro mundo masculino y femenino, y debemos hacer lo imposible por situarnos en el mundo del otro. Ahora bien, como siempre nos recuerda Antonio Pasquali, para que haya verdadera comunicación debe haber igualdad real entre emisor y receptor, es decir, diálogo, construcción conjunta de una verdad superior a las verdades particulares.

⁴ RIBA, C. (1990): *La comunicación animal. Un enfoque zoosemiótico*. Barcelona, Anthropos.

Además de lo ya apuntado al hablar de la perspectiva etic/emic, la metodología adecuada enfrentarnos a los nuevos paradigmas y problemas epistemológicos y en concreto a esta cuestión de la comunicación intergenérica, nos parece la del pensamiento complejo, desarrollado, entre otro, por Edgar Morin⁵, cuyos principios básicos pasamos a revisar someramente.

El primer principio del pensamiento complejo es el principio dialógico, un intento de superación de la lógica racionalizadora; permite hacer compatibles dos ideas o proposiciones contradictorias o que, en principio, se repelen. Masculino y femenino son contrarios pero debemos darnos cuenta que, al mismo tiempo, son complementarios desde todos los puntos de vista desde el que queramos contemplar la relación.

El segundo principio es el recursivo, basado en la idea de retroalimentación (feedback) de la cibernética. Todo lo causado retroactúa sobre la causa y la modifica. En nuestro caso, nosotros somos producidos en buena parte, por la sociedad pero, al mismo tiempo, somos productores y reproductores e la sociedad que nos produce. Esta conciencia nos permite vislumbrar la posibilidad responsable del cambio y la evolución.

El principio hologramático: basado en la idea de holograma, según el cual, toda parte de un sistema complejo contiene en sí, en cierto modo, el todo del que forma parte. Si consideremos a la especie humana como un todo y a los géneros como partes, resulta la idea de que en los géneros está, en cierta manera, la especie entera, es decir, el otro género. Todos somos, en parte, hombres y mujeres, aunque en cada uno de nosotros predomine, por razones diversas, una de las caras de la identidad compleja del ser humano.

Sea como sea la toma de conciencia de las mujeres debe ser un paso también para la toma de conciencia de los hombres; en cierta manera, con el movimiento feminista, se ha recuperado algo que creíamos perdido: la utopía. Y para que esa utopía sea posible será necesaria una profunda transformación de las relaciones entre los géneros basada en la comunicación y en el diálogo.

⁵ MORIN, E. (1998): *El método II. La vida de la vida*. Madrid, Cátedra.

***La agonía del búho chico* de Justo Vila. El papel de la mujer en la violencia política.**

AGUILAR Orozco, María José

Universidad de Sevilla

Como premisa metodológica básica, procede matizar el título de la comunicación: *La agonía del búho chico* de Justo Vila. El papel de la mujer en la violencia insurgente pues, por un lado, hemos intentado aludir al título de la novela con la que vamos a ilustrar el objeto de nuestra reflexión y, por otro, anticipar el aspecto que nos interesa abordar; si bien más que de violencia insurgente, tendríamos que hablar de violencia política en una doble vertiente: la violencia insurgente y la violencia de Estado en el período histórico en el que se desarrolla la obra.

La agonía del búho chico de Justo Vila. ¿Quién es Justo Vila? Vila es un historiador extremeño, especialista en Historia española contemporánea, miembro fundador de la SEGUEF (Sociedad de Estudios de la Guerra Civil y el Franquismo) y autor de obras históricas centradas en la guerrilla¹. Un gran conocedor de este período histórico que escribe ésta su primera novela en un intento de comunicar aquello que el discurso histórico no le permite transmitir: la intrahistoria, la cotidianidad de la vida; convencido de que el discurso ficcional le permite contar las zonas secretas del alma de la guerra y ayuda a comprender mejor la propia Historia.

En su novela cuenta la vida de diez/dieciséis hombres y dos mujeres, que abandonan sus pueblos huyendo a las sierras extremeñas de la Serena y la Siberia, cuya existencia a partir de 1939 se hizo a base de largas marchas, de “Lágrimas calladas, silencios de hierro, angustias. Sacrificios. Olvido. Esperanzas. Planes. Y nuevamente la realidad: huida o muerte”²

Nos encontramos, pues, con la constatación de un pasado trágico, la visión de una humanidad oprimida y deshecha y un poeta, viento de salvación de nuestra frágil memoria, que en su primera novela trata a un tiempo los temas eternos de la lírica: el amor, la muerte, el sufrimiento ... y la literatura que el diario vivir encierra. Penetra en lo más profundo de la condición humana, por ello su mensaje trasciende las coordenadas cronotópicas en la medida en que presenta una visión etnográfica, que lejos

¹ (1984): *Extremadura: la guerra civil*, Badajoz, Universitas y (1986): *La guerrilla antifranquista en Extremadura*. Badajoz, Universitas.

² VILA Izquierdo, J. (1994): *La agonía del búho chico*. Badajoz, Del Oeste. pág. 28.

de circunscribir la historia en espacios de ficción (y reales) concretos, permite su generalización hacia universales histórico-literarios. Quizá no relata historias vividas realmente, pero sí las vivencias y relatos de las personas que las vivieron en lo que ha quedado de fascinante para las generaciones de la posguerra.

En esta reflexión desde la lectura que “como mujer” realizo de la obra y que, sin duda incorpora a la hermenéutica interpretativa mi propia experiencia genérica, intentaré realizar una descripción del papel de la mujer en la violencia política, fruto de la Guerra Civil Española; en los comportamientos de género que coinciden y en los que divergen respecto a sus compañeros, en un intento de plasmar lo que realmente se deduce de la leyenda, sin perpetuar gratuitamente planteamientos estereotipados en la relación entre géneros ni tampoco intuir una igualdad inexistente en el momento histórico en el que nos situamos.

Hemos de partir de que nos enfrentamos a años terribles, de recuerdos dramáticos en la vida de personas que han sido excluidas o se han autoexcluido del sistema que se había impuesto en España, para evitar los mecanismos de represión de la dictadura franquista.

Pero, ¿qué entendemos por violencia?

Alicia Molina, psicóloga del Centro Reina Sofía para el estudio de la Violencia la define como “el resultado de la interacción entre la agresividad natural y la cultura, que suele traducirse en acciones intencionadas o amenazas de acción tendentes a causar daño a otros seres humanos”³. Cobra especial relevancia en la obra la violencia política como telón de fondo, en su doble consideración: la violencia insurgente y la violencia de Estado.

La violencia insurgente se explicita en la obra en forma de secuestros, de asaltos, de golpes económicos..., y tiene como finalidad inmediata conseguir sustento para sobrevivir en el monte y en general, se produce como lucha por la supervivencia respondiendo con violencia a la violencia de que eran objeto tanto los miembros de las partidas como sus familiares, víctimas de la violencia de Estado. “Los dos guardias que emboscamos ayer, por el padre y la madre de “Jaramago””.⁴

¿Cuál es el papel de las mujeres de la partida en estos actos? En estas manifestaciones violentas del movimiento insurgente no intervienen activamente las

³ MOLINA González, Alicia (2001): “La violencia de género”, conferencia dictada en las *Jornadas Violencia, género y coeducación*. Córdoba, 30 de octubre y el 23 de noviembre.

⁴ VILA. *Op. cit.* pág. 22.

mujeres de la partida. A lo sumo, comparten discretamente los planes que sus miembros diseñaban con anterioridad a los golpes. No olvidemos la discriminación de género impuesta por las ordenanzas de las agrupaciones guerrilleras, que prohibían expresamente la presencia de mujeres en el monte, aunque en la práctica algunas de ellas (en una proporción muy inferior a la de los hombres) incluso empuñando las armas, se integraran en las partidas. De hecho, la anciana Concha y Nieta formaban parte de la partida de Alonso “*Veneno*” porque se hallaban en peligro de muerte y la vida en sus respectivos lugares de origen se había hecho imposible.

Lo cierto es que el género descalificaba a las mujeres como elementos activos en la vida política, y en el monte asumían tareas similares a las del ámbito privado del hogar. Y es que la mujer, como se encargó de potenciar luego el imaginario cultural del franquismo⁵, en este momento histórico es un ser absolutamente determinado por su condición sexual. Además el objetivo de la guerrilla se centraba en acabar con el franquismo y no en modificar las costumbres de la época ni en la lucha por los derechos de la mujer. Esto nos ayuda a comprender que funciones que desempeñaban las mujeres integrantes de las partidas guerrilleras, se relacionaran con las labores de intendencia y asistenciales y que figuraran como elementos subordinados en el movimiento insurgente.

(...) Concha colocaba un enorme puchero junto a las brasas de la hoguera, Nieta – siguiendo las instrucciones de la anciana- se alejó del campamento en busca de tallos de bolsa de pastor con los que limpiar las heridas de “El Fusilao”.⁶

Como afirma Secundino Serrano⁷, las funciones dentro de la guerrilla estaban claramente delimitadas. Según constatamos, en la novela hombres y mujeres compartían, al amor del hogar, reflexiones sobre cuestiones políticas, recuerdos y silencios; preparaban los golpes económicos,... Pero las tareas de unas y otros estaban absolutamente delimitadas

La violencia de Estado, por su parte, se cimentaba en la división que el Régimen Franquista se encargó de establecer entre el bando vencedor y el vencido. Como recoge

⁵ JUSTA Rodrigo, Mercedes (1999): “Las paradojas del miedo. Los maquis y el refuerzo de las estructuras del poder local”, *La historia local en la España contemporánea*. Barcelona, L’Arenç. págs. 512-518.

⁶ VILA. *Op. cit.* pág. 34.

⁷ SERRANO, Secundino, (2001): *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid, Temas de Hoy. págs. 197-218.

J. Benet⁸, el bando vencedor nunca intentó la reconciliación nacional, imponiéndose por el contrario las ansias de venganza, la depuración e incluso la eliminación de quienes el Régimen consideraba que podría suponer una amenaza.

¿Cómo protagonizan las mujeres este tipo de violencia? Fueron múltiples los instrumentos de presión psicológica y física del Régimen. En la novela, esta violencia se aplicaba a las mujeres no como mujeres ni por su intervención en asuntos públicos; la represión se extiende a ellas en cuanto se les intuye simpatizantes de la causa republicana o, en la mayoría de los casos, por su vinculación con personas comprometidas en la defensa de las libertades. En muchos casos, la guardia civil represaliaba a las personas allegadas en su imposibilidad de dar caza a la partida huida y el resultado era “(...) Mujeres peladas al cero y paseadas por el pueblo con el cartel de ‘por roja’”.⁹

En cualquier caso, esta violencia de Estado no ha sido considerada como violencia sino como justicia durante una gran parte del siglo XX. A los muertos como resultado de la violencia insurgente se les consideraba héroes, muertos por Dios y por la Patria; mientras que a los muertos víctimas de la represión franquista se les hacía aparecer como merecedores de un justo castigo.

Sin embargo, si como sujetos activos, las mujeres no solían participar en actos violentos, analizados en la novela los contextos en los que se manifiesta violencia, sí que aparece como víctima ya en el seno de la familia, ya de la violencia expresa como signo de esclavitud sexual.

Respecto a la violencia política, además de que todos los miembros de la partida sufren violencia en las cárceles por las que pasan y en los campos de concentración, son muchas las secuelas de la guerra civil que perviven en los años 40: hambre, miseria, racionamiento, estraperlo..., entre ellas el silencio y el miedo de quienes fueron vencidos, como complemento de la represión activa que además sufrían. En este sentido, probablemente la mayor agresión que hubieron de sufrir tanto las mujeres como la incipiente lucha por la igualdad de los seres humanos fuera la involución producida por el adoctrinamiento de la Sección Femenina:

⁸ BENET, Juan (1986): “Las libertades secuestradas”, *La guerra civil española. Una reflexión moral 50 años después*. Barcelona, Planeta. págs. 101-113.

⁹ VILA. *Op. cit.* pág. 28.

Durante aquel tiempo enseñaron a las mujeres de Helechosa a realizar bonitas labores y obras de hogareña artesanía (...) Pero sobre todo se dedicaron a impartir el catecismo falangista a las más jóvenes¹⁰

Se segó el sueño de igualdad. La iglesia y la Sección Femenina se encargaron de redefinir el papel de la mujer en el seno de una sociedad tremendamente reaccionaria. Se ejerció verdaderamente una violencia institucional con la imposición de un código de comportamientos femeninos más propios de la época decimonónica que de los años 40. Este código sepultaba por completo cualquier atisbo de igualdad entre sexos, oponiéndose así a los principios y al código ético defendido por la República e instaurando una hipocresía social sobre todo en las clases altas, que practicaban una doble moral: la que predicaban mujeres y hombres y la que practicaban los hombres, que frecuentaban con relativa asiduidad los prostíbulos de la zona "... Las escapaditas de negocios de don Hilario, que acudía a los prostíbulos de la ciudad, buscando un poco de ternura."¹¹

Las mujeres de la novela, en suma, sin ser responsables directas de hechos violentos, sufren la violencia en sus múltiples caras, con un denominador común con el resto de los españoles: la arbitraria privación de la libertad pública y privada. En definitiva, el marco de la novela es el de la represión institucionalizada por el franquismo de la que es objeto la partida de Alonso "*Veneno*" y sus familias y contra la cual luchan.

Cabe diferenciar, no obstante, de entre la galería de personajes femeninos relacionados con la lucha insurgente, las mujeres huidas, aquellas que se integraban en la red de enlaces y, por último, las familiares directas de los maquis: cónyuges, madres, viudas, hijas, novias..., que parecen elevarse como representantes del *topos* de la condición de *la espera, del abandono, del silencio...* Y al mismo tiempo, *de la fuerza, de la valentía, del "saber estar"*. Todas, mujeres que luchan por sobrevivir en el tiempo y en el espacio que les ha tocado vivir.

Las mujeres de la partida, Concha y Nieta, ambas sufrieron un inventario de vejaciones. La más joven incluso fue violada por D. Hilario, sin posibilidad de denuncia alguna del delito, a sabiendas de que denunciar sólo supondría empeorar su situación. De hecho, días después, ella misma cuenta a Mateo, al final de la obra que "...Llegaron

¹⁰ *Ibidem.* pág. 88.

¹¹ *Ibidem.* pág. 63.

cuatro hombres de Helechosa y me obligaron a ir con ellos(...) Me había denunciao el dueño “por roja”, me dijeron.”¹²

Ni ella ni la anciana Concha se caracterizan por su sed de venganza, pues aunque en el fondo de sus corazones haya sufrimiento, son incapaces de materializar su ira en una acto violento. Ambas, rotas de dolor, se unen a la partida de ‘Veneno’ una vez destruido su entorno familiar, que en el caso de Nieta, traumatizada por la violación sexual de que fue objeto, es despreciada por los suyos al hacerla culpable de mancillar la honra familiar. Si la violación en sí no fuera suficiente, la joven se ve “machacada” psicológicamente por su entorno más inmediato. Cuando la anciana insiste en que “...Este no es lugar pa una mujer como tú. Tu sitio está con tus padres, con tu familia...”¹³

Nieta, entrecortadamente le responde “¡Ay, señora Concha!...No tengo a nadie en Las Navas... ni en ningún otro sitio. Mis padres fueron unos cobardes cuando más los necesité...”¹⁴

Concha, por su parte, es una anciana, viuda, a la que le han muerto el marido y los hijos en la guerra civil. Reflexiva, llena de sabiduría y conciliadora a pesar de lo sufrido, “(...)”, que casi nunca había hablado delante de los hombres, decía con voz suave y acariciante que lo mejor era estar todos juntos, pues si cada uno hacía lo que quería, al final los apresarían a todos”¹⁵ orienta siempre con sus opiniones tanto a Nieta como al resto de la partida. Perdida toda esperanza, con serenidad insiste en que “Hay que acabar con esta vida que no es vida. El tiempo pasa y las heridas debían cerrarse ya”¹⁶

A ambas, aunque huidas, en cualquier caso se les vinculaba, como al resto de las mujeres ya en la sierra ya en el pueblo al emplazamiento, al sedentarismo, más víctimas que verdugos; frente a sus compañeros, los hombres, identificados como nómadas, vinculados al desplazamiento, volcados hacia la lucha armada.

En la red de apoyos y enlaces de los de la sierra cobra especial relevancia el papel de la mujer. Un apoyo, que más que por ideología se fundamentaba en el factor humano, en los lazos de fraternidad y solidaridad.

¹² *Ibidem.* pág. 281.

¹³ *Ibidem.* pág. 28.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.* pág. 21.

¹⁶ *Ibidem.* pág. 22.

Y de entre todos, distinguiríamos a la Rosario, una de las más activas enlaces que resulta ser uno de los personajes más complejos de la novela. Gracias a su belleza, logra una situación social estable y decente. Con ella se verifica una vez más que la belleza es la llave femenina por excelencia para acceder a un estatus superior. Rosario rompe con todas sus ataduras anteriores. A lo largo de la novela, rechaza cualquier situación que pueda prefigurarla como un ser débil e indefenso, pues con todo, una vez conseguido el propósito de lograr una vida decente, se muestra como una compañera contestataria y con ideas propias (contrarias a su marido), que utiliza la situación de su cónyuge, falangista, para apoyar a quienes cree oportuno "...No se os ocurra salir de entre la paja a no ser que escuchéis mi voz. Cuando pueda, si es que puedo, os traeré algo de cenar..."¹⁷

Abandona la vida de prostitución bajo el nombre de Luisa 'la cortá' casándose con 'El Perrachica'; abandona a su marido tras ayudar a la partida de Alonso 'Veneno' por amor a uno de sus miembros, Martín 'El carbonero', con quien huye. Se eleva en la figura femenina más rompedora de la novela, dueña en todo momento de su destino. No comete ningún acto violento, pero sin lugar a dudas es capaz de hacerlo. Decide paso a paso cada escala de su proyecto vital. El autor, situado a finales del siglo XX, al perfilar este personaje no tiene problemas para resolver de forma feliz esta situación, obviando la fatalidad que la sociedad bienpensante suele otorgar como respuesta a tales opciones femeninas. Al final de la novela "...Martín y Rosario huirían, por fin, de 'El Perrachica' camino de Irán..."¹⁸

Y por último, ¿qué papel desempeñaron las mujeres vinculadas familiarmente con los del monte y que permanecieron, aparentemente resignadas, en sus hogares respecto a la violencia política? Estas mujeres eran ajenas a cualquier impulso reivindicativo, angustiadas como estaban por la suerte de los suyos y preocupadas y ocupadas en el sostén de la economía familiar.

Representan la cara de lo privado respecto al movimiento insurgente del maquis; de lo cotidiano frente a la gran Historia. Son mujeres con los pies en la tierra, llenas de valor y de sentido común, más ocupadas en proteger que en combatir.

En este contexto histórico de conflicto bélico (la posguerra para las mujeres de los huidos supuso una prolongación de la guerra), con los hombres en el monte, estas

¹⁷ *Ibidem.* pág. 212.

¹⁸ *Ibidem.* pág. 294.

mujeres en casa suponen la divergencia de dos universos. Quedan enfrentados el vértigo de la guerrilla y la difícil heroicidad de lo cotidiano... Alonso observa a su mujer, y:

De pronto, entre las llamas pareció recortarse el rostro macilento de su mujer. Su cara reflejaba el miedo de vivir eternamente, con el corazón desterrado en los húmedos subterráneos de la realidad. De sus ojos escapaba el tiempo sin más control que el de las estaciones. Era una figura de mujer destruida (...) ella vivía el otro exilio, el exilio interior, mientras esperaba con amargura que, a cualquier hora de cualquier día, llamase a la puerta el cadáver del marido (...) La mujer de un huido no tiene la opción de elegir entre la felicidad y el dolor...¹⁹

No cabe la huida, no cabe el desplazamiento, sólo la espera prolongada en el tiempo intentando construir una cotidianidad presente preñada de recuerdos, de una cotidianidad pasada que difícilmente será recuperada en un futuro.

En el contexto de la guerrilla antifranquista, como respuesta a la violencia de Estado, tal como refleja la novela, madura el drama de estas mujeres, un drama que se materializa en la ruptura familiar, en el día a día de madres sin hijos, de hijos sin padres de viudas..., de mujeres desesperadas que sobreviven, que sostienen el hogar, solas, bajo la amenaza constante de la represión institucional, que a menudo se traducía en la invasión de los espacios de intimidad familiares "...Registraron casa por casa, corral por corral, tejado por tejado."²⁰

En resumen, estas mujeres sufrían por una parte, la penuria económica, cargándose el sostén familiar; y por otra, el aislamiento por su vinculación a la guerrilla. En estas condiciones, han de soportar el control y la vigilancia constantes de las fuerzas del orden; un drama que se ha consumido durante años en la indiferencia y el silencio de la opinión pública y de la historia y que obras de ficción como ésta nos ponen de manifiesto. Y es que...

Cuando el río de la leyenda suena es que corre cerca el arroyo de la historia

¹⁹ *Ibidem.* pág. 300.

²⁰ *Ibidem.* pág. 194.

La mujer oculta: el disfraz masculino en *la vida es sueño*, de Calderón de la Barca, y *el anzuelo de fenisa*, de Lope de Vega

ARANA CABALLERO, Rocío
Universidad de Sevilla

Al hablar del teatro áureo no es extraño que surja un tópico que ha pesado durante varias épocas sobre la crítica y que los hispanistas norteamericanos -Parker, por ejemplo-, actualmente intentan desmontar. A lo largo de muchos años se ha identificado a Lope de Vega con un concepto de frescura, vivacidad, movimiento; y a Calderón de la Barca, por el contrario, con todo lo que implique rigidez, oscuridad y ortodoxia. Todavía hoy algunos caracterizan las obras de Lope como frescas, ligeras, llenas de vida, y ven en Calderón un exponente de la España rancia, un dramaturgo grave y al servicio del sistema.

A menudo se suele olvidar un factor importante, que como ha dicho en varias ocasiones el profesor Ignacio Arellano, es la distancia que existe entre los distintos géneros teatrales. Una comedia y una tragedia poseen diferentes registros, y cualquier autor puede tratar un asunto desde perspectivas opuestas: el enfoque dependerá del género que esté manejando. Así, no es lo mismo el Calderón de *No hay burlas con el amor* que el de *El médico de su honra*, y lo mismo podría decirse de Lope. Lo que ocurre es que tendemos a asociar a uno con la tragedia y a otro con la comedia.

En este trabajo voy a abordar el tema del disfraz masculino, y lo haré comparando dos obras en las que éste aparece. La clave para contraponerlas no reside en que sus autores sean los ya mencionados, sino el hecho de que se trata de obras que pertenecen a dos géneros distintos y, por tanto, abordarán el tema de dos maneras diferentes.

El hecho de que una mujer se disfrace de hombre en un escenario es algo que entusiasmaba al público del Siglo de Oro, como pone de manifiesto el mismo Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

Las damas no desdigan de su nombre;
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele

el disfraz varonil agradar mucho.¹

Para sostener sus ideas frente a toda una serie de academicistas que se oponen a su manera de hacer teatro, Lope acude al socorrido “comodín” del público, escudándose en él para justificar sus propias tesis. Por otro lado se trata de un camino de doble dirección, ya que como dramaturgo sabe muy bien lo que hace que una comedia funcione o no en el escenario. Se supone que lo que Lope de Vega nos está diciendo al escribir “de modo/ que pueda perdonarse” es, que dentro de la trama de la obra el disfraz resulte necesario, lo que hoy llamaríamos “exigencias del guión”. Es evidente que el disfraz masculino constituye en esta época un guiño al público y que conlleva cierto escándalo. Pero para que este guiño sea eficaz es imprescindible que no se convierta en un elemento gratuito, en un as que el dramaturgo se saca de la manga cuando prevé que la atención del público va a decaer. En resumen, que se inserte en una lógica argumentativa.

Lo importante e interesante cuando comienza el espectáculo no es que una dama salga al escenario con traje de hombre, sino que ese disfraz va a generar toda una serie de consecuencias grotescas y confusiones a lo largo de la representación, y sobre todo que ese disfraz tiene un porqué. Una causa que al principio de la obra se desconoce y que se va a ir desvelando durante su puesta en escena, y va a tener en vilo al público. Es decir, el teatro no es mimo, los actores no representan personajes arquetípicos de un guiñol. Y el disfraz masculino no va a ser una pirueta circense sino una clave en el entramado de la obra.

El personaje femenino tiene una intención al vestirse de esa forma, nos está queriendo decir algo a través de su traje. Tiene una historia detrás, un enigma por resolver, tiene un objetivo que quiere alcanzar y para lograr su meta el traje de hombre le es un aliado, le va a ayudar en sus propósitos.

El disfraz masculino como signo pero también como arma. Y también como arma en manos del dramaturgo, que puede desorientarnos, presentando un fin falso para luego sorprendernos con el verdadero, retrasar el momento de desvelar la intención auténtica, etcétera. En una comedia, a su autor le es lícito jugar con el público, pero siempre manteniéndose dentro de la lógica argumentativa.

Como es obvio, el porqué del disfraz masculino va a ser radicalmente distinto en una tragedia que en una comedia. Principalmente porque la tragedia tiene un fin

¹ LOPE DE VEGA (1973): *Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*. Madrid, Espasa-Calpe. pág. 17.

moralizador y un carácter grave que la comedia no posee. Esto constituye una convención, no tiene nada que ver con la ideología del dramaturgo. El público espera sucesos graves y un final ejemplar, una catarsis, al ir a ver una tragedia; y un asunto ligero, con muchas confusiones y liviandades, cuando le prometen una comedia. Por eso hay ocasiones en que un autor, -Calderón, pongo por caso, siguiendo a Valbuena Prat y Bruce W. Wardropper-, parece contradecirse, premiando unas veces la osadía y la irresponsabilidad, y otras castigándola.²

Siendo así, a una comedia “se le permite” que el motivo del disfraz sea liviano, al igual que el comportamiento de sus personajes. En *El anzuelo de Fenisa* es el personaje de Dinarda el que aparece vestido de hombre.

(Dinarda, de camino en traje de hombre, y Bernardo y Fabio detrás.) (...)

Din. ¿Qué habremos de hacer los tres,
ya que a Sicilia llegamos,
sin dineros y sin amos?(...)

Fab. (...)Oid. Echemos los tres
suertes quién será el señor
y al que saliera en rigor
sirvan los dos. (...)

Ber. Añadiremos un don.
Diremos que es caballero (...)
Acudirá a los soldados,
acompañará al Virrey,
dará encomienda el Rey
y lucirá los criados
con que alguna principal
dama le avise y prevenga
de una aventura que tenga
ventura sin otra igual.³

La impresión que nos causa este primer diálogo entre Dinarda, Fabio y Bernardo es esta: los tres son libres y más cercanos al mundo picaresco que al refinado de caballeros y damas. Llegan a Sicilia para ganarse la vida de un modo aventurero, quizás engatusando a alguna mujer rica. Entre los tres está Dinarda, que gana el sorteo y se hace dueño de los otros dos, bajo el nombre de Don Juan de Lara. Al principio ni Fabio ni Bernardo sospechan que su compañero de andanzas sea otra cosa que un hombre, aunque en algún momento de la obra surgen dudas. En principio el caso está claro como el agua: Dinarda se disfraza de hombre para vivir mejor, con más seguridad y libertad, en ese mundillo de pícaros. Para poder ser dueño de los otros, dado su carácter fuerte,

² VALBUENA PRAT, Ángel y WARDROPPER, Bruce (1983): “Capa y espada: entre la comedia y la tragedia”, *Historia y Crítica de la literatura española*. Vol.III. Barcelona, Crítica. pág. 774.

³ LOPE DE VEGA (1924): *El anzuelo de Fenisa*. Madrid, Prensa Popular. págs. 6-7.

decidido y audaz, y para conseguir cuanto más dinero mejor por el método de enamorar damas, arte que domina según ella misma dice.

Din. (Contoneándose).
¿Pensáis que aquesta persona
no sabe de amor la suerte?...
¡Pues cuántas damas de pro
no cayeron en mis lazos! (...)
Ber. (¡Pensar que la sospechamos
de mujer!)
fab. (¡El más galán
no llega donde el Don Juan
que por suerte disfrutamos!)⁴

Así las cosas, el público espera una comedia sin complicaciones, cuyo plato fuerte consiste en los embrollos que esta insólita situación va a generar. De un lado Fenisa, la rica cortesana que presume de esclavizar a todo hombre que la mire, -de ahí el título, su belleza es su mejor “anzuelo” para pescar enamorados-, y de permanecer inmune a los dardos del amor. Del otro Dinarda, bajo el nombre de Don Juan, que casi sin proponérselo la enamora locamente. Sin embargo, vivir libremente y burlar damas ricas no podía ser el único objetivo del disfraz de Dinarda, ya que la obra carecería de interés más allá del espectáculo grotesco. Ya dije que Lope tenía la posibilidad de “engañar” al público, que por otra parte debía saber de antemano cómo suelen funcionar estas comedias de enredo, donde al final nada es lo que parece. Era previsible que Fenisa, después de alardear sobre su talento para enredar hombres, sin enredarse ella misma, acabara picando en el anzuelo equivocado. Lo que ya no era tan previsible dentro de la obra es que uno de los pretendientes de la cortesana, Albano, reconociera a Dinarda, relatando acto seguido sus pasados amores con ella y el trágico final que lo obligó a huir de España.

Cam. Luego, ¿das en que es mujer?
Alb. Tan cierto como hombre yo.(...)
Oid, que os quiero contar
tocante al caso una historia,
que por ser mía y de ella
a entrambos nos mide y honra.(...)
Siento que ya se alborotan
recuerdos de mi Dinarda
contra Fenisa (...)⁵

⁴ *Ibidem.* pág. 17.

⁵ *Ibidem.* págs. 15-16.

Dentro de la obra he dicho, porque en las comedias áureas no es extraño este tipo de enredos que relacionan a los personajes que menos podíamos imaginar, y que acaban convirtiéndose en la solución de todos los problemas, al modo de una madeja de hilo que se va enredando, enredando, hasta que un último nudo lo desenreda todo de forma casi milagrosa. Los espectadores disfrutaban con cada dificultad que se añade, cada nueva confusión hace crecer el interés del público, además es un mecanismo al servicio exclusivo del placer, porque la convención dicta que en una comedia nada grave puede ocurrir.

Es en el acto tercero cuando todos los enigmas se solucionan, y el final llega de una forma bastante rápida, lo que parece indicar que la clave de una comedia no radica en él. Todos saben que será un final feliz, con boda incluida. En ese sentido no podría ser más convencional, -por otro lado era esperable en la época, y era la solución que más agradaba-. Pero lo que realmente importa, lo que hace que cada comedia sea distinta, única e irrepetible, es el proceso, el modo en que los obstáculos se van acumulando primero y despejando más tarde... En este proceso los elementos esenciales son, en el caso de esta comedia y muchas otras, la astucia, osadía y discreción con que actúan los personajes femeninos para lograr su empeño. Ellas saben perfectamente qué quieren y cómo lograrlo.

Aproximadamente a la mitad de este último acto, Dinarda desvela la verdadera intención de su disfraz, al quedarse sola y declamar un soneto de los que suele escribir Lope en estas ocasiones, cuando un solo personaje en el escenario se encierra en un soliloquio para descubrir sus pensamientos y dar paso a las siguientes acciones.

(Salen todos menos Dinarda.)

Dinarda.

Din. (Sonriendo.)

Cuenten luego novelas y ocasiones
de la imaginación más divertida,
que allá saldrá el romance de la vida
alegando mezquinas invenciones.
Por el amor de Albano y sus pasiones
cruzo el mar, me disfrazo decidida
y a la mujer que es más aborrecida,
fingiéndome don Juan, canto ilusiones.
Romper traté esta farsa y burda treta
y cien veces de Albano el pensamiento
a sus grillos me amarra y me sujeta.
¡Cumple, Amor, tu decreto soberano,
que he de seguir en el primer intento

hasta que de Fenisa libre a Albano!⁶

Los motivos que tiene Rosaura para vestirse de hombre en *La vida es sueño* son diametralmente opuestos. Valbuena Prat y Wardropper afirman en su ensayo que “si el drama de honor trata del destino de los casados con sus problemas de honor y de celos de honor, la comedia de capa y espada trata del destino de los solteros con sus problemas de amor y de celos de amor.”⁷

La preocupación de Dinarda consistía en “reconquistar” a su antiguo enamorado, y para conseguirlo se vale del disfraz, pensando que la confusión intrigará al caballero. Se trata de una industria, un medio del que ella se vale, muy ingenioso y sin duda aplaudido por el público, pero nadie puede decir que sea un medio “necesario”. Dinarda podría haber escogido cualquier otra treta para enredar a Albano.

El caso de Rosaura es diferente, aunque no lo es la forma en que Calderón trata el asunto. Una vez más aparece en el escenario una dama vestida de hombre, sin que el público sepa el porqué, y tardará algunos versos en descubrirlo. Pero la “presentación” que esta mujer hace de sí misma no puede estar más alejada de la que hizo Dinarda, comenzando por las acotaciones. En la comedia de Lope se podía leer “Dinarda, de camino en traje de hombre”, mientras que Calderón se detiene, en el principio de su obra, a describir al menos un elemento del decorado, la posición del personaje y su movimiento por el escenario.

“Sale en lo alto de un monte ROSAURA en hábito de hombre de camino, y en representando los primeros versos va bajando...”⁸

Por otro lado Dinarda aparece como un personaje completamente metido en la acción, con carácter aventurero, poco reflexivo, práctico, ligero y chispeante, concentrado en planear su estrategia. Hasta muy avanzada la obra no sabemos de lo que piensa o siente, pues el soneto que he citado constituye su único monólogo. En cambio Rosaura desde el principio es caracterizada como una mujer con hondura psicológica y filosófica, un personaje que esconde un secreto y no duda en disertar sobre su triste situación, que por supuesto aún no desvela al público. Pero es bastante obvio que el misterio tiene que ver con su forma de ir vestida y con el lamentable estado en que se encuentra.

ROSAURA. Bien mi suerte lo dice;
 más, ¿dónde halló piedad un infelices?⁹

⁶ *Ibidem*. pág. 30.

⁷ *Ibidem*. pág. 777.

⁸ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2000): *Obras selectas*. Madrid, Espasa Calpe-Austral. pág. 479.

Tras este monólogo que luego se convierte en diálogo con su criado Clarín y que sirve también para escenificar el tiempo que transcurre entre la bajada del monte y la llegada al palacio, se produce el primer encuentro con Segismundo. Es curiosa la atracción que éste siente por Rosaura, teniendo en cuenta que ella aparenta ser un hombre. Puede deberse a que, viviendo encerrado, el príncipe no ha visto quizás en su vida a otro ser humano, a excepción de Clotaldo, que le sirve la comida. De cualquier forma, es innegable el hecho de que ambos se sienten atraídos mutuamente.

La trama se va complicando, al igual que en la comedia de Lope, cuando Clotaldo, el guardián de Segismundo, reconoce en el hombre que ha apresado, -es decir, en Rosaura disfrazada-, a su propio hijo, al ver la espada que lleva. El mecanismo es el mismo que se utiliza en las comedias, pero se persigue un fin distinto: el cúmulo de enredos no provoca risa sino más dramatismo, pues este descubrimiento coloca a Clotaldo en una disyuntiva: tiene que entregar al prisionero, sabiendo que es su hijo. Es también en esta escena cuando Rosaura revela una parte del misterio, “vengo a Polonia a vengarme/ de un agravio.”¹⁰

Este es el *quid* de la cuestión. El secreto de Rosaura es que ha sido deshonrada. Un caballero le prometió matrimonio, pero se marchó sin cumplir su promesa. Rosaura tiene carácter suficiente como para vengar su ofensa, pero es mujer. Y según el código del honor era un hombre, (el marido, padre o hermano de la ultrajada), quien debía recuperar la honra perdida. Por eso es estrictamente necesario el disfraz. Como ya he anunciado, no podía ser un motivo más diferente del otro.

Y, del mismo modo que en *el anzuelo de Fenisa* la acumulación de obstáculos generaba una súbita solución, en esta tragedia el encuentro con su padre hace que, aún sin saber que lo es, Rosaura pueda vestirse de dama, amparada en Clotaldo. entra al servicio de Estrella, que precisamente es la prometida de Astolfo, el hombre que ha robado el honor de la protagonista.

Tras múltiples sucesos, Rosaura termina satisfaciendo su ofensa al casarse con Astolfo. Muchos críticos han resaltado este final como dictado de la razón, que sale vencedora de la contienda que libra siempre con los sentimientos. Estas opiniones se basan en la inclinación natural que sienten Rosaura y Segismundo. Pero realmente el final es coherente con el resto de la obra. Al fin y al cabo, el motivo del disfraz

⁹ *Ibidem.* pág. 480.

¹⁰ *Ibidem.* pág. 491.

masculino en este caso no era otro que vengar un agravio, y, de acuerdo con el código del honor, la honra podía recuperarse mediante la muerte del ofensor o el matrimonio; por tanto en esa tragedia coinciden el fin de la protagonista con el fin real de la obra, y era precisamente esta coincidencia la meta ideal de cualquier drama escrito en España durante el siglo XVII.

Los juegos de la alteridad en Dominique Rolin

ARRAEZ Llobregat, José Luis

Universidad de Alicante

Dominique Rolin abandona en 1946 Bélgica dejando tras de sí 33 años de vida, un marido alcohólico, una hija, varios cuentos, un manuscrito destruido y una novela publicada. Huye dejando tras sus pasos una existencia convertida en un desatinado juego marcado por la violencia, razón de ser suficiente de su frigidez y esterilidad literarias.

Ese mismo año, como otros tantos escritores belgas, se instala en París, ciudad que no elige al azar ya que en ella desea encontrar los remedios que sanen sus males y le ayuden a “procrear”: la fecunda actividad literaria parisina fertiliza rápidamente a la emprendedora escritora quien en 1952 ve reconocido su esfuerzo al ser galardonada con el premio Fémina por su novela *Le Souffle*¹.

Hoy, 55 años más tarde, 35 libros después: 88 años de perseverante trasgresión familiar, social e intelectual, y una fertilidad literaria que le permite alumbrar un libro cada dos años. Cada nueva novela está sujeta a un inconfundible deseo de iniciar nuevos juegos con el lector trasladándolo a mundos ficticios, donde escritora y lectores disfrutan del entretenimiento dentro de ese mundo real o imaginario creado deliberadamente.

La comunicación que hoy presentamos en el marco de este SIMPOSIO DE SEMIÓTICA, tiene por objeto mostrar la supuesta identidad de la escritora mediante el examen de su alteridad, una alteridad que no se muestra de forma uniforme debido a las continuas articulaciones que su “yo” sufre en los textos.

En nuestro estudio, compartimos con Mercedes Arriaga la constatación de la existencia de determinados textos autobiográficos de mujeres erigidos a partir del principio de alteridad; es decir, “textos autobiográficos donde la identidad se conjuga con la interdependencia, e incluso con la rendición al otro”².

Para ello, hemos seleccionado su trilogía autobiográfica: *L'infini chez soi*³, *Le Gâteau des morts*⁴ y *La Voyageuse*⁵: en ellos encontraremos respectivamente el relato

¹ROLIN, Dominique (1952): *Le Souffle*. Paris, Seuil.

²ARRIAGA Flórez, Mercedes (2001): *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, colecc. “Cultura y Diferencia. Pensamiento crítico. Pensamiento utópico”. pág. 81.

³ROLIN, Dominique (1996): *L'infini chez soi*. Paris, Labor.

de un “yo” antes de ser concebido, es decir la historia de sus padres pero continuamente espolvoreada por los significativos instantes de un “yo” presente; la trayectoria de un “yo” vivido y narrado desde un coma agónico antesala de la muerte, angosta trayectoria salpicada por un “yo” presente y aséptico que yace en la cama de un hospital; el relato de un “yo” vivido desde la muerte, quebrado relato rociado por la gloria de un “yo” pasado.

Pasado, presente y futuro, reales o imaginarios conviven en este tríptico autobiográfico donde la escritora juega con su identidad a golpe de pulsiones amorosas procedentes de su relación clandestina con Jim. Presente en estos tres volúmenes, comprobaremos que Jim es mucho más que un actante que funciona como interlocutor interno de la narradora.

Nuestra primera intención antes de iniciar la exposición, es prolongar nuestras conclusiones a la práctica totalidad de los libros publicados desde 1958, pues desde ese afortunado encuentro en Venecia en 1958 el enigmático Jim co-protagoniza casi todos sus escritos. En *Trente ans d'amour fou*⁶ homenajea “leurs noces de perles” y *Journal Amoureux*⁷ es una oda a Jim, a su amor y a su pasión hacia él, al romance que les une.

Dominique Rolin además de escritora y amante es hija, madre o hermana, éstos son fragmentos de una identidad igualmente interesantes, pero objeto de otras investigaciones. Por ello, nos hemos centrado únicamente en los monólogos cuyo narratario es Jim y en los diálogos mantenidos entre ellos. Nos acogemos a los monólogos pese a que en *La Voyageuse* afirma contundentemente:

Jim est toujours là. Jim est mon partenaire, il me donne la réplique sans avoir besoin de m'adresser la parole. Grâce à sa présence -et contrairement à ce qu'on pourrait croire- ma pensée en désordre n'est pas un monologue mais un dialogue soutenu, tantôt intense et presque rageur, tantôt délicat⁸.

Hemos constatado que, únicamente a través de estos monólogos nos ha sido posible configurar su faceta como escritora y amante, ya que Jim y su literatura están ausentes en las conversaciones con otros actantes. El origen de esta omisión reside en el recíproco deseo de amarse clandestinamente para que su relación sea segura y duradera.

⁴ ROLIN, Dominique (1982): *Le Gâteau des morts*. Paris, Denoël.

⁵ ROLIN, Dominique (1984): *La Voyageuse*. Paris, Denoël.

⁶ ROLIN, Dominique (1988): *Trente ans d'amour fou*. Paris, Gallimard.

⁷ ROLIN, Dominique (2001): *Journal Amoureux*. Paris, Gallimard.

⁸ ROLIN. (1984): *Op. cit.* pág. 18.

L'infini chez soi, *Le Gâteau des morts* y *La Voyageuse* son tres textos autobiográficos de vanguardia, amparados por los postulados del “nouveau roman”, que aprueban en una obra autobiográfica la subversión del principio de “identidad” para someterse a la “alteridad”; dicho de otro modo, el auténtico “yo” de Dominique Rolin reside en ese interlocutor llamado Jim, a quien consideraremos su “otro yo diferente de sí”.

La escritora presenta parte de la identidad de la narradora-amante-autobiógrafa a través de la identidad del amado, una identidad que ella misma esboza; la identificación nos permite por lo tanto estatuir la identidad de dos sujetos distintos, ahora bien, el reconocimiento de las respectivas identidades de la narradora-amante-autobiógrafa y de Jim, presupone una alteridad, es decir, un conjunto de rasgos que los vuelve, en primera instancia, distintos, no obstante mediante esta operación de la distinción reconoceremos la identidad del “yo”.

Podríamos hablar en términos de un desdoblamiento psíquico que implica la existencia concreta de ese “otro yo diferente de sí” que interviene progresivamente en la conciencia del “yo” bajo el hechizo del ciego enamoramiento y el embrujo de la admiración intelectual. Este “otrarse” implica que la voz de Dominique Rolin sea también la voz de Jim provocando un juego polifónico donde voces graves y agudas se oponen pero que ingeniosamente combinadas armonizan a la perfección; dicho de otro modo, la identidad de Dominique Rolin, se opone a la de Jim ya que la debilidad de carácter y la vulnerabilidad literaria de ella se oponen a la fortaleza moral y a la firmeza literaria de él.

Sostenemos la hipótesis de que la escritora ha inventado para la narradora un presente apócrifo que se desmiente a medida que se forma la identidad de Jim, es por lo tanto en el “otro yo diferente de sí” donde se encuentra su verdadero “yo”⁹. Recordando las afirmaciones de Juan Bargalló:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último

⁹ De hecho en *Le Gâteau des morts* la narradora se pregunta si Jim no es más que una invención suya.

término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte¹⁰.

Nuestra hipótesis se refuerza con la teoría expuesta ya que recordaremos que *Le Gâteau des morts* está escrito antes de morir ficcionalmente y *La Voyageuse* tras la muerte; mantendremos la teoría de que ante la escondida y acechante muerte la escritora decide mediante el juego de la alteridad difundir esa controvertida identidad a la que hemos aludido. ¿Por qué Jim, y no cualquier otro de los muchos personajes que figuran en la obra?, encontraremos la respuesta en la siguiente pregunta lanzada al aire por Gérard de Cortanze a propósito de la obra de Dominique Rolin: “Qu'est-ce que vivre sinon aimer? Qu'est-ce qu'aimer sinon écrire?”¹¹. Jim -como ella- es amante y escritor, luego nadie mejor que él para encarnar ese “otro yo diferente de sí” sólo en apariencia, ya que es igualmente su “otro sí mismo”. Como respuesta a la pregunta que hemos formulado al principio del párrafo, utilizaremos igualmente el testimonio de Dominique Rolin: “Au fond, Jim est à la fois un homme et un livre”¹². Jim es cuerpo y alma, la narradora-amante ama su *eros* y la narradora-autobiógrafa admira su *psyche*. Jim tiene por ello una existencia física como un “otro yo diferente de sí” espiritual que progresivamente se apodera del “yo” consciente para amarla, consolarla, aconsejarla u orientarla en la vida y en la literatura.

Hay un continuo deseo del “yo” (DR) hacia el “otro yo diferente de sí” (J) provocado por la necesidad de amor, de consuelo, de consejo o de orientación, estas carencias del “yo” configuran ese “otro yo diferente de sí” admirado y convertido en objeto de veneración; apuntaremos que esta disposición de identidades implica mucho más que una complicidad, ya que el desamparo o la indefensión de la narradora-amante-autobiógrafa precisan del favor y de la fuerza de Jim, se trataría de obtener de él un equilibrio destinado a reforzar una identidad en desorden.

Siguiendo la teoría de Dolezel, para quien el *doble* se produce cuando “dos encarnaciones de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción”¹³, y tratándose de una autobiografía, podríamos afirmar que Dominique Rolin se desdobra en la narradora-amante-autobiógrafa y en Jim; para los amantes la autora ha

¹⁰ BARGALLÓ Carraté, Juan (1994): “Hacia una tipología del *Doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar. pág. 11.

¹¹ DE CORTANZE, Gérard (1993): “Dominique Rolin ou la colonne renversée”, DE HAES, Frans (ed.) *Le bonheur en hommage. Hommage à Dominique ROLIN*. Bruxelles, Labor. pág. 29.

¹² ROLIN. (1982): *Op. cit.* pág. 92.

¹³ DOLEZEL L. (1985): «Le triangle du double. Un champ thématique», *Poétique*, nº 64, nov. pág. 464.

imaginado -pero sólo en parte- este mundo de ficción donde la pasión por el hombre y por su escritura carecen de referencia temporal ya que traspasa la vida y la agonía hasta acuartelarse en la muerte.

Mercedes Arriaga distingue en los textos de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Sibilla Aleramo una “alteridad amorosa” y una “alteridad autoritaria”; en Dominique Rolin hemos observado la proyección de una “alteridad amorosa” y de una “alteridad intelectual”, esta última se encuentra muy próxima a la “alteridad autoritaria” puesto que la protagonista autobiográfica considera a Jim una “autoridad” intelectual.

Dominique Rolin se reconoce en los juicios de Jim, este reconocimiento de la voz narradora-amante en la voz del amante promueve la conversión del “yo” en el “otro yo diferente de sí” de cuya simbiosis nace “nosotros” que posee los “rasgos sémicos”¹⁴ de las identidades de los amantes:

Nous sommes chez-nous. Pour être plus exacte, nous sommes chez-moi-lui. Jim s'appartient. Jim m'appartient. Notre pouvoir de symbiose est absolu. Notre double moi jouit d'une 3^{ème} personne que nous condamnons d'être seul¹⁵.

Recurriendo de nuevo a las conclusiones de Mercedes Arriaga “el interlocutor, que en un principio sería el objeto del discurso, en el curso de la relación dialógica en la que entra, se transforma en sujeto, en otro yo, que usurpa la importancia del yo autobiográfico”¹⁶. El siguiente extracto ilustra esta afirmación: “le temps s'est arrêté depuis que Jim et moi existons l'un par l'autre”¹⁷; incidiremos en el significado que adquiere esta declaración por el intencionado uso de la preposición PAR: no viven conforme al tópico del “uno PARA el otro”, sino del “uno A TRAVÉS del otro”, este “a través” implica la fusión de dos identidades cuando se produce la “travesía”.

Igualmente interesante resulta el juego de miradas entre los amantes: “Les yeux de Jim agissent en direct sur l'envers de ma cornée. Ainsi puis-je observer son regard patient qui me voit en train de le voir”¹⁸. Nuestra reflexión nos conduce al *mito de Narciso*, a Jim transformado en un poético espejo y a la narradora-amante en un Narciso moderno.

¹⁴ Utilizaremos el término “sema” en sentido figurado y aludiendo a la caracterización realizada por B. Pottier quien propone el **sema** como el rasgo del plano del contenido, lo opone al **fema** que designa el rasgo distintivo el plano de la expresión.

¹⁵ ROLIN (1988): *Op. cit.* pág. 115.

¹⁶ ARRIAGA. *Op. cit.* pág. 106.

¹⁷ ROLIN. (1982): *Op. cit.* pág. 14.

¹⁸ ROLIN. (1996) : *Op. cit.* pág. 25.

Si la configuración de la identidad de la narradora-amante se realiza a través de “la conciencia amorosa de la alteridad” es oportuno configurar los rasgos “sémicos” de los amantes.

La imagen que la protagonista autobiográfica ofrece de sí misma corresponde a la de una mujer guarecida tras un carácter débil y por ello indefensa ante cualquier contingencia: “Jamais Jim ne s'est moqué de mes peurs [...] Dieux qu'il me paraît grand et vigoureux”¹⁹. La intervención de Jim evita el desfallecimiento gracias a una fortaleza que incumbe presuntamente mucho más a sus valores afectivos que a sus características físicas.

Este comportamiento en Jim, próximo al paternalismo se yuxtapone a sus frecuentes muestras de ternura, actitud más bien de un maternalismo esperado a priori en Dominique Rolin: “Jim à ces moments-là [pesadillas] me serre, disant: “C'est moi, ta mère, ne crains rien, je suis là”²⁰. La dulzura y tranquilidad de estas palabras cobijan el cuerpo y el espíritu de un ser desconsolado tras enfrentarse mediante la escritura a los traumas familiares que emergen de su biografía. Esta ambigüedad convierte a Jim en un amante hermafrodita donde las figuraciones paterna -Jean Rolin- y materna -Esther Cladel- coexisten, alternan e intervienen según lo requiera el instante.

El “padre” que Jim metaforiza incluye una doble imagen de “protección” y de “autoridad”: “Alors il saisit ma main pour me contraindre à sortir du lit, ce que je fais sans hésiter: je lui ai toujours obéi”²¹. Utiliza orgullosamente el verbo “obedecer” ya que hay un delicado sometimiento del “yo” que carece de iniciativa ante la voluntad de ese “otro yo diferente de sí” seguro y experto que complementa sin ningún tipo de humillación las deficiencias del “yo”; en ese “otro yo diferente de sí” oculto encontramos la realización completa de su identidad: “nous avons toujours besoin du confort de l'autre”²²; la palabra *bienestar* diluye el sentido peyorativo de la palabra “autoridad”.

A propósito de este desdoblamiento psíquico de Jim-amante en Jim-amante-padre y en Jim-amante-madre, mantendremos la hipótesis de que la crisis de identidad de la narradora-amante provoca el interrogante en torno a su “yo” lo que ocasiona una regresión hacia estados anteriores a la construcción de su identidad personal. De la admiración por el hombre a la veneración por el escritor, no sólo porque es una parte de

¹⁹ ROLIN. (1982) : *Op. cit.* págs. 215-216.

²⁰ ROLIN. (1996) : *Op. cit.* pág. 190.

²¹ ROLIN. (1984) : *Op. cit.* pág. 11.

²² ROLIN. (1982) : *Op. cit.* pág. 219.

esa figuración de “la” autoridad en la pareja sino porque es “una” autoridad en la literatura, en Jim reside por lo tanto la opinión sobre la que se apoya para escribir, a su vez de él recibe la influencia creativa que resulta de la sincera estima por sus libros.

Sobre la alteridad intelectual no nos extenderemos ya que Dominique Rolin la plasma utilizando el mismo procedimiento que en la alteridad amorosa, es decir mediante el juego de los complementarios ya que mientras la narradora-autobiógrafa es insegura, Jim posee una escritura firme y segura. De nuevo el “otro yo” ejerce un efecto de complementariedad respecto al “yo” que exhibe su debilidad ocultando su fortaleza tras la máscara del “otro yo”. El deseo de satisfacer a su complementario motiva y fortalece a la narradora-autobiógrafa que incrementa su ingenio bajo el sabio consejo de Jim: “Je désire me surpasser. Mon orgueil va jouer à plein. Il faut que Jim soit fier de moi, de mon style, d'une certaine mélodie non imprimée, pleine d'échos intercalaires non imprimables”²³. El cometido de Jim no consiste en la supervisión o corrección de los folios redactados, como en la alteridad amorosa, su función no es la de una autoridad represiva ya que está destinada igualmente a exhortar al complementario para que no desfallezca en la redacción de esas dolorosas memorias: “Il disait souvent: ce qui compte, c'est avoir de l'avance en travaillant sans arrêt, c'est *se tenir* en somme”²⁴.

Del mismo modo que, como Ángeles Sirvent ha puesto de manifiesto²⁵ a propósito de *Enfance*, Nathalie Sarraute recurre a su “otro yo”, a su “doble yo escindido” para permitirse el espacio autobiográfico, la búsqueda del “yo” en la obra de Dominique Rolin ha tenido por lo tanto que realizarse oyendo la voz que discurría tras una máscara cuyos rasgos han ido desfigurándose a medida que hemos desvelado el verdadero significado del juego propuesto por la escritora: presentarnos una dialéctica donde el “otro diferente de si mismo” se ha convertido en la contrapartida del “yo” para que éste último pueda reconocerse a través de las afecciones. Esta afección del “yo” por el “otro” encuentra en la ficción un medio privilegiado que permite la búsqueda de la identidad.

Como afirmaba Paul Ricoeur: “para ser “amigo de sí” [...] se precisa haber entrado ya en una relación de amistad con otro, como si la amistad para sí mismo fuese una auto-afección rigurosamente correlativa de la afección por y para el otro amigo”²⁶.

²³ *Ibidem*. pág. 169.

²⁴ ROLIN. (1984): *Op. cit.* pág. 29.

²⁵ SIRVENT, Ángeles (1998-1999): “Fonctionnement des voix narratives dans *Enfance* de Nathalie Sarraute”, *Estudios de lengua y literatura francesa*. nº 12. págs. 213-230.

²⁶ RICOEUR, Paul (1996): *Sí mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI. págs. 366-367.

Anunciábamos al principio de la comunicación nuestro deseo de acercarnos únicamente a Jim, a quien hemos considerado ese “otro yo diferente de sí mismo” de un “yo” llamado Dominique Rolin; ahora bien, la escritora siempre dispuesta a la fusión afirma contundentemente: “mon aventure authentique avec Martin [su marido muerto en 1957] a commencé lorsque j’ai rencontré Jim. Je me suis mise à aimer Martin à travers Jim”²⁷. Jim es por lo tanto un amante de papel, inventado por la escritora para escribir su historia de amor por Martin Milleret; sería por consiguiente un amante *apócrifo*, incluso cuando algunas circunstancias de su biografía ficticia coincidan con la biografía real.

Postularíamos entonces iniciar un segundo juego poniéndonos a las órdenes de Paul de Man, de esta forma consideraríamos a Jim la *prosopopeya* de Martín puesto que la narradora-amante-autobiógrafa lleva a escena a un muerto para prolongar mediante la actuación de Jim en el rol de Martín su amor por Martín.

²⁷ ROLIN. (1982) : *Op. cit.* pág. 97.

Las chicas son guerreras (por lo menos en la cocina y en los videojuegos)

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes

Universidad de Sevilla

En el ciberespacio, sostiene Dona Haraway, los cuerpos están representados de forma "contra-intuitiva" con respecto al espacio cotidiano, por lo que constituyen "una realidad ferozmente material y al mismo tiempo zonas del imaginario" (Haraway, 2000: 142). Lo mismo puede decirse del concepto de "identidad", que ya no está vinculado ni a la geografía, ni a la biología, ni a la clase social y, por si fuera poco, ha perdido todo carácter totalitario, esencial y trascendental, convirtiéndose simplemente en un accesorio que se puede elegir, cambiar e intercambiar. Las raíces corpóreas de la identidad se plantean en las pantallas virtuales, no como datos biológicos, sino como códigos socioculturales. Experimentar nuevas formas de "ser" y nuevas formas de presentación social es una práctica común en internet y en los videojuegos, donde es posible superar barreras hasta hoy infranqueables: la raza, la edad, el sexo, la geografía. La interacción con los ordenadores, en opinión de De Kerckhove¹, transforma la percepción y la conciencia humana, dando lugar a una nueva "psicotecnología", es decir, una psicología condicionada por las nuevas técnicas virtuales.

Carmencita Serino sostiene que en los videojuegos, como en otros productos informáticos y virtuales, realidad y fantasía se mezclan creando "un nuevo mundo de relaciones sociales, nuevos códigos y nuevas reglas de comunicación y de representación del yo"². El cambio de género (gender swapping) es un fenómeno frecuente en Internet, los juegos de rol y los videojuegos, donde los jugadores y jugadoras pueden identificarse indiferentemente con protagonistas masculinos o femeninos. Ahora bien, como el género³ hace referencia al significado que adquieren las relaciones sociales entre los sexos, y a las diferentes formas en las que se convierten en factores estructurales, tanto en la vida social como en el imaginario, está claro que el

¹ DE KERCKHOVE, D., *La civilizzazione video-cristiana*, Milan, Feltrinelli, 1995.

² SERINO, C., *Percorsi del sé*, Carocci, Roma, 2001, p. 64.

³ En las teorías de BRAIDOTTI, R., *Soggetto nomade*, Donzelli, Roma, 1995, y DE LAURETIS,

cambio de género no tiene el mismo valor para hombres y mujeres. Jugadoras y jugadores se identifican con las protagonistas de los videojuegos por motivos diferentes.

La identificación de los jugadores con las protagonistas femeninas supone un cambio total de identidad, que puede anclarse en tres elementos psicológicos, que tomo prestados de las teorías de Rosalind Minsky:

1. La fase pre-edipica en la que el niño quiere ser todo, "varón y mujer al mismo tiempo"⁴.
2. Las proyecciones masculinas que idealizan a la mujer como "la parte perdida de la identidad del hombre"⁵, pero al mismo tiempo la denigran por miedo a la dependencia.
3. La envidia del útero definida como la "necesidad masculina de controlar y limitar la capacidad de las mujeres o tratar de apropiársela"⁶.

Si para los jugadores "entrar" en un cuerpo femenino es una especie de "turismo de género"⁷, porque siempre pueden volver a sus cuerpos masculinos, que son los que detentan el poder cultural, para las jugadoras "entrar" en un cuerpo femenino virtual es una especie de "compensación", con estructura parecida a la fábula de "Cenicienta", pero sin final feliz, a través de la que pueden apoderarse de palabras y gestos heroicos que, al menos desde la Edad Media hasta hoy, forman parte de las virtudes masculinas, es más, constituyen el concepto de "nobleza".

A través de los videojuegos pasan estrategias de construcción y de deconstrucción de la identidad porque, como sostiene Maria Vinella, las imágenes son "uno de los territorios fundamentales sobre el que competir para construir socialmente la identidad"⁸, con lo cual la definición del "yo" pasa, de ser un

T., *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milán, 1999.

⁴ MINSKY, R., *Psicoanalisi y cultura*, Cátedra, Valencia, 1999, pp. 144.

⁵ Idem., pp. 146-147.

⁶ Idem., pp. 155-156.

⁷ Como Suzanne Moore llama a la moda de que los hombres expresen por escrito su feminidad, cif. MINSKY, R., op. cit, pp.

⁸ VINELLA, M., "Immaginario di genere nel progetto Comenius pari opportunità", en *Identità di genere e immagine femminile*, Progreedit, Bari, 2000, p. 10.

En el videojuego se dan dos polos de una misma visión: los jugadores ven una imagen de feminidad construida con una concepción masculina y las jugadoras se transforman en objeto de visión masculina (aunque sólo sea en el espacio virtual). Por otra parte los videojuegos tienen también un doble significado para las jugadoras: por un parte la aceptación de los rasgos que definen el femenino como objeto sexual, pero al mismo tiempo un nuevo tipo de feminidad que no tiene nada que ver con la pasividad que definía ese modelo objeto de deseo en pasado. Con lo cual se concluye que los videojuegos con protagonistas femeninas tienen una concepción patriarcal, pero que está plasmada a través de símbolos e identificaciones nuevos. Las protagonistas de los videojuegos se salen de los esquemas tradicionales en donde se encajan los prototipos femeninos, pero al mismo tiempo propone otros que poco tienen que ver

¹⁰ VIRILIO, P., “Utopía o teletopía?”, en □G□e□o□f□i□l□o□s□o□f□i□a□.□ □l□l□
□p□r□o□g□e□t□t□o□□n□o□m□a□d□e□□e□□l□a□□g□e□o□g□r□a□f□i□a□
□d□e□i□□s□a□p□e□r□i□,□ □M□i□m□e□s□i□s□,□ □M□i□l□án□,□ □1999□3□p. 71.

- a) con la realidad de las mujeres de todos los días
- b) con la visión que la sociedad tiene de la feminidad, o sea con el universo simbólico
- c) con la tradición cultural

El personaje videojuego con protagonista femenina permite y fomenta "la doble componente de la identidad femenina", de la que habla Teresa de Lauretis: la parte de sí que observa (masculina) y la que se siente observada (femenina)¹¹. Sentirse observada y aprobada por otros es un elemento fundamental en la construcción de la autoestima femenina, como demuestran muchas autobiografías escritas por mujeres, en las que otro personaje, que no sea la autora-naradora-protagonista, tiene que confirmar su valor¹².

Las protagonistas femeninas de los videojuegos encarnan un sujeto en sentido gramatical: actúan, cumplen acciones, son sujetos en sentido pleno, dotados de existencia, capacidad de actuar y de voluntad, lo que aleja el victimismo y la pasividad femenina pero, por otra parte, como iconos, como construcciones simbólicas responden a un prototipo único: el de la guerrera, o la amazona virtual.

Casi la totalidad de los videojuegos protagonizados por mujeres pertenecen al grupo de juegos de aventura, acción o estrategia. Es interesante notar como los más recientes y famosos (Teken I,II, III y Tekken Tag Turnamen, o Doa2 dead or Alive) pertenecen a la categoría de juegos de lucha, donde las protagonistas se dedican a combatir con diferentes jugadores. Paralelamente, la famosa Lara Croft, protagonista de Tomb Raider, que la primera entrega es una arqueóloga, en el número cinco de la serie, titulado Chronicles, se convierte en una especie de espía en algunas partes del juego y en otras en un soldado de asalto. Quiero decir que hay una evolución hacia la violencia en sí, despojada de cualquier otra circunstancia. En los últimos años también se produce un cambio en los motivos que mueven a las protagonistas: Aki la enigmática protagonista de Final Fantasy, se enfrenta a una invasión de alienígenas; Rynn la protagonista pelirroja de

¹¹ DE LAURETIS, T., *Soggetti eccentrici*, op. cit., p. 17.

¹² SOMMER, D., "Más que una mera historia personal: los testimonios de mujeres y el sujeto plural", e *El gran desafío*, Mergazul, Madrid, 1993, p. 320

Drakan: Oder of the Flame, tiene que salvar el mundo de varios monstruos; Julie la amazona de Heavy Metal F.A.K.K.2, vela por la seguridad de su planeta; Aya Brea, una agente del FBI en la Serie Parasite Eve 2, tiene como misión hacer frente a las emergencias causadas por microorganismos; Jill Valentine e Claire Redfield, las heroínas fascinantes y letales de la serie Resident Evil, luchan contra los inventores de un virus letal que convierte a los hombres en zombis; Otra espía que lucha contra los malos es Cater Archer, la protagonista de No one Lives Forever, un juego que se desarrolla en el ambiente de la guerra fría de los años 60.

Estos motivos “nobles”, inspirados en el código de caballería y en el heroísmo, es decir, poner la espada al servicio del bien y de la salvación de otros, desaparecen por completo para dejar paso a la pura y simple acción, a los efectos especiales y a la violencia gratuita: Konoko además de manejar armas, sabe kung-fu y es capaz de realizar saltos que desafían las leyes de la gravedad; Oni, Kasumi, Helena, Ayane Lei Fang y Tina, las protagonistas del juego de lucha Dead or Alive 2, son luchadora profesionales, que conocen las artes marciales; Anna Willians, Michelle Chang, Jun Kazama, Ling Xiaoyu, Julia Chang, Nina Willians son también el grupo de luchadoras protagonistas de Tekken Tag Tournament; Ivy, Seung Mina, Sophitia, Taki y Xianghua son las cinco chicas que luchan por conseguir la espada maldita que confiere enormes poderes o terribles maldiciones en el juego Soul Calibur; Hana e Rain son dos “más que amigas” protagonistas de Fear Effect 2: Retro Helix, un juego de aventura de trama intrincada, donde las referencias a la homosexualidad de las dos protagonistas es más que explícito

La violencia gratuita si manifiesta en la posesión y utilización de todo tipo de arma. Tomb Raider pasa de la pistola a la ametralladora, sin olvidar las granadas de mano. Julie encuentra en su camino espadas, hachas, pistolas, ametralladoras e incluso una honda. Los dos juegos tienen un dispositivo de control que permiten al jugador empuñar y disparar con un arma diferente en cada mano.

En una clasificación hecha por la revista happy web en julio del 2001 en Italia se demostraba que los jóvenes prefieren las protagonistas de los videojuegos a las divas de la televisión. Las preferidas por el público son Lara Croft, la

protagonista de Tomb Raider, a la que siguen Jill Valentin (Resident Evil), Regina (Dino Crisis), Lula (The Sex Empire) y Hana Tsu Vachel (Fear Effect).

Los jugadores masculinos ven en ellas un *sexy symbol*. De hecho en una encuesta realizada por la misma revista Happy Web, el 28% de 770 hombres sostiene que lo que más les gusta de las heroínas virtuales es que con ellas se puede hacer lo que se quiera, la sensualidad y los vestidos sexy¹³. Por otra parte las mujeres se identifican con las heroínas virtuales porque encarnan a la supermujer, que reúne tres características hasta ahora separadas en la concepción de la mujer: la acción, la belleza y la inteligencia.

El fenómeno Lara Croft, que ha conocido cinco ediciones del 96 al 2000, ha vendido 20 millones de copias y cuenta con más de 200 sitios web dedicados a este personaje, y el fenómeno Aki, la protagonista de Final Fantasy, que ha vendido 30 millones de copias, son un ejemplo de cómo las protagonistas de los videojuegos han dejado la página virtual para extenderse a otros ámbitos como el cinematográfico o el de la publicidad. De hecho las dos películas Tomb Raider y Final Fantasy, estrenadas en el 2001, prometen una segunda parte para el 2003

Las dos protagonistas de videojuegos, convertidas en estrellas y modelos de moda, ofrecen respuestas diferentes a dos de las preguntas kantianas de mayor transcendencia filosófica en nuestra cultura: ¿qué puedo hacer? y ¿quién soy yo?, pero concordando plenamente con la cultura patriarcal en la colocación social de ese nuevo sujeto-mujer que surge de esas respuestas. Es decir, la construcción de nuevos cuerpos femeninos y de sus múltiples identidades puede, y de hecho se corresponde, con la misma organización social de siempre de los cuerpos sexuados,

En este sentido, la versión publicitaria de Lara Croft, es muy ilustrativa. Un ama de Casa vestida como Lara Croft empuña el producto que se desea vender “estrella yet”, que consiste en una especie de pistola que en realidad es un envase para rociar azulejos y baldosas. El ama de casa se pone en acción disparando a derecha e izquierda, matando en un santiamén a todas las bacterias y otros gérmenes indeseables que pululaban en la cocina, quedando muy satisfecha por su hazaña bélica.

¹³ Cfr. D'URSO, A. M., “Tutti pazzi per Lara!”, en <<Happy Web>>, De Agostino, Milán, n. 7,

En la versión publicitaria Lara calca el prototipo de la manager, que fuera de casa dispara a enemigos y se embarca en aventuras varias, pero sin abandonar el espacio privado de la casa, del que también tiene que ocuparse. La sociología tradicional, que dividía la jornada entre el trabajo y el tiempo libre, constataría con satisfacción que Lara en el trabajo dispara a los enemigos, y en el tiempo libre dispara a los bichos de la cocina, convirtiéndose en una caricatura de la "doble jornada", que ocupa a la mayoría de las mujeres reales.

Por otra parte, es interesante como este anuncio sustituye los variados y exóticos escenarios de la película de Lara Croft por el cuadrado de una cocina, y como reduce su espíritu de aventura y su animo magnánimo, que piensa en la salvación de otros, a un simple "fregao". El mensaje publicitario queda ahí un poco ambiguo, no sabemos si desde ahora la ingrata tarea de desengrasar la cocina va a ser considerada una hazaña heroica por parte de la sociedad, o si en realidad se insinúa a las amas de casa que pueden convertirse en Lara Croft todas las veces que quieran, con tal de que no olviden que lo primero en la vida real para una mujer es limpiar la cocina, pudiendo además hacerlo con la vestimenta más erótica y peregrina que le plazca.

Como sostiene Demetrio Pampaloni, poner en discusión la propia identidad puede ser una forma nueva de superar las discriminaciones, pero también una forma de "afirmar la superioridad de un modelo y la subalternidad de otro"¹⁴. El modelo que sigue siendo superior y deseable es el del ama de casa, claro está, que ya no se trata de la "sufrida ama de casa", sino de su nueva versión más postmoderna y apocalíptica aunque, Medea docet, no exenta tampoco de un trasfondo mítico, que la retrata en el papel de la "exterminadora".

El designio de la sirena

BACA, Jesús

Universidad de Sevilla

Antes de que la escritura se adueñara de la palabra y la palabra del sonido; antes de que el signo esculpido en la piedra por los hombres pudiera ser sometido y manipulado, existió la “oralidad primaria”. En este estadio de la comunicación el sonido “comprendido” y el sonido “sentido” se solapaban en una misma realidad, en manifestaciones que creaban vínculos poderosos y estados emocionales compulsivos. Los fenómenos acústicos, ese “mundo en profundidad” como lo definió McLuhan¹, formaban parte de un entramado mágico, inescrutable y determinista, en el que las manifestaciones poéticas y musicales sirvieron, por su poder sugestivo, de vehículo privilegiado de transmisión de información y fórmula incipiente de control social.

La perspectiva de este período impreciso de fijación del signo nos ofrece algunas reflexiones significativas sobre los mecanismos de comunicación y su uso persuasivo. Una de ellas, de marcado carácter multidisciplinar y perfiles inciertos, nos enfrenta a los condicionantes fisiológicos y psicológicos que determinan la transmisión y recepción de mensajes en la interacción personal, con un acento particular en la comunicación social y su potencialidad sugestiva en expresiones subliminales.

No menos interesante puede resultar, desde una perspectiva diacrónica, el análisis de los condicionantes socio-culturales que van conformando la fijación del signo en su uso, de su naturaleza metamórfica y adaptativa como expresión de intereses coyunturales.

En la antigüedad griega podemos observar este carácter dual del signo sonoro en su expresión primigenia, en su estadio de formación, en el que el predominio de los sentidos audio-táctiles sobre el visual fomenta percepciones del *logos* que se imbrican y se solapan como fórmula mixta en la transmisión del conocimiento. Las manifestaciones reproducen, en algunos casos, una percepción instintiva de objeto sonoro que desborda el conocimiento racional y se constituye, como naturaleza inaprensible, en limitación del ser humano, con características más cercanas a cualidades de carácter divino.

Entre los helenistas que más han reparado en esta complejidad destaca Eric Havelock² cuya obra trata de reseñar las implicaciones sociales derivadas de este

¹ MCLUHAN, Marshall (1972): *La Galaxia Gutenberg*. Madrid, Aguilar.

² HAVERLOCK, Eric A. (1996): *La Musa Aprende a Escribir*. Barcelona, Paidós.

proceso, relacionando el uso de formas de expresión evolutivas con la conformación de nuevas mentalidades. En su opinión:

Una teoría especial de la escritura griega encierra la proposición de que nuestra manera de usar los sentidos y nuestra manera de pensar están relacionados, y que en la transición de la oralidad griega a la escritura griega los términos de esa relación se alteraron, con el resultado de que las formas de pensamiento se alteraron también y permanecieron alteradas desde entonces.³

En estas composiciones primarias, según el autor, “la existencia textual y su forma representaban una fiel reproducción de unas leyes de composición puramente acústicas que regían no sólo el estilo sino también el contenido”. La oralidad es bajo esta perspectiva acción, movimiento rítmico. La escritura, un remanente del signo sonoro, la “huella fosilizada” que promueve abstracciones y fija el sentido.

En esta fase de formación del signo, la presencia fantasmal del “interpretante” peirceano fomenta una casuística de carácter mágico y una percepción de la expresión sonora como estímulo insoslayable, alentando una funcionalidad taumatúrgica.

Esta capacidad dual del estímulo-signo como vehículo de sugestión es recogida por pensadores que, a veces de forma intuitiva y otras con pretensiones científicas y argumentos razonados, coinciden en apreciar el valor de sonido en ambas variantes, explicitando esta visión sobrenatural del objeto sonoro.

Teofrasto, discípulo de Aristóteles, reconocía en el oído al más emotivo de los sentidos y atribuía a la música poderes curativos para males tan dispares como “el desvanecimiento, la pérdida prolongada de razón, la ciática y la epilepsia” en una suerte de uso homeopático de la melodía, que se constituye en instrumento de la manifestación ordenada y manipulable del sonido.

El signo, en fase de desarrollo, compartirá las dos naturalezas y se servirá de ellas. Su poder hipnótico y determinista, por una parte, que tendrá en la música y la poesía sus manifestaciones más destacadas; por otra, la capacidad sugestiva de los referentes que subyacen en su expresión y que vinculan emocionalmente de forma personalizada.

³ Para Havelock, el uso de los sentidos y los esquemas mentales que conforman están estrechamente relacionados. En su opinión, en esa transición de la oralidad a la escritura, los términos de esta relación se alteraron para siempre.

Consideración aparte merece la similitud de las teorías de Havelock (dato que el propio autor refiere en su obra) con las expuestas por Walter Ong, así como por Marshall McLuhan en *La Galaxia Gutenberg*, resumidas en su célebre y a menudo mal interpretado aforismo, “el medio es el mensaje” acerca de la influencia de los medios de comunicación en la conformación y evolución de las formas de pensamiento.

La potencialidad de esta segunda manifestación encuentra su cauce natural en la retórica. La conciencia del fuerte vínculo que puede llegar a crear el signo, ya conformado, puede servir de referencia apologética como condicionante insoslayable. Gorgias, en su discurso de defensa de Helena, basa su alegación en la naturaleza intrínseca de la palabra, vehículo de “engaño y persuasión”, como argumento de descargo ante la responsabilidad que se le imputa. El sofista parece referir un estadio intermedio entre el estímulo y el signo cuya manifestación paradigmática sería la poesía. La palabra es así, aún, más sentida que escuchada:

La palabra es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión. (...) La poesía toda yo la considero y defino como palabra en metro. A quienes la escuchan suele invadirles un escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes (...), el alma experimenta por medio de las palabras una experiencia propia (...) ⁴

En esta concepción de los vínculos comunicativos que crea la información a través de objetos sonoros no es, pues, el que escucha, sujeto pasivo de la comunicación, el responsable en última instancia de los actos que conlleva la transmisión del signo-estímulo sino, por el contrario, el que instiga y promueve con la palabra la respuesta compulsiva del receptor. Según esta lógica, “quien la persuadió (a Helena), en cuanto la sometió a la necesidad, es el culpable”.

Su naturaleza pues, para Gorgias, escapa a la capacidad de aprehensión de la mayoría de los mortales y sus manifestaciones se constituyen en el paroxismo de la voluntad persuasiva:

Los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor (...) La misma relación guarda el poder de la palabra con respecto a la disposición del alma que la prescripción de fármacos respecto a la naturaleza del cuerpo (...) Las palabras producen unas, aflicción; otras, placer; otras miedo; otras predisponen a la audacia a aquellos que las oyen, en tanto otras envenenan y embrujan sus almas por medio de una persuasión maligna. ⁵

Es esta adscripción de cualidades que superan el entendimiento y trascienden la naturaleza humana lo que la convierte en el vehículo idóneo para manifestaciones de

⁴ MELERO BELLIDO, A. (trad.) (1996): *Sofistas: Testimonios y Fragmentos*. Madrid, Gredos.

⁵ *Ibidem*.

carácter taumatúrgico, donde la presencia de lo sobrehumano, parece encontrar su modo de expresión natural.

Pero en el estado carencial de la fijación del signo, aún por constituir, se hará necesaria la participación de un interprete, llámesele “pitia”, “oráculo” o “medium”,⁶ que ejerza el privilegio de desentrañar el misterio, de “mediar” ante el más allá, de dar forma a la voluntad de los dioses aportando al signo el sentido del que adolece en sus manifestaciones cotidianas.

A menudo, comenta Eric Dodds, esta manifestación de los dioses se encauza a través de los sueños. Entre los griegos, en estados de vigilia o alucinación, “el tipo más corriente con mucho es la aparición de un dios o el oír una voz divina que manda o prohíbe que se ejecuten ciertos actos”. En los sueños, pues, aparece la palabra como admonición, como orden o aviso con una capacidad performativa superior a la de la expresión visual. Las imágenes oníricas son crípticas en su naturaleza, interpretables, abiertas en su significado. La palabra en el sueño, por el contrario, establece vínculos claros e irrenunciables.

También será, en consonancia con lo anterior, el vehículo idóneo para la *Katharsis*⁷, práctica en la que prevalecen los elementos mágicos junto al poder de encantamiento de la música. Así lo refiere Dodds:

La idea de la *Katharsis* no era ninguna novedad (...) fue una de las preocupaciones más serias de las mentes religiosas durante toda la Época Arcaica (...) y como es un yo mágico, no un yo racional, el que tiene que limpiarse, las técnicas de la *Katharsis* no son racionales, sino mágicas. Podían consistir en ritos (...) O podían servirse del poder de encantamiento de la música. Como en la *Katharsis* atribuida a los pitagóricos, que parece una evolución de ensalmos primitivos.⁸

Pese a todo, donde quizás hallemos la expresión más elocuente de esta naturaleza dual del signo sonoro sea en una manifestación literaria, de tradición precisamente oral.

En los hechos narrados en el Canto XII de la Odisea convergen, hasta imbricarse, la manifestación dual de la expresión sonora como vehículo persuasivo de comunicación. Por una parte, el poder atávico de la música y la recitación atribuido a determinados sonidos rítmicos. Por otra, la palabra, signo articulado en formación, pero

⁶ Nótese, que en su comunicación con el más allá el “medium”, al adoptar una personalidad distinta, experimenta una alteración en sus características sonoras. El estado de trance suele conllevar un timbre más grave, una dicción más pausada y entrecortada.

⁷ DODDS, Eric R. (1951): *Los Griegos y lo Irracional*. Madrid, Alianza. 1999.

⁸ *Ibidem*.

con semejante capacidad sugestiva desde el conocimiento de la naturaleza humana y los fuertes vínculos que puede llegar a crear.

En el pasaje se nos narra cómo el atribulado Ulises, tras una larga serie de penalidades fruto de su enfrentamiento con Poseidón, es de nuevo puesto a prueba por los dioses en su camino de regreso a Itaca. Advertido por Circe del peligro que le acecha intenta eludir, una vez más, el destino aciago de aquellos que le precedieron:

Primero llegarás a las Sirenas, las que hechizan a todos los hombres que se acercan a ellas. Quien acerca su nave sin saberlo y escucha la voz de las Sirenas ya nunca se verá rodeado de su esposa y tiernos hijos, llenos de alegría porque ha vuelto a casa; antes bien, lo hechizan éstas con su sonoro canto sentadas en un prado donde las rodea un gran montón de huesos humanos putrefactos, cubiertos de piel seca...⁹

Mostrándole la fórmula para evitar el letal efecto de la melodía:

Haz pasar de largo a tu nave y, derritiendo cera agradable como la miel, unta los oídos de tus compañeros para que ninguno de ellos las escuche. En cambio, tú, si quieres oír las, haz que te amarren de pies y manos, firme junto al mástil –que sujeten a éste las amarras-, para que escuches complacido la voz de las dos Sirenas...¹⁰

La predicción de Circe presenta, pues, una doble lectura. En un primer instante, alerta al viajero sobre la letal consecuencia derivada de la escucha de la melodía. Posteriormente, sin embargo, tienta la curiosidad de Ulises presentándole la posibilidad de participar de una experiencia que ningún hombre vivo ha podido referir y que no compartirá con sus compañeros. Pero sólo hay un camino para acceder sin riesgo a un estímulo que ni aun la fuerte voluntad del laertida puede evitar: la inmovilización física. No es posible escapar al influjo de la melodía en libertad, pues ésta lleva inexorablemente a la destrucción.

La tentación se manifiesta no sólo en la escucha en sí del “sonoro canto”, sino también en la posibilidad de conocimiento que conlleva, en la certeza de que las sirenas saben de todo cuanto acontece y en el hecho de que aquél que acceda a su melodía compartirá este saber. La apelación es, pues, a su ego; o como puntualiza Pietro Pucci¹¹, a los hechos que protagoniza en la Iliada, “que le presenta como un personaje importante” en la nostalgia de sus actos gloriosos.

⁹ HOMERO, (2000): *Odisea*. José Luis Calvo (trad.). Madrid, Cátedra.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ PUCCI, Pietro (1996): "The Song of the Sirens", SCHEIN, Seth L. (ed.) *Reading the Odyssey*. New Jersey, Princeton University Press. págs. 191-199

Con esta premisa y conscientes de la llegada del soberano de Itaca, a fin de salir victoriosas de la empresa se atribuyen cualidades de las musas, de gran prestigio entre los hombres. Es esta la envoltura elegida, la adopción de las cualidades sígnicas de aquellas que agradan a hombres y dioses para confiarle y hacer más tentadora su oferta, para obligar al guerrero a que se detenga y oiga la melodía mortal, pues son conocedoras de sus sentimientos. Se apropian de su personalidad adoptando su canto melodioso y su dicción poética. Así lo recoge Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta*, texto medieval en cuya expresión se puede observar aún esta manifestación dual del encantamiento.

Dicen ser hijas de Caliope por declarar que cantaban...y el saber de Caliope significó sonido o buena plática (...) Ser hijas de Acheloo es porque así como el río es cosa humida, así todos los deleites de las tales es flujo del humor, el cual en la substancia y semejanza conviene más con el agua que con otra cosa.¹²

En realidad, ¿cuál es la auténtica naturaleza de la tentación a la que es sometido el viajero, el canto melodioso que enloquece a los hombres o la palabra certera fruto de la omnisciencia de los seres alados? Las sirenas invitan a Ulises a parar su embarcación y oír su canto, que se le advierte conduce irremediabilmente al fin. Pero el conocimiento previo de esta circunstancia convierte de alguna forma al estímulo insoslayable en signo (y por tanto evitable), pues alcanza su plenitud con la presencia del “interpretante”. El signo es ya triádico. Al igual que la muerte es inevitable pero el conocimiento de sus múltiples variantes permite eludirla temporalmente, la consciencia del peligro y su forma de expresión le permite evitar sus consecuencias y el estímulo es soslayado en su manifestación.

Conscientes, pues, de la astucia de Ulises, ahora mediante la palabra adulatora intentan convencerle para que se desprenda de las cadenas, que paradójicamente le liberan de su influjo. Para ello incitan al guerrero, instándole mediante argucias a escuchar su canto mortal. Conocedoras de todo cuanto acontece, apelan a su ego al referir los gloriosos hechos acaecidos en la Iliada. Utilizando ahora el poder del signo y su uso mendaz, desarrollan las argucias necesarias para tentar al hombre con la narración de aquello que le es más grato a sus oídos:

Vamos, famoso Odiseo, gran honra de los Aqueos, ven aquí y haz detener tu nave para que puedas oír nuestra voz. Que nadie ha pasado de largo con su negra nave

¹² PÉREZ DE MOYA, Juan y CLAVERÍA, Carlos (eds.) (1995): *Philosophia secreta*. Madrid, Cátedra.

sin escuchar la dulce voz de nuestras bocas, sino que ha regresado después de gozar con ella y saber más cosas. Pues sabemos todo cuanto los argivos y troyanos trajinaron en la vasta Troya por voluntad de los dioses. Sabemos cuanto sucede sobre la tierra fecunda.

En este punto, la naturaleza del encantamiento nos aparece ambigua y nos muestra la dualidad del signo sonoro en todo su sentido. La incapacidad de la melodía hechizante, del estímulo puramente sonoro, que no pudo surtir efecto ante la astucia de Ulises quien, avisado por Circe, previó los medios necesarios para evitar su acción. Por el contrario, será la palabra plena de sentido, que lo retrotrae a tiempos pasados y mejores y le embarga con sentimientos de nostalgia, la que se manifiesta como escollo insalvable. Así pues, y de forma paradójica, el signo pleno se convierte en estímulo tan efectivo como el canto, pues alcanza su perfección especulativa en el conocimiento de las debilidades de Ulises.

Otra vertiente del mito de singular interés estaría referida a la fijación de su expresión visual, el carácter evolutivo en sus representaciones iconográficas y de sus manifestaciones literarias. Cabe pensar que la singularidad de su transposición icónica y sus posibilidades metafóricas, así como la concurrencia de un medio propicio para la fantasía como el que acoge a los referentes marinos, parecieron aliarse para mantener viva su presencia en el mundo de lo real semiótico.

El análisis de su metamorfosis nos sirve como referente del paso de esa sociedad audio-táctil, en la que ven la luz los mitos antiguos, a aquélla en la que la preeminencia de lo visual determina los modelos cognitivos y las representaciones signícas.

De naturaleza más dúctil que otras representaciones mitológicas parece haber desarrollado, en su lucha por la supervivencia, unas conductas adaptativas en consonancia con la sabiduría de la que hacen gala en el relato.

A lo largo de la Edad Media se pueden observar diversas referencias a un aspecto externo monstruoso que se va perfilando progresivamente hacia una apariencia más humana, en la que los elementos femeninos comenzarán a predominar, “La sirena es una criatura prodigiosa; las hay de tres naturalezas: una es medio pez y medio mujer, otra es medio ave y medio mujer, otra medio caballo y medio mujer.”¹³

y que aún hace gran hincapié en el efecto pernicioso que para los hombres conlleva su trato. La atribución de rasgos femeninos concuerda con una visión maniquea de los géneros y parece entroncar con la percepción de la mujer como instrumento de

¹³ MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.) (1986): *Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela. (Bestiaris I, 79-80 MS A).

perdición para el hombre y, en su expresión más cruda, con la categoría de prostituta: “Lo cierto es que las sirenas fueron tres meretrices que engañaban a todos los que se cruzaban en su camino y los arruinaban.” (*Brunetto, 131-132 I:136*)¹⁴

O bien se representa como metáfora de conductas reprochables, en interpretaciones ciertamente abiertas, como la que refiere Natale Conti en 1551:

(...) Otros, en cambio consideran que la Sirenas eran las voces de los aduladores y que ninguna perdición más dulce ni más criminal que ésta se apodera de los príncipes o de los hombres ambiciosos (...) Yo, ciertamente, creería que el canto de las Sirenas y las propias Sirenas no son otra cosa que los placeres y sus cosquilleos...porque nacen de aquella parte del alma que está privada de razón y se llama alogos.¹⁵

La metamorfosis iconográfica que estos seres van a sufrir a lo largo de la Edad Media estará mediatizada, sin duda, por prejuicios de carácter religioso y acabarán sirviendo de instrumento ideológico en los usos simbólicos de la época.

Con todo, el signo visual seguía sin establecer un arquetipo acorde con el sentido de su expresión en el imaginario colectivo. Resultaba necesario un cambio de imagen para poder adscribirle aquellas cualidades que, asociadas a las mujeres, las hacían tan perniciosas para el género masculino. Era de esperar pues que, progresivamente, su aspecto resultase creíble como icono arquetípico de la tentación femenina. Así se recoge ya en el *Liber monstruorum de diversis generibus*,

Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo, tienen cuerpo femenino, y son idénticas al género humano; pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven en las profundidades.¹⁶

en el que la descripción física se corresponde ya, en gran medida, con los rasgos iconográficos que han pervivido hasta la actualidad. El signo ofrece ya un referente estable, muy diferente del original, en el que la expresión y el contenido confluyen en una única realidad despojándole, como en labor de taxidermista, de sus atributos letales e incluso de la manifestación sonora que le acompañó en su primera existencia.

Fue éste, al fin, su destino postrero. Pues, si bien el fracaso de su empresa pareció sumirle en largos siglos de meditación, no debieron resultar fútiles a la vista de

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ CONTI, Natale (1551): *Mitología*. Iglesias Montiel y Álvarez Morán (trads.). Murcia, Univ. de Murcia, 1988.

¹⁶ *Ibidem*.

su pervivencia. Cansada, al parecer, de sonidos reiterativos de efecto ya endémico, enmudeció. Reapareció siglos después con aspecto renovado y lo fió todo a la pose. Precursora de la vacuidad postmodernista y de la cirugía plástica, supo adaptarse a los nuevos vientos estéticos y apostó todo a una sola carta, al parecer ganadora. Vivió de su imagen y de pasadas glorias, sobreviviendo con formas de encantamiento más sutiles e irreprochables que las de sus ancestros, llegando a olvidar la melodía que le hiciera temible entre los hombres.

En los textos perviven aún los restos ya fósiles de estos sonidos que otrora resultaran sublimes a oídos de los mortales. Y es que, antes de que el hombre se adueñara de la palabra, antes de que la domeñara y la hiciera suya, ésta perteneció a los dioses.

La representación de lo femenino y de las relaciones de amor en algunas de las canciones más escuchadas por los adolescentes de Zaragoza.

BAILLO, Mercedes, LARUMBE, M^a Ángeles y VICENTE, Pilar

Universidad de Zaragoza

Hablar de amor -sobre todo expresar el deseo de sentirnos amados y de amar- es un tema recurrente en los diferentes discursos que guían nuestra existencia, y ello se refleja en las innumerables alusiones al amor que aparecen en las canciones. La mayoría de las personas entienden que el amor es una vivencia común que en un momento u otro han experimentado y, si no ha sido así, anhelan sentirlo y que perdure. En el sentir común, cuando hay deseo sexual y dependencia afectiva, la relación se define como amorosa, y *al otro* se le percibe como un centro en la vida de quien lo ama.

El concepto *amor* tiene muchos sentidos, al vocablo lo dotamos de innumerables connotaciones. Aunque en esta breve comunicación sólo nos interesa hacer referencia al amor de pareja que se manifiesta o se intuye en las canciones seleccionadas, hay que tener en cuenta que cuando se intenta definir qué es el amor, suele diferenciarse entre *un sentimiento de amor general*: un amor por las cosas, sin objeto inmediato; y el *amor humano*, en el se distingue entre aquél amor que conlleva o no un componente erótico.

Metodología de la investigación.

Para elaborar la investigación que presentamos, se eligieron por sorteo diez centros docentes, de entre los distintos institutos y colegios privados de Zaragoza. De cada uno de estos diez Centros, al azar se eligió un curso, hasta captar a un grupo de ochenta estudiantes que cursan ESO: dos chicos y dos chicas de cada clase. A cada uno de estos ochenta estudiantes se le solicitó una lista con los cinco títulos de sus canciones más escuchadas. De las listas de canciones proporcionadas, se han analizado las diez más nombradas por todos ellos, después de descartar todas aquellas canciones que no hablaban de amor, las que eran cantadas en inglés, y las que no hacían referencia expresa a la representación diferente de lo masculino y lo femenino. Al final, las canciones seleccionadas fueron las siguientes:

Las imágenes femeninas en la edad media alemana: realidad y ficción literaria en torno a la figura de la dama medieval

BALBUENA Torezano, María del Carmen

Departamento de Filologías Integradas

Universidad de Huelva.

El estudioso de la literatura medieval alemana es buen conocedor de la presencia de la figura femenina como objeto de tratamiento en la obra escrita. Esto es aún más perceptible en la producción literaria del siglo XII, y dentro de ella, en la lírica amorosa o *Minnesang*. El primer rasgo característico y definitorio de esta poesía cortesano-caballeresca es la dedicación de dichos poemas a una dama, “que es contemplada al mismo tiempo como objeto erótico e ideal ético, lo cual la hace inalcanzable.”¹

Pero la imagen de la fémina es mucho más compleja que aquella ofrecida por este tipo de manifestación literaria, en la que se da, además, un elevado componente de idealización. La imagen de la mujer en el Medioevo ha de contemplarse desde una triple perspectiva: dentro de un ámbito teórico, establecido por los Padres de la Iglesia, en la vida diaria, y por último, en la literatura. Todos ellos sufren influencias unos de otros, de forma que a veces es difícil determinar en qué ámbito nos movemos al hablar de la mujer medieval. La imagen global que se tiene de la fémina en esta época es, pues, el resultado de la interacción de todos ellos.

Según Ruiz Doménec “las sociedades masculinas han contemplado a la mujer como entropía, esto es, como principio de desorden.”² Y este presupuesto es el que sigue una sociedad absolutamente patriarcal como lo es la medieval al configurar la imagen de la mujer. La teoría medieval acerca de las mujeres surge de dos fuentes distintas, poseedoras del poder político y económico de la época: la Iglesia y la aristocracia. Clérigos y aristócratas elaboran una imagen de la fémina que durante siglos sería la predominante en toda Europa. Dicha imagen y la posición del género femenino dentro del ámbito humano estaban condicionados por su sexo, y no por su educación, inteligencia o poder económico.

El primer rasgo característico de la fémina era su inferioridad con respecto al hombre. La Biblia enseña que Eva fue creada a partir de una costilla de Adán, lo cual le

¹ MÜSCH, B. (1998): “¿Santa o Fulana? Las imágenes femeninas en la literatura medieval”, *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España*. Sevilla. págs. 225-229.

² RUIZ DOMÉNEC, J. R. (1986): *La mujer que mira: crónicas de la cultura cortés*. Barcelona, Quaderns Crema. pág. 15.

otorga al varón automáticamente la superioridad con respecto a su análogo femenino, suponiendo así la subordinación de la mujer al hombre, ya fuese el padre, el hermano o el marido. Además, la mujer era considerada, por su condición sexual, un ser maligno, que buscaba la perdición del hombre, intentando seducirlo constantemente para hacerle caer en el pecado. Considerada una ramera, una fulana, no merecía consideración alguna. El siguiente pasaje de Tertuliano así lo demuestra:

Mujer, deberías ir siempre de luto, estar cubierta de harapos y entregada a la penitencia, a fin de pagar la falta de haber perdido al género humano (...). Mujer, tú eres la puerta del diablo. Eres tú quien has tocado el árbol de Satanás y la primera que ha violado la Ley Divina.³

La imagen negativa de la mujer se plasma en los numerosos escritos de la época, donde es recurrente la idea de Eva como causante de la perdición del género humano, y la mujer, descendiente de esta primera pecadora llena de lascivia y maldad, tiene su misma condición maléfica, rastrera y ruin, tal como lo confirma el siguiente pasaje de Jacques de Vitry⁴: “Entre Adán y Dios, en el Paraíso, sólo había una mujer, y no descansó hasta que consiguió expulsar a su marido del Jardín de las Delicias y condenar a Cristo al tormento de la Cruz”. De Vitry va más allá: Jesucristo fue crucificado por culpa de la mujer, que condenó al pecado a toda la humanidad desde el primer momento, pues siempre estuvo en su mente conseguir la perdición del hombre.

Vemos pues como la imagen difundida por la Iglesia no favorece en absoluto a la mujer, y puesto que dicha imagen se basa en su sexo, implica la subordinación al hombre en todos los aspectos. La única defensa que se hace del género femenino, es que éste es útil para dar a luz hijos varones y vírgenes. La mujer es concebida como un ser destinado al matrimonio, para dar hijos, y con ello, enriquecer y engrandecer la estirpe familiar. Así lo expresa también Martín Lutero al afirmar que “Aunque se agoten y al final mueran de tanto parir, no importa, que se mueran de parir, para eso existen.”⁵ Las féminas -y muy especialmente las de la élite- estaban obligadas a ser fértiles, pues su misión no era otra que la de prolongar la familia y con ello la riqueza de la misma.

Existía toda una reglamentación en lo concerniente a la forma de vivir y del comportamiento que debía tener la dama frente a su marido y a la sociedad que la

³ BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*. Madrid. pág. 33. Cita a *De cultu Feminarum, Hábeas Cristianorum obras de Tertuliano*, tomo I. pág. 343.

⁴ GREVEN, J. (1914): “Sammlung den mittelälterlichen”, *Texte*, nº 9, Heidelberg. “Die Exempla...des Jacob von Vitry”.

⁵ KING, Margaret L. (1993): *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid. págs. 15-16. Cita a LUTERO, M.: *Vom ehelichen Leber in Werke*, 10.2. pág. 301.

rodeaba. Las siguientes normas de comportamiento son algunas de las citadas por Thomasin von Ziklaere:

Una dama no debe bromear con picardía. Una dama no debe mirar directamente a un hombre desconocido. Una dama joven debe hablar con dulzura y con voz no demasiado alta. Está prohibido a todas las damas sentarse con las piernas cruzadas. En el caminar, una dama no debe dar grandes zancadas y no debe pisar fuerte. Una dama no debe salir a la calle sin capa. Si no tuviere vestido que cubra su ropa interior, debe mantener cerrada su capa. Va contra las buenas estirpes el hecho de que tuviera alguna parte de su cuerpo descubierta. Al caminar, la dama ha de mirar siempre hacia delante, y no mirar a su alrededor. Una joven dama debe hablar poco, si nadie le pregunta; una dama adulta tampoco debe hablar en exceso, especialmente durante la comida. Una dama sólo debe aceptar pequeños presentes de su prometido, tales como guantes, espejos, anillos, broches, tiaras y flores.⁶

Todas estas instrucciones están encaminadas a conseguir la perfección de la dama y hacer de ella una señora. Y así ocurre en la práctica. Muchas de estas mujeres de noble cuna dieron lugar a dinastías y linajes encumbrados. Reyes y príncipes sienten devoción por sus madres, hermanas y esposas, y se dejan aconsejar por ellas. Y para esto la mujer ha de estar formada y preparada social e intelectualmente. Sin embargo, quien en realidad toma la decisión es el hombre, pues se mantiene la primacía masculina sobre la femenina. Tras el rey, está la reina; tras el señor, la dama. No se puede transgredir este principio que tiene un origen divino. Un ejemplo de ello es la Familia celestial: tras Cristo, está la Virgen, capaz de suscitar adoración y entusiasmo. Ella no es -no puede ser- superior a Cristo⁷. Dichas normas son escritas y difundidas no sólo para el conocimiento de la dama, sino también para el de su propio esposo, y con ello, le otorgan a éste potestad para castigarla en caso de incumplir alguna de las reglas establecidas.

La posición de la Iglesia en lo que respecta a la imagen del sexo femenino, se fundamentaba en las exégesis de los textos de la Biblia y en las afirmaciones de los Padres de la Iglesia, quienes no hacían referencia al valor positivo de la mujer, sino que seguían la tendencia misógina de las Cartas a los Apóstoles. En todos sus escritos encontramos una especial aversión a la sexualidad, basada en la dualidad espíritu-alma y cuerpo. Es notable también un odio reconocido hacia el género femenino. Postulan que la mujer debe subordinarse al hombre, y seguir a su marido. Debe servirle,

⁶ BUMKE, J. (1986): *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. München, Band 2. pág. 477.

⁷ RUIZ DOMÉNECH. *Op. cit.* pág. 83.

mantener las tareas de la casa, y parir hijos. Gregorio de Nazianz, en su *Carta a los Olimprios*, hacia el año 389, habla de esta subordinación de la mujer al hombre:

Ehre stets deinen Gott, nach ihm aber deinen Mann. (...) Ihm allein sollst du lieben, ihm nur wohlgefallen. Und ist deine Liebe größer: schenke dich ihm ganz, werdet eins! Nimm nicht alles für dich, was seine Liebe dir läßt: nimm nur, was dir gebührt. Meide die Satttheit, sie schadet der Liebe! ⁸

Juan Crisóstomo en la segunda mitad del siglo IV, establece las tareas propias del hombre, y aquellas correspondientes a la mujer, afirmando que ésta ha sido creada para ayudar al hombre. No puede ni debe tomar una lanza, ni dedicarse a actividades militares, económicas o políticas. Tales ocupaciones quedan reservadas exclusivamente al género masculino. A la fémina le corresponde el desempeño y la ejecución de tareas domésticas, tales como tejer o bordar; no le corresponde a ella dar su opinión en el senado, pero sí puede hacerlo en cuestiones familiares, y con frecuencia se ocupa mejor que el marido de los asuntos domésticos. Su deber es criar hijos, y llevar a cabo las labores concernientes a la lana, la cocina, el adorno de las ropas, y el resto de cosas que no le corresponden al marido⁹. San Agustín, en el siglo V, confiere a la mujer la función primordial de traer hijos al mundo: "Wenn die Frau dem Manne nicht zu Hilfeleistung, um Kinder hervorzubringen, gemacht worden ist, zu welcher Hilfe ist sie dann gemacht worden?"¹⁰.

Gregorio el Grande a finales del siglo VI identifica la palabra “mujer” (*Frau*) con el vocablo “debilidad” (*Schwäche*). El hombre no es perfecto porque nace de la mujer, y de ahí proviene la imperfección de toda la humanidad:

Der Mensch ist aus der Schwäche geboren, da er von der Frau abstammt. In der heiligen Schrift steht (das Wort) “Frau” entweder für das weibliche Geschlecht oder für Schwäche [...] Jeder Mann heißt stark und klar denkend, die Frau wird als schwacher und verworrener Geist ansehen. [...] Darin sagt man richtig: Des Mannes Laster ist besser als die Tugend der Frau; da manchmal auch die Schuld der Starken eine Gelegenheit zur Tugend ist und die Tugend der Schwachen eine Gelegenheit

⁸ “Honra siempre a tu Señor, mas tras Él, a tu marido. (...) Debes amarle sólo a él, has de complacerle en todo. Así tu amor será mayor: date a él por entero, ¡convertíos en un solo ser! No tomes para ti todo lo que su amor te done: toma sólo lo que te corresponda. ¡Evita la saciedad, pues sólo puede dañar al amor!” En Gregorio de Nazianz: *Brief an Olimprios*. En KETSCH, P. (ed.): *Frauen im Mittelalter. Frauenbild und Frauenrechte in Kirche und Gesellschaft*. pág. 46.

⁹ CHRYSOSTOMOS, Johannes: *In welcher Weise die Gattinnen zu führend sind*. *Ibidem*. pág. 48.

¹⁰ “Si la mujer no ha sido concebida para ayudar al hombre a tener hijos, ¿para qué tipo de ayuda ha sido concebida entonces?” en Agustinus, *Über den Wortlaut der Genesis*, 9. Buch, C. 3. *Ibidem*. pág. 50.

zur Schuld. Was also wird an dieser Stelle mit dem Wort “Frau” anderes bezeichnet als die Schwäche, wenn es heißt: Der Mensch, von der Frau geboren?¹¹

Al hombre le corresponde dirigir la vida de la mujer, instruirla y guiarla, puesto que es superior a ella física e intelectualmente. Las mujeres deben ser excluidas de todo ámbito político, así como de la jerarquía eclesiástica. Sin embargo, la Historia nos demuestra que hubo numerosas excepciones. Nobles damas europeas demostraron poseer capacidad intelectual suficiente para desempeñar labores que sólo eran atribuibles al sexo masculino. Tal es el caso de Adelaida (hacia el 931-994), hija de Rodolfo II de Burgundia, emperatriz de Alemania, , que fue regente de su nieto Otón III. En el siglo XI, la reina Edith de Inglaterra, participó en los debates del tribunal de la corte. Elisabeth de Hungría, llevó a cabo una misión diplomática en Turingia en el año 1211. Margarita (1045-1093), reina de Escocia, enseñó a leer a su marido, el rey Malcolm III. Éstas, y otras muchas escritoras, científicas y místicas, ejercieron funciones vedadas para el género femenino.

La aversión por la sexualidad resulta fatal para la valoración de la mujer por parte de los Padres de la Iglesia, quienes valoraban el sexo femenino como algo puramente funcional, concediéndole la única función de medio o instrumento para engendrar hijos. El acto sexual sólo era lícito dentro del matrimonio, y con la única finalidad de procrear y formar así una familia. Sin embargo, a los ojos de la Iglesia, la mujer utiliza su sexualidad para otros fines bien distintos. Intentaba continuamente seducir al hombre y despertar su concupiscencia. Ser mujer es sinónimo de lujuria, sexualidad y libertinaje; de un ser que no posee la capacidad de razonamiento del hombre, poseedor sólo de cuerpo. El hombre en cambio, posee cuerpo, alma y razón.

La mujer encuentra así el desprecio absoluto al ser identificada con el pecado, porque su falta de sentido común, su debilidad y su inconstancia trajeron la perdición a toda la humanidad. Ella, y sólo ella, es la culpable de la caída en el pecado mortal, y también ella es la transmisora de dicho pecado a todos sus herederos. Es por eso que su castigo es parir hijos con dolor, y someterse al hombre; ha demostrado no ser digna de

¹¹ “El hombre ha nacido de la debilidad, puesto que procede de la mujer. En las Sagradas Escrituras aparece la palabra “mujer” tanto para designar el género femenino como para designar la debilidad [...] Todo hombre ha de verse fuerte y de pensamiento claro, la mujer, más débil que aquél y de espíritu confuso[...] Por tanto, es lícito decir que el vicio en el hombre es mejor que la virtud en la mujer; pues a veces también el error del fuerte es una oportunidad de alcanzar la virtud, mientras que la virtud del débil es una oportunidad de llegar al pecado. ¿Acaso no se designa con la palabra “mujer” otra cosa que la debilidad, cuando se dice: “el hombre, nacido de la mujer”?”Gregorio el Grande, *Kommentar zu Hiob* 11, 49. *Ibidem*. pág. 50.

autonomía, su falta de juicio la hace cometer un pecado tras otro, no puede por lo tanto ser igual al hombre. Mientras el hombre representa los valores positivos, espirituales, la mujer es la imagen de la maldad. Es más, los vicios del hombre son considerados por el clero mejores que cualquier virtud femenina. Sólo siguiendo una vida de penitencia, de sacrificio, y dedicada a ayudar a pobres y enfermos, la mujer consigue un cierto reconocimiento por parte de los Padres de la Iglesia.

El hombre ha de amar a la mujer porque es su compañera, y éste es un acto loable. La mujer, ha de amar al hombre porque es un *deber*, ella es débil, y ha de buscar la protección y el amparo de su esposo.

Tomás de Aquino (1225/26-1274) concibe a la mujer como un ser creado para completar la creación de la naturaleza, que por entero consta de dos sexos diferenciados. Todo lo que vemos a nuestro alrededor tiene un sexo masculino y otro femenino. Por lo tanto, el género humano también necesitaba tener dos sexos, y por ello fue creada la mujer. Ésta, sin embargo, es demasiado débil, y por ello necesita la protección y dirección del hombre. Ella es la encargada de mantener la casa y educar a los hijos, pero siempre bajo las directrices del esposo. La inferioridad de la mujer queda patente para Santo Tomás en la imposibilidad de engendrar por sí sola. Esto implica la fundamentación biológica y sexual de la unión entre hombre y mujer.

En su estudio sobre la mujer renacentista Margaret L. King afirma, a este respecto:

Mientras que los pensadores, predicadores, teólogos, filósofos, médicos, abogados, humanistas y poetas definían al hombre en términos de su actividad en el mundo, definían a la mujer en términos de su papel sexual. (...) El mundo masculino podía esquematizarse, utilizando categorías feudales, entre los que luchaban, los que rezaban y los que trabajaban. (...) Las mujeres, con muy pocas excepciones, se categorizaban en términos de su posición respecto al ideal femenino de la virginidad y a la pesadilla de la sexualidad. (...) Hija, madre, viuda; virgen, matrona y vieja; éstas eran las posibilidades que abarcaba el sexo femenino.¹²

El análisis de esta autora demuestra que si bien se produjeron algunos cambios con respecto a la imagen, función social, y lugar ocupado frente al hombre por la mujer, dichos cambios tuvieron lugar de forma lenta y sutil.

No cabe duda alguna entonces de que la maternidad era casi la única función atribuida a la mujer, definiendo su vida y ocupándola durante muchos años. Desde los veintitantos años, la mayoría de las mujeres, especialmente aquellas pertenecientes a

¹² KING. *Op. cit.* págs. 41-42.

clases altas, experimentaban ciclos continuos de alumbramiento y lactancia. Tras el período de lactancia, la mujer estaba de nuevo preparada para concebir. Las más ricas tenían más hijos que las pobres, pues no eran ellas mismas, sino sus amas de cría, quienes amamantaban a sus hijos¹³. Un ejemplo de esto lo tenemos en Isabel de Aragón, mujer de Felipe III y madre de Felipe el Hermoso, quien dio a luz en 1268, 1269 y 1270. En este mismo año murió con seis meses de embarazo.

Hasta aquí he expuesto lo que significaba ser mujer en la Edad Media a los ojos de la Iglesia. Pero la realidad, especialmente lo concerniente a la dama medieval, nos ofrece otra imagen distinta. No debemos olvidar en este sentido el papel desempeñado por la mujer como terrateniente. Este aspecto es quizás el único que se corresponde con la realidad de su tiempo. La idea confeccionada por la Iglesia de la mujer como ser diabólico, útil solamente para engendrar y parir, está tan idealizada como la que trovadores y *Minnesänger* presentan en sus poemas. La sociedad feudal se fundamentaba en la posesión de tierras, y también la mujer es importante socialmente en función de su posición como terrateniente. Soltera o viuda, ella también podía poseer feudos, así como testar o contratar, demandar y ser demandada. Sin embargo, al contraer matrimonio, estos derechos pasaban a ser propiedad del marido. El matrimonio era, para el hombre, el medio ideal de conseguir aumentar sus posesiones y alcanzar así un elevado estatus social. Durante el matrimonio era el marido quien gestionaba los feudos. A la muerte del esposo, y si tenía descendencia, su viuda heredaba un tercio de todas las tierras que éste hubiese poseído en vida. Este legado era una dote que conservaba y que volvería a ser traspasado a un segundo esposo en caso de celebrarse segundas nupcias. Si la mujer quedaba viuda joven y sin hijos, debía ser cortejada nuevamente; era por tanto una mercancía más dentro del sistema feudal, de modo que la esposa iba con la tierra en el lote, y no al contrario. Una rica heredera estaba expuesta a un matrimonio arreglado por sus padres desde que era una niña. Esta era la práctica habitual, también en el caso de mujeres adultas. El matrimonio se entendía como un contrato mercantil, y no como un sacramento. Sin embargo, en el caso de mujeres adultas, éstas tenían la opción de comprar a su señor el derecho a elegir marido. Gracias a esta “compra”, reyes y poderosos terratenientes vieron aumentar considerablemente sus posesiones.

¹³ *Ibidem.* págs. 14-15.

Por otra parte, en ausencia del marido era la esposa la encargada de la administración de las propiedades, lo cual demuestra la gran formación intelectual que poseía la mujer, pues debía estar preparada para asumir esta responsabilidad en cualquier momento. Cristina de Pisan en *Le Livre de Trois Vertus* especifica las funciones que una dama debe desempeñar en ausencia de su esposo. Entre éstas, destaca el conocimiento de las llamadas leyes de tenencia y de la ley feudal, para salvaguardar los derechos del señor. Debe además saberlo todo acerca del gobierno de la hacienda, hasta el punto de poder supervisar al mayordomo. Y por supuesto, debía distribuir los recursos del marido de acuerdo al rango de éste.

En cuanto a los deberes como madre establecidos por la Iglesia, en realidad éstos no eran tan pesados como parecían a simple vista. Las familias eran grandes, pero la tasa de mortalidad infantil era elevada. Las damas nobles contaban con el servicio de nodrizas y amas de cría, que eran quienes en realidad se hacían cargo de los hijos. Cuando éstos alcanzaban los cinco o seis años, eran enviados a las casas de los grandes personajes de la época para recibir la educación más exquisita.

Como esposa y señora, la dama debía además supervisar la elaboración de la comida y la confección del vestuario, así como prever con tiempo el abastecimiento de los productos necesarios para tales labores. Todo ello supone una habilidad organizativa importante, cualidad que toda dama debía poseer. Todas estas tareas y obligaciones eran vitalicias, es decir, no desaparecen con el fallecimiento del marido, aun cuando la viuda no volviese a contraer matrimonio.

Entre las habilidades que toda noble había de poseer estaban la de jugar al ajedrez- lo cual conllevaba poseer cierto nivel intelectual-, cazar con halcones, cantar y tocar instrumentos musicales, actuar según las normas establecidas en el amor cortés y por supuesto, leer y escribir. El dominio de la lectura y la escritura es igualmente necesario para la aristócrata, puesto que ella será la encargada de gestionar las posesiones del marido en ausencia de éste; dicho dominio queda patente en numerosas esculturas y pinturas de la época que representan a la mujer con un libro entre las manos. Un ejemplo de ello es la escultura funeraria en madera pintada de la iglesia de Fontenevraud que representa a Leonor de Aquitania sosteniendo un libro abierto entre las manos. Pero el ejemplo por excelencia de la mujer culta y refinada de la época lo tenemos en Dhuoda y su *Liber Manualis*, escrito para la educación de su hijo Guillermo. La obra de Dhuoda comienza en 841 y es terminada dos años más tarde. Hay un hecho histórico que pone de manifiesto la sapiencia de esta aristócrata francesa: en 842 se

redactan en francés romance y antiguo alto alemán los Juramentos de Estrasburgo. Sin embargo, Dhuoda escribe en latín, que es la lengua de los eruditos, de la gente culta. En su obra encontramos préstamos tomados de la Biblia, e influencias de obras como los *Sinónimos* de Isidoro de Sevilla, la *Regula Pastoralis* de Gregorio Magno, así como sus *Moralia in Job*, o el *Cathemerion* de Prudencio. Sabemos que debió leer al poeta Donato y a San Agustín, y obras como el *Tratado sobre los Vicios y las Virtudes* de Alcuino. El alto nivel intelectual de Dhuoda, es al mismo tiempo, espejo de la educación que las nobles aristócratas podían alcanzar en la Edad Media.

En el Medioevo, una mujer “sabia” era algo excepcional, mientras que el varón instruido no recibe jamás tal calificativo. Es el hombre quien se jacta de poseer la sapiencia en esta época. He de discrepar en este punto, pues está demostrada la existencia de numerosas mujeres dedicadas a la medicina o a la escritura de poemas religiosos y de tratados, y, como ya hemos visto, algunas de ellas llegaron a ejercer de embajadoras de sus propios países para velar por los intereses de la corona.

La funesta imagen del sexo femenino dará un giro de trescientos sesenta grados con el florecimiento de la caballería. Todo ello se verá reflejado principalmente en la literatura cortesana. Comienzan a escribirse poemas épicos donde la mujer cobra un papel importante, pero siempre subordinada al personaje masculino, protagonista por excelencia de la obra. La exaltación del sexo femenino se produce a partir del siglo XII, y en literatura se traduce en la producción de poemas trovadorescos. La poesía religiosa pasa a un segundo plano, y cobra peso la cultura laica. Este cambio cultural se debe al apogeo de la caballería, que al mismo tiempo es portadora de nuevas normas éticas y sociales. Esta peculiar clase social trasladará todos sus valores ético-sociales a la literatura, y en ella ocupa un lugar primordial el servicio a la dama. La lírica cortés y la épica permiten así establecer una nueva visión de la relación entre ambos sexos y una imagen distinta y al mismo tiempo positiva de la mujer. Ahora ésta goza del reconocimiento social que hasta entonces sólo era exclusivo del sexo masculino; es más, dicho reconocimiento es mayor que el que hasta entonces le había sido concedido al varón. Se da pues una sorprendente inversión: la mujer será a partir de ahora superior al hombre, que permanecerá subordinado a ella. En esta nueva estética de vida la mujer se presenta como la puerta hacia todas las cosas prohibidas, imposibles de obtener por un rígido sistema de exclusión social y político. Esto no quiere decir sin embargo que la fémina ocupe tal posición en la realidad. Se trata, en todo caso, de fingir que la realidad es así. Es por esto que hablamos de idealización. Y a esta idealización contribuye un

estereotipo femenino, que debe tener virtudes y atributos muy concretos. Dichas virtudes han de ser, entre otras, la constancia, la fidelidad, la castidad, el honor, la disciplina, la bondad, la dulzura y la alegría, virtudes que el hombre, por el contrario, ha de ganar. La mujer aparece como señora (*Herrin*) del hombre; ella es quien le inspira y le da fuerzas, quien lo impulsa a luchar. Por ella el caballero va a las cruzadas y vive mil aventuras, por ella lucha en los torneos. El caballero se realiza como tal, y con ello también como hombre, a través del amor y el servicio a la dama (*Frauendienst*). Sólo así puede adquirir virtud, honor y gloria. Y este servicio se materializa literariamente en el caso alemán, en la producción de *Minnelieder*, expresión formal de la *Minneidee*. Así, autores como Dietmar von Aist, hablan del refinamiento del hombre a través del servicio a la dama. El hombre se hace así más digno, más noble cuando sirve a la mujer.

La imagen femenina que nos ofrecen los poemas caballerescos responden a un canon de belleza ideada por los trovadores. La descripción de la dama se realiza desde arriba hacia abajo -como lo aconsejaba la retórica- haciendo especial hincapié en el rostro, donde convergen la mayoría de los rasgos femeninos, rasgos que no se corresponden con los individuales de cada mujer, sino con ese ideal de belleza “fabricado” por los poetas para ensalzar y dignificar la figura de la dama a la cual sirven.¹⁴ Así se nos describe a mujeres con pelo largo, rizado y rubio, frente blanca, cejas como pintadas por un pincel, ojos adorablemente brillantes, orejas pequeñas, nariz recta, boca roja, dientes blancos, barbilla redonda, garganta blanca y un hermoso cuello. De aquí la descripción pasa a las manos -blancas y suaves- y a los pies -pequeños. De la forma del cuerpo no se habla en exceso, se hace una descripción general. Pero todas las damas poseen brazos y piernas blancos y suaves, senos pequeños y cintura estrecha -a pesar de que dichas partes del cuerpo, tal como afirma el profesor Bumke¹⁵, no han sido vistas al desnudo. Esta descripción de belleza sin par equivale a la belleza interna que necesariamente ha de poseer toda dama que se precie de ser loada y servida. Es decir, la exteriorización de la belleza interior no es más que la belleza exterior proclamada en los poemas. De este modo, belleza y plenitud moral dotan a la mujer de una importante función social, en la que los valores que ellas representan, son transmitidos al hombre.

El hombre mira y admira a la mujer porque a ella le debe todas sus habilidades caballerescas y con ello su reconocimiento social. Esto, tal como lo demuestran las

¹⁴ BUMKE. *Op. cit.* págs. 451 y sig.

¹⁵ *Ibidem*.

hagiografías y otro tipo de documentos históricos, se contraponen a la relación real existente entre ambos sexos.

Un maestro de este juego cortés es Walter von der Vogelweide, que en su *Scheltlied* (canción de reprimenda) *lange swîgen des hât ich gedâht*¹⁶ afirma que al despreciar su canción, la dama también desprecia su propia fama, pues sólo en el poema del trovador tiene existencia el reconocimiento público de la mujer.

Lo más relevante es que a partir de ahora, el monopolio cultural ya no está en manos de la Iglesia, y por lo tanto nos encontramos con contenidos y formas distintas a lo existente hasta el momento. La sociedad caballeresca también participa ahora de esa cultura. Y aquí las mujeres juegan un papel destacado. Ellas son quienes en muchas ocasiones dan los premios en las competiciones y fiestas, ellas practican los refinamientos de cortesía e imponen el buen tono, y saben inspirar a sus poetas protegidos.

Figuras de la relevancia de Dhuoda, Leonor de Aquitania, Cristina de Pisan o Maria de Francia, o personajes literarios como Ginebra, Isolda o Enite, son presencias necesarias para la producción literaria. Pues aunque aparentemente ésta sigue siendo una sociedad "viril", y es el caballero el héroe de las novelas cortesanas, éste no podría lanzarse a la aventura sin su ideal de dama amada. Tampoco podrían componer versos los poetas sin una dama a quien trovarlos. La mujer es, en definitiva, el motor de la vida real e intelectual del hombre. Ésta es la sutil transformación que tiene lugar a partir del siglo XII, permitiendo un primer esbozo de la psicología femenina, a través del culto a la dama.

Se trata de “mujeres reales, de carne y hueso, sensuales y deseadas, que inspiran amor y saben apreciar los homenajes recibidos”. Pero al mismo tiempo son “damas irreales, porque esta literatura tiende siempre al idealismo”¹⁷. La figura literaria de la mujer es distante, fría y lejana al hombre, y goza de un inmenso poder de atracción. Prueba de ello son los numerosos *Kreuzlieder* (canciones de cruzada) escritos en Alemania en esta época: el caballero marcha a las cruzadas y sufre por la separación de su amada. El deber de todo buen caballero, será, a partir de ahora, servir a Dios y a la

¹⁶ “ I. Lange swîngen des hât ich gedâht: / nu muoz ich singen aber als ê. / Dar zuo hânt mich guote liute brâht: / die mûgen mir wol gebieten mê./ Ich sol singen unde sagen, / und Suez sie gern, daz sol ich tuno: sô suln sie mînen kumber klagen. // II. Hoeret wunder, wie mir ist geschehen / von mîn selbes arebeit: / Mich enwil ein wîp niht an gesehen; / die brâht ich in die werdekeit, / Daz ir muot sô hôhe stât. / jon weiz si niht, swenn ich mîn singen lâze, daz ir lop zergârt.”. MÜLLER, U. (ed.) (1993): *Deutsche Gedichte des Mittelalters*. Stuttgart. pág. 138.

¹⁷ GARCÍA Gual, C. (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*. Madrid. págs. 14-22.

fémima, y buena prueba de ello lo constituyen, no sólo en Alemania, sino en otras culturas, como la francesa o la española, los poemas de amor, hechos por y para la mujer.

Cúdate, La oreja de Van Gogh
Tu calorro, Estopa
Quisiera ser, Alejandro Sanz
Héroe, Enrique Iglesias
Prohibida, Raúl
Y yo sigo aquí, Paulina Rubio
Mi pobre corazón, Coyote Dax
Aprendiz, Malú
Cuando no es contigo, Christina Aguilera
Rayando el sol, Maná

Así, en la selección nos encontramos con dos grupos musicales: uno de ellos con una cantante mujer y el otro compuesto por varones; un dúo de dos hermanos, varones también; cuatro intérpretes masculinos; y tres mujeres que cantan en solitario. Aunque en uno de los casos no hay una referencia directa al género a quien el cantante dirige su canción (*Héroe*, de Enrique Iglesias), y ello dota el contenido de cierta ambigüedad, hemos interpretado que se dirige a una mujer.

Una limitación importante en este estudio ha sido el no tener en cuenta la diferencia de edad (la muestra incluye a un grupo de edades comprendidas entre los 12 y 16 años), ni el sexo de quien elige. Los datos recogidos son, pues, orientativos y permiten seguir investigando para profundizar sobre el tema que se plantea.

Hay que añadir, como ellos mismos nos hicieron notar, que uno no se adhiere a un grupo o a un cantante por la letra de sus canciones, que la música y la imagen social que el grupo proyecta (donde juega un papel destacable “su forma de vestir”, según nos dijeron) son tan importantes, o más, que las letras. Sin embargo, aún sabiendo que las conclusiones son muy limitadas, y que no es posible extraer el texto del contexto, pretendimos fijar la mirada sólo en las letras de las canciones para advertir cómo éstas son un signo más a través del cual se construye y se perpetúa una representación de la mujer y del amor, que es coherente con la visión privilegiada por otros discursos sociales de la misma cultura.

Comprobamos al clasificar las listas que existe mucha diversidad en cuanto a gustos musicales entre los jóvenes. De hecho, muchos de los estudiantes (es curioso que fueran en su mayoría de Instituto) optaron por grupos musicales desconocidos para nosotras y por canciones transgresoras, cantadas la mayoría en inglés; sin embargo, esta diversidad no se refleja en las canciones seleccionadas, porque la elección de canciones

entre los que optaron por otro tipo de música más radical, era muy dispar y no coincidían unos con otros en su elección. Aún así, habría que tenerlos en cuenta para advertir que los jóvenes son un grupo muy heterogéneo, lo mismo que no puede afirmarse que sólo sean adolescentes quienes escuchen esta música.

Acerca del amor en las canciones seleccionadas

En cuanto a las canciones seleccionadas, sorprende la simpleza de las letras y los reiterados tópicos que transmiten, un signo de que en la sociedad perviven. Una explicación para la simpleza podría ser el que la musicalidad y el ritmo, además de esa identificación con el cantante o el grupo por lo que representan, tienen más entidad a la hora de convertirse en su seguidor que la propia letra. De todos modos, si tenemos en cuenta que la muestra, aunque no sea representativa, se ha extraído de entre un grupo de jóvenes adolescentes, quizás no sea tan extraño que muchas de las canciones se estructuren según el esquema: *chic@ abandonad@ y, a pesar de todo, perdidamente enamorado@*.

El amor conlleva una pauta de conducta de aproximación a otra persona, una tendencia a estar con quien se ama, para algunos debido a un intercambio recíproco de gratificaciones. Todas las canciones analizadas aluden a un deseo desmedido de estar con quien se ama y de convertir a éste en centro de su existencia.

Cuando no es contigo, siento que no vivo

Me muero por ti viviendo sin ti

No me has llamado, estoy desesperado

Sin embargo, es preciso dudar -como afirma Johnn Lambert¹- de que el amor pueda explicarse mediante la teoría de los refuerzos y las gratificaciones, si se piensa que son muchas personas -y tema central de las canciones- las que reconocen sufrir por amor (a no ser que se considere gratificación suficiente el sentirse enamorado, aunque no se sea correspondido). Todas las canciones presentan una relación desequilibrada, donde uno sufre por el abandono o el distanciamiento del otro.

¹ LAMBERT, John (1982): *Psicología Social*. Madrid, Pirámide.

En las canciones no siempre se hace referencia a la causa que provoca el desamor de uno de los miembros de la pareja y la separación. Hewstone y otros (1992)² afirman que en toda relación de amor existe un cierto grado de conflicto, que no siempre se reconoce. Otras veces el conflicto latente se oculta para evitar la ruptura, entonces se recurre al engaño. Así, en una canción, el hombre, para justificar su infidelidad y seguir manteniendo la relación de pareja, defiende que la sinceridad lleva aparejada la ruptura y que se ve “obligado” (por la mujer) a mentir para no perder su relación estable: “Quisiera ser sincero, pero apuesto a que te pierdo”.

Una idea caduca, aunque aceptada por un sector amplio y conservador de la sociedad. Se culpabiliza a la mujer porque no aceptar la doble vida de él. En una canción el hombre justifica su comportamiento como venganza (“De ti aprendió mi corazón, no me reproches que no sé pagarte amor”) y en otra, es la propia mujer quien se siente culpable y justifica su conducta como una revancha: (“Si alguna vez fui mala lo aprendí de ti”). La ocultación y el “ojo por ojo” se manifiestan en las relaciones, y se recriminan por quien los sufre.

Son varias las canciones que dejan intuir o aluden a una ruptura provocada por los celos y por la aparición de una tercera persona “¿Qué fue de aquella chica del bar?”

Los celos surgen cuando una persona percibe que su relación amorosa se ve amenazada por una tercera persona, sea ésta real o imaginada; pero los celos deben considerarse como un fenómeno cultural, puesto que sólo se producen en las sociedades que consideran un orgullo la exclusividad en la relación (e implican un sentido de la *propiedad* que en otras culturas no existe).

Cuando los celos se sufren se aprecian sentimientos diversos: por un lado, el dolor, la frustración, o la rabia por la pérdida - o la amenaza de pérdida- de la pareja; por otro lado, se añaden sentimientos causados por la disminución de la autoestima y el amor propio: quien siente celos se culpabiliza por no estar a la altura de lo que le exige la relación que mantiene. “Perdí por tanto orgullo todo el amor tuyo, y hoy me muero por tenerte y volver a verte junto a mí”.

En las canciones son las mujeres quienes aceptan ser abandonadas por su pareja: bien, con resignación, sueñan con el amor perdido (“Cubrí mis ojos con mis manos y

² HEWSTONE, M., STOEBE, W., CODOL, J. P. y STEPHENSON, G. M. (1992): *Introducción a la Psicología Social*. Barcelona, Ariel.

luego imaginé que estabas ahí de pie, disimulando por mí”) o bien expresan su deseo de reconciliación con él. A pesar del paso del tiempo, ella se reconoce enamorada y siempre se muestra dispuesta a perdonar para recuperarlo:

(...) y yo sigo aquí, esperándote, y que tu dulce boca ruede por mi piel
Me muero por volver a verte junto a mí
Quisiera echar atrás el tiempo, llegar a nuestro encuentro y volver a comenzar de nuevo

Sin embargo, cuando es el hombre quien sufre la pérdida, éste parece no soportar el abandono. Mientras la mujer sufre y anhela el reencuentro, sin exigirle al otro, en la posición pasiva que implica la espera; el hombre reclama y exige, con un chantaje emocional, ser correspondido y amado. Parece incapaz de aceptar que le den un *no* por respuesta:

Déjame tocarte, quiero acariciarte una vez más, mira que al final, lo que importa es que te quiero

Si supieras la locura que me hiere y me mata por dentro (...) mira que, al final, lo que importa es que te quiero

Si quiebras un poco más mi pobre corazón, lo harás mil pedazos. Quiérello

Frente a esa no aceptación del rechazo de la mujer por parte del hombre, que insiste en ser perdonado; la mujer saca a la luz en las canciones sentimientos de nostalgia (“Llena dos copas de recuerdos e historias, que tus manos aún tiemblan si me escuchan hablar” “ Quisiera echar atrás el tiempo, llegar a nuestro encuentro”) y abnegación (“olvidame, yo te recordaré”), que inciden en su dependencia afectiva.

Ortega y Gasset, en sus *Estudios sobre el amor*³, señalaba que según se *es*, así se ama: por esta razón, podemos hallar en el amor el síntoma más decisivo de lo que la persona *es*. Esta apreciación de Ortega podría servir para asentar diferencias, respecto a la amor, que vayan más allá de las personas, para abarcar a los géneros, aunque teniendo en cuenta que el “ser” de los géneros lo construye la cultura. En el imaginario colectivo se ha consolidado la idea de que existen vivencias diferentes respecto al amor según el género. Se ha dicho que las mujeres confiesen enamorarse con mayor intensidad, que

³ ORTEGA Y GASSET. (1963): *Estudios sobre el amor*. Madrid, Plenitud.

idealizan en mayor medida a sus compañeros y que cuando inician una relación se sienten más comprometidas.

Eric Fromm, en *El arte de amar*⁴ definía el amor como “la preocupación activa por la vida y el crecimiento de lo que amamos”; para él, si no existe la preocupación por lo que amamos, no hay amor. Esa generosidad de quien ama que está latente en la afirmación de Fromm, se puede hacer corresponder con un sentimiento materno-filial, de protección, que se vislumbra en alguna canción junto a la resignación de la mujer: “Tú, cuídate, aquí yo estaré bien”

Pero si resulta difícil definir qué entendemos por *amor* y cómo se ha construido en nuestra cultura el concepto, aún más difícil resultará el medirlo; pese a todo, Rubin (en Lambert, 1982) elaboró ya en 1973 una escala para su medición basada en trece ítems de información, que aún sigue vigente. De sus estudios se ha deducido que el amor posee tres componentes: una necesidad afectiva y dependiente, una disposición a ayudar *al otro*, y una dimensión de exclusividad y absorción *del otro*.

Los tres componentes, según se advierte en el análisis, aún perviven. La última dimensión creemos que la refuerza el hecho de que el tipo de amor que, de forma aplastante, se representa en las canciones sea el amor posesivo⁵. Frente a la mujer que había convertido al hombre en su centro y su obsesión (otra característica del amor MANÍA), los ejemplos en los que el hombre adopta un amor posesivo son innumerables:

Quisiera ser el dueño (...) quisiera ser el aire que escapa de tu risa (...), quiera ser la sal para escocerte en tus heridas, quisiera ser la sangre que envuelves con tu vida, quisiera ser el sueño que jamás compartirías...

Debería estar prohibida por como mira por su movimiento cuando camina es que no hay en el cielo una estrella que a su lado parezca más bella

Debería ser un delito, ese tumbao que me tiene loco enamorado. Debería no ser tan perfecta porque voy a perder la cabeza.

Por otro lado, además de un canto a la exclusividad y al deseo de absorción del amado, las canciones evocan un amor apasionado (EROS), donde la atracción sexual la

⁴ FROMM, E. (1981): *El arte de amar*. Barcelona, Paidós.

⁵ Hendrick y Hendrick, en 1993, basándose en una clasificación anterior de Lee (1977). *EROS*: amor pasional. *STORGE*: amor de compañeros. *LUDUS*: amor de entretenimiento. *MANIA*: amor posesivo. *PRAGMA*: amor lógico. *AGAPE*: amor desinteresado. BARON, Robert y BYRNE, Donn (1998): *Psicología Social*. Madrid, Prentice Hall.

siguen expresando, de forma más o menos metafórica, los hombres; sólo en una ocasión la mujer:

Tu eres flor desarropada y yo el calorro que te arropa

Échale leña a la hoguera, la hoguera de sentimientos que arde si estoy a tu vera

Tu química con mi piel, hacen carga positiva

Tu perfume es el veneno que contamina el aire, que tu pelo corta, que me corta hasta el habla y el entendimiento porque es la droga que vuelve mi cabeza loca

Hemos intentado advertir qué modelos de mujer privilegian las canciones estudiadas, partiendo de que coexisten en nuestra cultura muchas imágenes de la mujer diferentes.

Según pensamos, de acuerdo con otros análisis del discurso en los que hemos indagado sobre el tema hemos hecho, hemos distinguido y definido - brevemente a continuación- , las siguientes representaciones de la mujer que conviven en el presente:

-una mujer ama de casa TRADICIONAL : mujer clásica y conservadora, dedicada al trabajo doméstico y a la crianza de los hijos; cuyo ámbito de actuación es el espacio privado y la familia; dependiente del hombre (ella gasta lo que él produce). En ninguna de las canciones analizadas hemos advertido este modelo de mujer.

-Una mujer MADRE: mujer dedicada *a los otros*, preocupada por ellos, protectora, la *reproductora* frente al *productor*, cuyo tiempo y espacio lo ocupan los demás (frente al *yo* masculino/ se muestra solidaria con *los otros*) . En las canciones se ha advertido ciertas referencias, ya citadas, por los sentimientos materno-filiales que exhibe.

-el mito del ETERNO FEMENINO: misteriosa, etérea, eterno mito de seducción, seductora, sensible, delicada, bella, suave. Mitificada para caracterizar el eterno femenino, tan difundido por la literatura. Los ejemplos, latentes y manifiestos, son varios en las canciones y suelen encontrarse junto al amor pasional y el posesivo (“será el embrujo de sus ojos negros pero esa niña me mata”);

-la mujer PERVERSA: la que sabe lo que quiere, e independientemente de los medios, intenta conseguirlo; utiliza al hombre a su libre albedrío y él se siente utilizado por ella, la intrigante y malvada, la *oscura*; la que mide lo que hace para utilizarlo a su favor. Sobre este modelo hemos encontrado muy pocos ejemplos, básicamente aquellos en los

que el hombre culpabiliza a la ruptura (“Dices que te estoy haciendo daño que con el paso de los años te estoy haciendo más cruel”);

-la mujer OBJETO DE DESEO: la seducida, sexualmente atractiva, atrayente, cosificada, que despierta todos los sentidos, representada junto al mito de la noche y la transgresión sexual. Son muchos los ejemplos que aparecen en las canciones junto al amor pasional-erótico: “Fui a la orilla del río y vi que estabas muy sola (...) yo me fui “pa” ti derecho y así entraste en mi memoria” “Son de esos besos que ni frío ni calor (...); pero si son de tu boca también los quiero yo” “Tu eres flor desarropada y yo el *calorro* que te arropa”.

-MUJER SUJETO DE DESEO: mujer que decide, que ama como él y desea como él, que seduce como él, que siente placer y es capaz de expresarlo: “y yo sigo aquí, esperándote y que tu dulce boca rueda por mi piel” “Rayando el sol rayando por ti esta pena me duele me quema sin tu amor”

-MUJER CONTRADICTORIA: mujer que se debate entre la realidad y el deseo, entre *lo uno* y *lo otro*, entre el espacio doméstico y su rica vida exterior; entre aquello a *lo que aspira* y *lo que es*. Le caracteriza el ser compleja y la duda existencial que la envuelve. No se plasma en las canciones

-La mujer INDEPENDIENTE: mujer actual, capaz de tomar decisiones, económica y afectivamente independiente, que sabe lo que quiere y que aspira a llevar las riendas de su propia vida. No aparece en el análisis.

De todas las representaciones de mujer citadas, aunque no es posible obviar que la mujer sujeto de deseo sugiere cambios en la conceptualización de lo femenino, la mujer dependiente, objeto de deseo sexual para el hombre y la mitificada junto al eterno femenino, son las que destacan en las canciones que hemos estudiado. Si esto es así, aún queda mucho camino por recorrer hasta desterrar esa dependencia de la mujer y ese amor posesivo y egoísta que todavía difunden las letras de las canciones, fruto sin duda de una representación del amor y de la mujer que, aunque no nos guste, aún sigue vigente.

Reflexionar sobre el hecho de que nuestra cultura -tras lo que se ha llamado el fin de la modernidad y el destierro de los mitos solidarios- enfatice el hedonismo y lo

personal (lo íntimo, la individualidad -en el peor sentido- y la competitividad) como valores destacados del presente, puede servir para encontrar respuestas a el por qué de una visión tan poco generosa del amor y a una consideración de la mujer que todavía se fundamenta en viejos y trasnochados mitos.

Mujer, espacio narrativo e identidad

BARROSO Villar, María Elena

Universidad de Sevilla

Como bien se sabe, la universal Declaración de los Derechos del Hombre hubo de complementarse con textos que, más específicos, regularan la igualdad fundamental entre hombres y mujeres. Por ello, la ONU dejó constituida en 1946 una Comisión de la Condición Jurídica y Social de la Mujer, para que elaborase documentos donde se reconociesen y fijasen las legales garantías sociopolíticas de ésta. Hoy, en las sociedades que vienen llamándose “avanzadas” casi ningún lenguaje teórico duda de esos y los demás derechos fundamentales femeninos, de tal manera que los partidos democráticos, convencidos o por conveniencia, procuran favorecerlos en sus programas. Y tan amplio reconocimiento en el orden especulativo hasta ha llegado a desgastar el interés de mujeres ante ciertos feminismos (Camp, 1998)¹.

Pero, con todo y como también se conoce, en la realidad del cotidiano vivir todavía funcionan no ya meras burbujas, sino auténticas bolsas, enormes, de costumbres arraigadas. Resistentes adherencias ideológicas son pesados lastres para el cumplimiento de las leyes con espontaneidad, sin trauma. De hecho, abiertos estorbos y hasta violentos abusos individuales que se desvelan cada día, más o menos solapadas cortapisas sociales y otros escollos ensombrecen o imposibilitan una relación de iguales -dentro de las diferencias- entre los universos masculino y femenino.

Porque se quiere indagar sobre los fundamentos antropológicos y culturales, en el más amplio sentido del término, de este problema, o por otras razones que no excluyen el simple oportunismo, en las últimas décadas han llegado a proliferar foros de reflexión, muestras iconográficas— cómo no mencionar, entre tantas de estas últimas, la reciente, espléndida exposición de la galería femenina que Goya pintó-, publicaciones que indagan sobre la condición de la mujer, y, muy en particular, sobre la posición de ésta en diferentes ámbitos de determinados modelos sociales, especialmente el occidental. Ello tiene que ver no solo con una positiva demanda de equidad ante las leyes y en el marco de los comportamientos culturales; también, con el hecho irreversible de que la presencia femenina en la esfera laboral dilata cada vez más su área, irrumpe en espacios vedados para ella hasta hace casi nada. Una gran mayoría de

¹ CAMP, Victoria (1998): *El siglo de las mujeres*. Madrid, Cátedra.

mujeres mantiene hoy posturas que redefinen su lugar en la cultura toda, tal como sucede siempre que en un universo social cristalizan situaciones nuevas. Pero, sobre todo, esas mujeres persiguen algo más importante: reubicarse en ese mismo universo emergido. Ello implica, claro es, un des-plazarse que, a su vez, comporta un cambio funcional, aunque lo primero no entraña por necesidad lo segundo. Así, según recuerda Amelia Valcárcel², entre tantos más estudiosos de este asunto, la Ilustración dejó a las mujeres excluidas de la ciudadanía, el Estado liberal del siglo XIX les negó voto y derecho a la educación, pero, además, aunque al instaurarse el llamado Estado del bienestar surgieron nuevas elites políticas, el feminismo tuvo que forzar la inclusión de la mujer en esos cambios, aunque sin limitarse a eso: recabó ser también agente de ellos.

La relación entre hombres y mujeres tiene, entre otros soportes, uno muy importante, que afecta a los cimientos mismos de ella: es su naturaleza espacial. Se trasluciría bien en términos de narratividad funcionalista.

Por la década setenta empezó a abundar cada vez más –recordémoslo- el lenguaje teórico que destacaba la importancia compositiva y semántica del espacio como signo narrativo, además de anunciar, con acierto, que él sería foco de atención prioritario para la poética ulterior. Esto escribía Janusz Slawinski:

Se puede prever fundamentalmente que la problemática del espacio literario ocupará en un futuro no lejano un lugar tan privilegiado en los marcos de la poética como los que ocuparon –todavía hace poco tiempo- la problemática del narrador y la situación narrativa, la problemática del tiempo, la problemática de la morfología de la fábula, o -últimamente- la problemática del diálogo y la dialogicidad (...).

El espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado. He aquí que está pasando a un primer plano en los intereses investigativos de la poética: resulta que ya no es simplemente uno de los componentes de la realidad presentada, sino que constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella. La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella.³

Pues bien: podría decirse, adaptando la terminología de Juri M. Lotman, que en la *semiosfera* cultural, eje estructurante de las significaciones, la mujer occidental viene des-plazándose de espacios periféricos hacia otros, centrales. Al hacerlo, cambian todas

² VALCÁRCCEL, Amelia (2000): *Rebeldes. Hacia la paridad*. Barcelona, Plaza & Janés. pág. 132.

³ SLAWINSKI, Janusz (1978): “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, NAVARRO, Desiderio (selecc. y trad.): *Textos y contextos. Una ojeada a la teoría literaria mundial*. La Habana, Arte y Literatura, 1989. pág. 268.

o parte de las acciones que la estructura profunda, la fábula o historia del relato sociohistórico venía asignándole. Si, por operatividad simplificadora, convenimos en que éste se configura con dos hemisferios actanciales nada más, hombres y mujeres, diríamos que el segundo experimenta una transposición a un nivel jerárquico superior, según la escala de la estimativa cultural en el más amplio sentido de esta palabra. Pasan de posiciones adjetivas a sustantivas: siendo un signo que estuvo actuando subordinado, viene moviéndose hacia funciones nucleares. Al hacerlo, provoca una reubicación del otro signo del sistema, que ahora debe liberar parcialmente su dilatado espacio funcional y, de otro lado, se ve en la tesitura de llenar reductos que las mujeres han ido des-ocupando, vaciando, también en parte, sobremanera en los que atañen al marco del hogar y al orden familiar. En este último aspecto, la de los hombres es una transposición a nivel funcional inferior: pasa de sustantiva a adjetiva, por seguir con el símil de la gramática lingüística. Y, claro es, la lógica interna del relato asume bien, hasta pide, que en este bloque actancial sea muy pertinente y, por ello, se repita tenaz la categoría del oponente-traidor, quien unas veces a las claras y las más mediante un abanico amplio de artilugios procurará impedir los objetivos del actante primero.

Ese reajuste en las funciones implica por necesidad otro que afecta a las formas - ya se sabe que para ese modelo de análisis formas y funciones son solidarias- y ambos se imbrican en contextos ideológicos, económicos, políticos..., es decir, en cuestiones de rango pragmático.

En cuanto a la vertiente formal, sé bien que no hacen falta aquí pormenores, pero quiero recordar, por tan ilustrador aunque incumba a aspectos que pudieran parecer de superficie, la honda importancia de los cambios en la moda del vestir. Porque, recordémoslo, ya la semiología francesa “de la significación”, encabezada por Roland Barthes, reconoció el papel comunicativo de todo signo, aunque no se inscriba en un lenguaje convencional. A estas alturas es lugar comúnmente admitido que *el vestido habla*, para decirlo con el significativo título de Nicola Squicciarino. Contextualizado, entre las cosas que significa está el sitio social de quien lo viste y, por lo tanto, eso que Vázquez Medel (2000)⁴ acierta al formular como el *emplazamiento* en el macrosistema cultural, en relación con los signos restantes de éste. Así que habla también de jerarquías, de dominantes y dominados. Imponiéndoles ciertas vestimentas-moldura, los

⁴ VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2000): “Del escenario espacial al emplazamiento”, *Sphera pública* nº 0, Murcia, Diego Martín. págs. 119-135.

cuerpos, sometidos, pueden ser domados; pero, además y sobre todo, lo son las mentes. Tanto, que pueden llegar a no percibirlo, asumiéndolo de natural manera. El vestido, entonces, se hace férrea coraza para conseguir el silencio de los corderos.

Así pues, las sustituciones *pertinentes* en este aspecto formal de la moda implican reorganización de los espacios funcionales y, por ello, reajustan el paradigma. Pero no lo hacen las variantes -porque “moda” y “novedad” no son conceptos sinónimos, por muy relacionados que estén-, cuyo papel se asemejaría al de los alófonos con respecto a los fonemas.

Al producirse en Occidente tal des-plazarse funcional de las mujeres, con su cambio de formas inherente, la sintaxis del relato quedó alterada en su estructura más profunda. Sencillamente, se dio paso a un relato nuevo. En los espacios de este último, los elementos de cada bloque actancial necesitan redefinirse, justo porque están recolocados. Toda sintaxis, que es de orden sintagmático, se imbrica en una semántica, que pertenece al paradigmático. La primera no es una forma vacía de sentido, sino una

(...) construcción propiamente semántica, que no tiene obligatoriamente un soporte correspondiente en el plano de la forma de la expresión (...) Las organizaciones actanciales y de modo son realmente significantes.⁵

Así pues, ya sabemos las mujeres dónde queremos estar y dónde estamos; averigüemos quiénes somos, porque esto se vincula con aquello. Nos hallamos sintácticamente ubicadas y, por tanto, en condiciones y en la necesidad de averiguar cómo se simboliza este otro estar nuestro. Claro es, la clave semántica fundamental que se entreteje en él atañe a nuestra identidad, a nuestro ser, a nuestro vivir. Porque vivir, además de que implica un estar emplazado en tiempo y espacio, es, en palabras de Ortega y Gasset,

(...) una revelación, un no contentarse con ser, sino comprender o ver que se es, un enterarse. Es el descubrimiento incesante que hacemos de nosotros mismos y del mundo en derredor. *El mismo autor evoca a este propósito el mito egipcio* donde Osiris muere e Isis, la amante, quiere que resucite (*para lo cual*) le hace tragarse el ojo del gavián Horus. Desde entonces el ojo aparece en todos los dibujos hieráticos de (esa) civilización (...) representando el primer atributo de la vida: el verse a sí mismo. Y ese ojo, andando por todo el Mediterráneo, llenando de su influencia el Oriente, ha venido a ser lo que todas las demás religiones han dibujado como primer atributo de la providencia: el verse a sí mismo, atributo esencial y primero de la vida misma.⁶

⁵ COURTÉS, Joseph (1991): *Análisis semiótico del discurso*. Madrid, Gredos, 1997. págs. 289-290.

⁶ ORTEGA Y GASSET, José (1997): “¿Qué es filosofía?”, *Obras completas*. 7, Madrid, Alianza-Revista de Occidente. págs. 414-415.

La envergadura de tal cuestión, abordada por filosofías y religiones, se imbrica en todas las incógnitas generales sobre el ser y el existir a las que, por supuesto, no procede hacer referencia aquí. Si fuera riguroso y oportuno circunscribirlas al ser de las mujeres, no resultaría fácil hallar respuestas en las expresiones históricas del feminismo, que a menudo se declara a sí mismo teoría política y de la justicia, no una ontología; que suele conectar lo específico femenino con factores socioeconómicos, desde presupuestos ideológicos diferentes, por lo regular de izquierdas. Así, todavía en los años setenta Luce Irigaray (1977)⁷, arrancando de Karl Marx, definía la diferencia sexual conectándola con la explotación económica y mostrando el funcionamiento de las sociedades patriarcales a partir de presupuestos estructurales. Como se sabe, otras modalidades de feminismo han explicado lo diferencial genérico desde hipótesis del psicoanálisis. Por ejemplo, la postura de Patrizia Violi (1990)⁸ cuando reconoce concluida la etapa de deconstruir el pensamiento y la subjetividad masculina como fundamentos universales de la teoría y de la cultura, subrayando, además, la necesidad de sustituir ya esos enfoques por otros que formulen lo específico de la subjetividad femenina.; y lo hace ella misma conectando perspectivas psicoanalíticas con enunciados lingüísticos de la teoría del sujeto. Entiende que mientras *la categoría de lo individual* es base para el pensamiento de las mujeres, no tiene cabida ni posibilidad de expresión en la teoría masculina, que es siempre ciencia de lo universal:

La experiencia de ser mujeres, por tanto la experiencia de nuestro género, no es experiencia y conocimiento de lo universal, sino de algo particular, ligado a la individualidad, a la corporeidad de cada una de nosotras. El concepto de género (gender) es, de este punto de vista muy complejo, porque es doble.

De hecho, por un lado, es individual, porque las mujeres, en cuanto ‘gendered’, es decir, sexuadas, no pueden ser reducidas a la trascendencia de ‘lo Semejante’ (...). Sin embargo, por otro, su forma individual es también general, en cuanto el concepto de ‘gendered’ es justamente lo que enlaza y hace posible toda experiencia de individualidad (...)

Si la naturaleza del sujeto femenino es esta paradójica conjunción de particular y universal, ello tiene también algunas consecuencias respecto al lenguaje. Sobre todo modifica el modo de pensar en el sujeto en el lenguaje.⁹

Enunciados parecidos convergen en construcciones varias del universo de las mujeres, algunas de las cuales llegan a apartarnos de la ciencia y de la actividad

⁷ IRIGARAY, Luce (1977): *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Saltés, 1982.

⁸ VIOLI, Patrizia (1990): “Sujeto lingüístico y sujeto femenino”, COLAIZZI, Giulia: *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid, Cátedra, págs. 127-140.

⁹ *Ibidem*. pág. 139.

intelectual, dada la supuesta índole intuitiva, no lógica, de nuestra forma de conocimiento. Así “motivaba” Ortega y Gasset a sus alumnos de un curso de verano:

Lo único que deseo es que si, entre los muchachos que me escuchan, hay algunos con alma profundamente varonil y, por lo tanto, muy sensible a aventuras del intelecto, inscriban las palabras pronunciadas por mí el viernes pasado en su fresca memoria.¹⁰

En contrapartida, otros discursos apuestan por una ciencia de mujeres, como hace cierto feminismo “de la diferencia”. Pero éste suele fundamentarse en que la razón y la lógica son herramientas masculinas de opresión. Sin embargo, aunque el hacer científico, por actividad humana, tenga inevitables ideologías adheridas, cosa distinta es que hacer e ideología se identifiquen. Como declara Steven Pinker (1998), sencillamente es un insulto afirmar que:

(...) las mujeres no se dedican al razonamiento abstracto lineal, que no tratan las ideas con escepticismo ni las evalúan mediante un debate riguroso, que no argumentan a partir de principios morales generales.¹¹

Richard Dawkins rebate, no sin gracejo, extravagancias así, que él estima propias de un “feminismo peleón”. Para él

El ejemplo más ridículo de mala ciencia feminista quizá sea la descripción que hace Sandra Harding de los **Principia** de Newton como un “manual de violación”.¹²

Además, argumenta contra la exclusión femenina de la ciencia:

Desde luego, hay una forma de influencia feminista en la ciencia que es admirable y necesaria. Ninguna persona bien intencionada puede oponerse a las campañas para mejorar la situación de las mujeres en las carreras científicas. Es verdaderamente pasmoso (a la vez que desesperadamente triste) que Rosalind Franklin, cuyas fotografías de cristales de ADN por difracción de rayos X fueron fundamentales para el éxito de Watson y Crick, no fuera admitida en la sala de descanso de su propia institución, impidiéndosele así contribuir a (y aprender de) lo que pudieron ser discusiones científicas cruciales. Incluso tal vez sea verdad que las mujeres pueden aportar a las discusiones científicas un punto de vista que los hombres, típicamente, no aportan. Pero “típicamente” no es lo mismo que “universalmente”, y (si bien puede haber diferencias estadísticas en el tipo de investigación por el que unos y otras se

¹⁰ ORTEGA Y GASSET. *Op. cit.* pág. 408.

¹¹ PINKER (1998) citado por DAWKINS, Richard. (2000): *Destejiendo el arco iris. Ciencia, ilusión y el deseo de asombro*. Barcelona, Tusquets. pág. 208.

¹² *Ibidem*.

sienten atraídos) las verdades científicas descubiertas por hombres y mujeres serán igualmente aceptadas por las personas razonables de ambos sexos, una vez hayan sido establecidas de manera clara.¹³

Más que en el ámbito de la ciencia experimental, la cuestión de cómo ha de entenderse la femineidad, suele intentar dilucidarse, bien lo sabemos, averiguando los posibles rasgos distintivos de algunas de sus expresiones, de sus **maneras de hacer** en el ámbito de las humanidades y, sobremanera, del arte. Es ya un lugar común hablar, por ejemplo, de pintura, de literatura y de cine “femeninos”. En lo que se refiere a la superficie del discurso escrito por mujeres, no ha podido describirse rasgo alguno que, por presencia o ausencia, marque lo diferente respecto a la escritura de los hombres. Al parecer, ocurre igual en las otras artes. Por ello, a veces se indagó lo específico en el universo semántico. Cuando se tanteó en la vertiente intimista, hubo de desestimarse esta vía porque, obviamente, rebosa también de grandes escritores hombres. De similar manera, se quiso indagar por los cauces de la literatura narrativa de modelo referencial realista en el sentido amplio de esta palabra, es decir, en tanto abarca esa pluralidad bien conocida de realismos, antiguos y de nuestro tiempo. Desde esta perspectiva, suele subrayarse que uno de los caracteres dominantes de la escritura de mujeres es que imagina muchos personajes femeninos en tensión con un espacio social, especialmente familiar, ante el que a menudo terminan por sucumbir. Y que la relación problemática con el padre, con la madre o con el marido es una de las modalidades más recurrentes. Pudiera decirse entonces que la “femenina” es una novela, o un cuento, de protagonistas a menudo fracasadas por la presión que sobre ellas ejerce un entorno que no les permite ser sí mismas. Algunas veces, las menos, consiguen remontar la situación problemática inicial, romper *Las ataduras* -título tan significativo que agrupa varios cuentos de Carmen Martín Gaité- y ven abrirse para ellas horizontes de grandeza por la liberación. Pero otras, las más, el resultado de sus esfuerzos se queda en tablas e incluso empeora: son agonistas en secuencias narrativas de fracaso. Durante el desarrollo de la trama, estas mujeres literarias, vistas como verdaderos “alter-ego” de la autora, se buscan a sí mismas intentando conocerse, indagan en el pasado, rastrean en la infancia, tan ida ya, explicación y soluciones para su enigma de ahora. Los discursos narrativos abundan en símbolos de la verdad encubierta (nieblas, velos...), de la reflexividad (espejo, agua y otras variantes), del aislamiento (espacios cerrados, recintos de la soledad) y de la incomunicación.

¹³ *Ibidem.* págs. 207-208.

Sin embargo, tales claves semánticas no podrían considerarse distintivas de la escritura femenina, ni siquiera aunque nos quedásemos en una interpretación de primer grado, anecdótica y, por ello, no artística, pues no se situaría en el nivel de la modelización secundaria. Por dos razones obvias: la primera, que también los hombres imaginaron personajes así, algunos inolvidables, cuya historia se enhebra en un tejido situacional semejante. El realismo decimonónico nos dejó muestras señeras de ello. La segunda, que la literatura “masculina” plantea la búsqueda del sí mismo desde hace mucho. Sin ir más lejos, enhebradas en el universo filosófico y en el mito, obras de las más importantes del siglo XX, y no solo novelas, a partir de *Ulysses*, pasando por *La metamorfosis*, *El castillo*, *El hombre sin atributos* y tantas más, ahondan en esa preocupación y lo hacen sirviéndose de aquellos mismos mundos simbólicos y de otros. A fin de cuentas, el problema de fondo, ese imperativo, paradójico por necesidad, del conócete a ti mismo si has de desvelar el sentido de tu existir, en nuestro tiempo tiene una manera peculiar de vivirse que a todos nos afecta, aunque las escritoras, como los escritores, lo cristalicen en historias y discursos relacionados con el universo contextual del que están más impregnadas, pues, habiéndolo vivido cercano, las troqueló más hondo.

De otro lado, es también innegable lo plural del universo narrativo femenino, que no conoce reduccionismos excluyentes, que desde temprano sobrepasó las fronteras del yo, interesándose por cuanto más apremia al nosotros colectivo. Que no dudó en delatar abusos y vejaciones contra hombres y mujeres, en el orden familiar y en el mundo del trabajo. Que habla hoy de muy variados problemas de ahora.

Así pues, estas y las demás perspectivas de análisis desvelan, siempre, la compleja, poliédrica dificultad, acaso la futilidad también, que entraña la pregunta qué es ser mujer, más allá de la evidente particularidad de género, lo que condujo a intentos sustitutivos de describir lo específico de las **formas** inherentes al **actuar**, al **hacer** femenino en el espacio de sus competencias nuevas y en de las antiguas reformuladas. No es usual, en cambio, proyectar planteamientos análogos sobre el ámbito masculino, por más que deba también reformularse a consecuencia de su desplazamiento correlativo. En un movimiento especular, reflexivo, nosotras nos miramos. Ellos, por su parte, parecen muy de acuerdo: algunos, en actitud de colaboración inestimable, que les revierte en el autoconocimiento. Muchos, convencidos, sin más, de que cuanto les

resulta sustantivo permanece, o dispuestos a afianzarlo si lo perciben ya inestable, prefieren...seguir mirándonos, pero como Sinatra: a su manera. A la de siempre.

En este indagarse, la mujer ha de atravesar una especie de vía purgativa, de viaje odiseico jalonado de cantos de sirena que procuran desviarla de su propósito o, peor, hacerle creer que el fin está en otra parte. Son, muchas veces, estrategias del “oponente” -premeditadas o no-, encaminadas a persuadirla de que siga actuando según dicta la costumbre inveterada. Es decir: que se perpetúe en los espacios donde estuvo o, como mucho, que se tras-lade (hay que acompañarse a los tiempos), pero, eso sí, nunca en demasía; nada más lo asumible sin apenas trauma. Pensemos en el imaginario femenino, estereotipado y tantas veces degradador, de que rebosan los “medios de comunicación de masas”, sobre todo los audiovisuales, elevándolo a canon; funcionalmente es bien distinto del masculino, centro casi único de las esferas del poder, del saber, de la economía... cuenta, por supuesto, con espacios y presentaciones enaltecedores :

Si en los ámbitos de la subcultura se insiste en no apartarse un milímetro de los tópicos y no conceder grado alguno de existencia a las mujeres, bastantes, que son sus contraejemplos, en las sedes respetables se adopta una táctica distinta. Desde hace bien poco, porque no llega al lustro, y ni mucho menos en todos sus espacios seguros, sino sólo en los opinables, como concesión a los tiempos, aparece de tanto en tanto una mujer (...). Puesto que va en solitario, no tiene otro remedio que encarnar al género, lo quiera o no. Aunque suela salir airosa, lo cierto es que ese mismo modo de presentación la pone en peligro de resbalar y es casi seguro que, si le ocurre, nadie le echará el acostumbrado cable (...) Cumplido el trámite no se puede hablar de exclusión, pero la inclusión no se ha producido. A las mujeres se las coloca siempre por debajo o por encima de los estándares y nunca dentro de ellos. Como le dijo, con toda inocencia, un señor muy acreditado a una mujer, alto cargo, que acababa de tomar posesión: “Señorita, mi experiencia me dice que las mujeres que llegan tan arriba o son muy listas o son muy tontas; valen siempre mucho más o mucho menos que los hombres; lo que nunca son es normales”.¹⁴

Por su parte, la publicidad, en especial, pero no solo, la televisiva, alimenta estereotipos, a base de mostrarlos recurrente, a la vez que se sirve de ellos. La sociedad cambia más lenta que el individuo y la expectativa de destino de los anuncios es la inmensa mayoría. La imagen de las mujeres que prevalece con mucho en el mundo publicitario nos perpetúa en los espacios de competencias ya canonizados.

¹⁴ VALCÁRCEL. *Op. cit.* págs. 148-150.

En nuestros días, internet puede ser para nosotras cara y cruz; abrirnos los dilatados horizontes de que es capaz, pero, también, erigirse en un brazo más, inimaginablemente poderoso, del interés por sellarnos conforme a nuestra moldura convencional. Así lo evidencian tantos portales que cuentan con un canal rotulado “mujer”, cuyas opciones acostumbran a conducirnos solo por los cauces donde la tradición nos ancla (moda del vestir, economía y decoración del hogar, mundo de la maternidad...).

La cultura audiovisual es, pues, proclive a perpetuar modelos de mujer que la confinan en reductos de funciones y formas seculares, velados tras la apariencia de un actualizar imagería, maneras, porte. Son modelos, entendiendo por tales un modo de ser de cierta clase de realidades, en este caso personales. Pero, además, lo son también en el sentido ético, ese que estudiaron tanto Nietzsche, Bergson y Scheler, entre otros. Se refiere a alguien que por su comportamiento y modo de ser lo que es ejerce, hasta sin saberlo, una atracción sobre otras personas, que lo imitan de manera no consciente, aunque no ejerce presión sobre ellas, a diferencia del jefe. La no consciencia en la relación entre el modelo y sus imitadores convierte a éstos en seres muy “modelables” o moldeables.

Además, un lenguaje -verbal, audiovisual- no es, subraya Wittgenstein, una trama de significaciones independientes de la vida de quienes lo usan, sino integrada en su misma urdimbre y se comporta a la manera de un sistema de ruedas. Si engranan unas con otras y con la realidad, el lenguaje es justificado; en cambio, si las ruedas se engranan entre sí pero sin vertebrarse en la realidad, entonces el lenguaje carece de base.

Así pues, cuanto más se esparce el influjo del modelo iconográfico por el espacio social, más recurrente se hace, porque, retroalimentándose, se reafirma. A la vez, pueden aumentar, sin buscarlo, lo conflictivo de la realidad; porque, como sucede con el canon, quienes están fuera del modelo y disienten, se enfrentan, se sitúan enfrente de él, pero ahora no ya para abrirlo ensanchándolo, sino para destruirlo confrontándosele.

Todo esto tiene consecuencias graves, pues históricamente la opresión de la mujer viene contando con un instrumento de inestimable eficacia: la manera de representarla en la iconografía. Rey Chow lo puntualiza así:

Una de las fuentes principales de la opresión de las mujeres radica en el modo en que han sido sometidas a la visualidad (en toda la historia de la iconografía). Este sometimiento es el resultado de un mecanismo epistemológico que produce diferencia social mediante una distribución formal de posiciones (...) Para enfocar la visualidad como objeto de crítica, no podemos simplemente atacar el hecho de que las mujeres hayan sido reducidas a objetos de ‘la mirada’ masculina, ya que esto cosifica el problema al cosificar su manifestación más superficial.

Si tomamos la visualidad justo como la naturaleza del objeto social que el feminismo debería criticar, entonces hemos de analizar el soporte que la sostiene. Es en realidad un soporte en el sentido de que la producción de los “otros” en Occidente depende de la lógica de la visualidad que bifurca “sujetos” y “objetos” en las posiciones incompatibles de intelectualidad y especularidad.¹⁵

Sin embargo, como es bien conocido, las trabas para el desplazarse femenino con sus inseparables cambios en funciones y formas no están nada más en el uso, interesado y no dicho, de los medios de comunicación de masas. La categoría “opponente” históricamente ha sido y es muy explícita. No han tenido reparo en ejercerla incluso hombres insignes en diferentes y encumbradas esferas del saber. Sé que no añado nada a lo que ya conocen, pero les ruego que me permitan recordar, como ejemplo, aquella declaración de Santiago Ramón y Cajal (1932), por tan elocuentemente demostrativa:

Lo que los extremistas del feminismo llaman emancipación de la mujer no es en el fondo sino la imposición del formidable yugo del trabajo agotante, sin la compensación consoladora del amor y la familia (...). El “feminismo” u “hominismo”, como decía el malogrado Gómez Ocaña, conduce a un círculo vicioso. Cuantos más derechos políticos y facilidad para el trabajo extradoméstico se **otorguen** a la mujer, más se apartarán los hombres del matrimonio. Y, cuantos menos matrimonios, más **invasora** y exigente se mostrará la mujer, atormentada por el abandono, el sobretrabajo agotante y la imposibilidad de satisfacer, decorosa y legalmente, sus íntimas y sacrosantas aspiraciones a la maternidad. Y aunque las uniones legales no descendan, el niño mal atendido y el marido mal cuidado antes presagian la degradación de la raza que la elevación de su moral y de su capacidad productiva.

Si no hubiera **solteronas** inteligentes e incansables y viudas desamparadas, osaría decir que al reclamar la mujer los **privilegios** políticos del hombre y el ejercicio de toda clase de oficios mecánicos, reclama, sin pensarlo, el derecho a la fealdad y a la vejez prematura.

¹⁵ CHOW, Rey (1990): “Autómatas postmodernos”, COLAIZZI. *Op. cit.* págs. 72-73.

Mucho me temo que en lo futuro el **ángel del hogar** se convierta en antipático virago, y que el amor, supremo deleite de la vida, se transforme en onerosa carga impuesta por el Estado para fabricar a destajo obreros y soldados.¹⁶

Por todo ello, las mujeres necesitamos y queremos, insisto, descubrimos a nosotras mismas. Ser sujetos de nuestro imaginario, sin la mirada masculina por intermediaria. Y en el fondo, nuestro mirarnos, especular, se imbrica en la exaltación de la autoconciencia, tan de nuestro tiempo; en los problemas del yo contemporáneo. Pero hay, creo, una dificultad básica para la autoexplicación mediante el relato. Para saber quiénes somos a partir del qué y cómo hacemos. Es un escollo de rango pragmático, pues tiene que ver con que parecemos a la vez autoras, narradoras, signos, narratarías e intérpretes de un discurso. Pero ¿lo somos?. ¿Podríamos, siquiera, serlo? ¿Acaso no nos advierten sobre lo imposible de ello filosofía y teorías del conocimiento?. Recordémoslo: Zaratustra se propuso dejar para siempre la vida de las llanuras pero, aunque en la cima, sin escape posible, tuvo que seguir focalizando el mundo desde el interior de éste. Si las mujeres estamos protagonizando e interpretando nuestro relato, si nuestro discurso ha de ser homodiegético, ¿quién lo escribe y qué relación tenemos con esta instancia? ¿será, acaso, ficcional? Volvemos al drama común de la existencia, donde está envuelto el vivir de todos y que con planteamientos afines se desbordó por la filosofía y la literatura de los hombres, con jalones tan destacados entre nosotros como la obra de Miguel de Unamuno.

En la actualidad, las más de las veces la visión masculina sobre nosotras, de tan interesada históricamente, sigue resultándonos todo menos fiable. Sus discursos de antes y de ahora se dan la mano demasiado a menudo para fijar nuestro canon de estirpe mítica. Pueden hacerlo mediante un lenguaje inequívoco de referencialidad directa. Como éste de Ortega y Gasset, para no acudir a los muy divulgados ya, por lo exaltado de su insulto, de Schopenhauer, Nietzsche y tantos otros:

En el fondo durmiente del alma femenina la mujer, cuando lo es en plenitud, es siempre bella durmiente del bosque vital que necesita ser despertada. En el fondo de su alma, y sin que ella lo advierta, lleva preformada una figura de varón; no una imagen individual de un hombre, sino un tipo genérico de perfección masculina. Y siempre

¹⁶ RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1932): “En torno al feminismo”, AGUADO, M^a et al: *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid, Cátedra, 1994. págs. 408-409. Los destacados son míos.

dormida, sonambúlicamente camina entre los hombres que encuentra, contrastando la figura y moral de éstos con aquel modelo preexistente y preferido.¹⁷

Para una interpretación femenina, enunciados así no son hoy ni peligrosos, pues no enmascaran la ideología que los sustenta. Otros, en cambio, por la belleza de su decir, por la densidad afectiva que rebosan, nos manipulan más. Involucrándonos en su universo, nos hacen difícil el distanciarnos crítico y, de este modo, el ideario subyacente puede velársenos. Porque, reconozcámoslo, ¿a qué sensibilidad no habrían de apelar en mucho cartas de tan seductor decir como las de Juan Rulfo, desde México D. F., a su novia Clara Angelina Aparicio Reyes, por más que muchas se enhebran en mitos sobre la mujer consagrados como estereotipo? En ellas se imbrica, recurrente, el de la mujer diosa, ángel, *sumum* de virtudes, reverso de la demoníaca. Les elijo un fragmento de aquella carta donde se contiene la calificación enaltecedora “aire de las colinas” que da título a la edición completa.

Clara:

(...) Aquí a un lado del sagrario hay una estatua que dice: “Extranjero, si amares la virtud, mira y contempla: éste es Fray Bartolomé de las casas, padre de los indios”. Eso dice esa estatua. Pero yo, desde lo más hondo de mi más pobre y humilde condición, me digo siempre: **Clara es la virtud**, que ha hecho de mí un hombre más amigo de las cosas humanas. Más amigo de la vida.

Más amigo tuyo que ningún amigo tuyo. Y yo te veo así, noviecita, algo en quien yo confío, alguien con quien compartiría mis ratos buenos y a quien no le ocultaría mis ratos malos. Tú y yo de la mano como dos buenos amigos, como dos buenos compañeros, unidos para caminar sobre el ancho mundo. Y que no bajen las nubes, que nunca bajen sobre nosotros. Tú, **aire de las colinas, las espantarías con esa virtud de que estás llena.**¹⁸

En fin: si la literatura, capaz de tanta *elasticidad* semántica, cualquiera que sea el género de quien la escriba, quiere ser fiable para todos, acaso haya de transitar más por enfoques tales que muestren cuánto incumben a hombres y mujeres los problemas, tan serios, que vivimos nosotras y, por lo tanto, también ellos; pero, asimismo, los que viven ellos y, por lo tanto, también nosotras.

El empeño colectivo de la mujer para ser actuante en espacios de la cultura que en el mundo entero le corresponden por dignidad y por justicia no busca ni respalda

¹⁷ ORTEGA Y GASSET. *Op. cit.* pág. 434.

¹⁸ VITAL, Alberto (ed.) (2000): *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. Madrid, Debate. págs. 165-166. Los destacados son míos.

encumbradores desplazamientos individuales ajenos al mérito de su esfuerzo. Pero denuncia también los masculinos. Tampoco quiere ventajas coyunturales nacidas de oportunismos. Para su propósito, seguirá necesitando sortear y saltar sobre las trabas. Sabe que, aunque pueda contar con ayudantes, ella misma habrá de seguir también siendo el sujeto de ese desplazarse suyo, sin abandonarse, confiada, a ningún libertador. Pues, entonces, se hallaría en situación semejante a la de Psyche cuando, acatando al oráculo, padres y amigos la abandonaron, amortajada, junto a un abismo, esperando al dios que habría de raptarla. El peligro de involución acaso no esté conjurado. Pero el ayer, acicate, por aleccionador, de nuestro hoy, nos recuerda que

(...) vivimos avanzando en nuestro futuro, apoyados en el presente, mientras que el pasado, siempre fiel, va a nuestra vera, un poco triste, un poco inválido, como, al hacer camino la noche, la luna, paso a paso, nos acompaña apoyando en nuestro hombro su pálida amistad.¹⁹

¹⁹ ORTEGA Y GASSET. *Op. cit.* pág. 435.

Karoline von Günderrode: La deconstrucción de un mito

BASCOY Lamelas, Montserrat

Universidad Santiago de Compostela

El nombre de Karoline von Günderrode (1780-1806), coetánea de los intelectuales del Prerromanticismo alemán, no pasó a los manuales de historia de la literatura, o textos de otro tipo, al menos hasta la pasada década de los setenta, como la escritora que ella había elegido ser, es decir, merecedora de reconocimiento público sino al contrario como una ‘sombra’ de la realidad de su persona. Quiero indicar con ello que la Günderrode que conocemos a través de su recepción a lo largo de más de siglo y medio es un producto de la interpretación, la fantasía, un reflejo de deseos y preocupaciones ajenas. La otra figura, la que aparece en el proceso de deconstrucción del mito, es fruto de un cambio de perspectiva y de la aparición de nuevos intereses hacia la poeta.

Estas dos lecturas diferentes que acabo de señalar están reconocidas de modo conciso y claro en el artículo que Marit Rullmann dedica a la escritora en su trabajo sobre filósofas: “Karoline von Günderrode no es únicamente una poeta filosófica sino en mayor medida un mito alemán de tono melancólico.”¹ No es que la persona histórica de la Günderrode no sea relevante para el público sino que, como quiere indicar Rullmann, la capacidad de atracción del mito es tan grande que suscita más interés que la información obtenida del análisis científico de su vida y obra por parte de los críticos.

En primer lugar me ocuparé de una descripción breve del mito y de su formación atendiendo fundamentalmente a los contenidos básicos del mismo, lo cual nos servirá para valorar la incidencia del cambio que constatamos en la recepción de los años setenta. El punto siguiente lo dedicaré al tema central de mi intervención: al proceso deconstructivo y a sus diversos componentes. Cabe mencionar además que de entre los numerosos artículos, diversas tesis y monográficos centrados en Karoline von Günderrode que tenemos a nuestro alcance no hay ninguno hasta el momento que trate el tema del mito como objeto principal de estudio, a pesar de que en la bibliografía que manejamos aparezcan dispersas alusiones al mismo como la citada de Rullmann.

¹ RULLMANN, Marit (1995): *Philosophinen II. Von der Romantik bis zur Moderne*. Dortmund, Ebersbach. pág. 26.

El género en la novela de posguerra de Irmgard Keun

BESCANSA Leirós, Carme

Universidad del País Vasco

La escritora alemana Irmgard Keun, nacida en Berlín en 1905 y fallecida en Colonia en 1982 da muestra a lo largo de su producción literaria de un compromiso sin tregua con la realidad social contemporánea de su país. Si en las novelas con las que inició su carrera y que la llevaron a la fama prevalece el aspecto genérico a la hora de determinar la existencia y evolución de las figuras protagonistas¹, la llegada de Hitler al poder produce un cambio de orientación en su proceder novelesco: en *Nach Mitternacht* (1935), novela en la que plasma la existencia cotidiana de la ciudadanía media y sus estrategias de adaptación -o no adaptación- al régimen nacionalsocialista, el aspecto político-ideológico prepondera a la hora de decidir el trayecto vital de las personas. El género sigue siendo relevante, aunque supeditado al discurso anterior. La obra que retrata la existencia del exilio, *Kind aller Länder* (1938), aumenta los criterios que guían la existencia humana: el factor genérico recobra el protagonismo, combinado con el aspecto político, y a ellos se une ahora el aspecto generacional como parámetro igualmente decisivo para el establecimiento de jerarquías y estructuras sociales.

Finalmente, la novela que nos va a ocupar a continuación y que a la vez cerró la producción novelística de Keun, se ocupa de la realidad de la sociedad alemana en la fase de Restauración posterior a la Segunda Guerra Mundial². *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* (Ferdinand, el hombre de corazón amable; 1950) es considerada por la crítica como una obra crepuscular en la que se refleja la amargura y la decepción que sentía la autora en su vida real³. A continuación analizaremos tres cuestiones clave de la mencionada novela y, a partir de ahí, observaremos si esta valoración tiene fundamento en el texto. Los temas que centran el presente estudio son los siguientes: En primer lugar, el proceso de formación y evolución de la identidad del personaje protagonista y narrador de la historia, con especial referencia a la caracterización genérica del mismo. En segundo lugar, extenderemos el análisis a algunas de las restantes figuras, atendiendo a los modelos genéricos que en ellas se

¹ *Gilgi, eine von uns* (1931) y *Das kunstseidene Mädchen* (1932).

² KEUN, I. (1950): *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen*. Düsseldorf, Claasen, 1981.

³ MARCHLEWITZ, I. (1999): *Irmgard Keun. Leben und Werk*. Würzburg. Lamentablemente, la última novela de Keun no ha despertado hasta el momento el interés que, a nuestro juicio, se merece, y por ello no existen otros estudios científicos que se ocupen en profundidad de la misma.

presentan. Finalmente comprobaremos si las estructuras sociales fundamentadas en el género de las personas tienen un reflejo en la organización del poder.

Los postulados que fundamentan estas cuestiones clave son los siguientes: a) la evolución de la figura principal parte de la idea de que la identidad humana es un constructo social y cultural y por lo tanto cambiante; b) la heterogeneidad que se percibe entre los distintos modelos genéricos no puede verse reducida a dos únicos tipos; de hecho, la interrelación de la categoría género con otras como el posicionamiento ideológico da lugar a que muchos individuos se identifiquen más con otros de diferente género pero que defienden una perspectiva social y moral parecida. El apoyo o rechazo al sistema une más que la identificación con las personas del mismo sexo. Y finalmente, c) la adscripción genérica de un individuo determina la autoridad que le es concedida en el orden social. Veremos si la introducción de elementos de un sistema alternativo produce cambios en esa estructura de dominio, fundamentada tradicionalmente en el género.

Como ya dijimos, la ficción literaria se sitúa en la etapa posterior a la finalización de la Segunda Guerra Mundial en Alemania. Este momento histórico se caracteriza por la confluencia de elementos de muy diverso signo, que dan lugar a un dinamismo social excepcional⁴. La frustración y abatimiento por la derrota en la contienda y la ruina física y moral que ésta deja tras de sí dan paso, con la introducción de la reforma monetaria en 1948 y la constitución de los dos estados alemanes en 1949, a un frenético período de reconstrucción. Esta fase se distingue por la combinación de elementos conservadores, en lo que respecta al ámbito moral e ideológico, con otros liberales en lo puramente político y económico. En este último campo se promueve la economía de libre mercado y un proceso de modernización apoyado en el fortalecimiento del consumo y del espíritu materialista de la ciudadanía. Paradójicamente, en el ámbito moral se impulsa la vuelta a los valores tradicionales, fundamentados en la autoridad de los clásicos. Esta tendencia en el aspecto ideológico repercute directamente en los modelos de conducta que se establecen entonces para hombres y mujeres, ya que los ideales de masculinidad y feminidad beben directamente de ese canon convencional.

⁴ ERDMANN, K.D. (1984): *Das Ende des Reiches und die Neubildung deutscher Staaten*. Manchen. KNOPP, G. (2000): *Unser Jahrhundert. Deutsche Schicksalstage*. München. págs. 263-406: capítulos referentes a la posguerra.

A este período de Restauración o también llamado era Adenauer, denominada así por el canciller al frente de la naciente RFA durante este movimiento de vuelta a la tradición, le precedió una fase caracterizada por la falta de estructuras institucionales. Con los hombres fuera de casa, en la campaña bélica o en cautividad de las potencias vencedoras, a las mujeres les correspondió acometer la recuperación del país, el desescombros de las ciudades, la lucha por la supervivencia en esos años de carestía y hambre. Con el cambio de coyuntura y el retorno de los hombres se produce a nivel social un conflicto con los modelos genéricos propugnados desde el poder, ya que esas mujeres que vivieron al máximo el desarrollo de su potencial luchador y de sus capacidades como organizadoras y administradoras se ven instadas a recluirse de nuevo en el ámbito doméstico⁵.

Todos estos elementos característicos encuentran su reflejo literario en la novela de Keun. El protagonista, Ferdinand Timpe, antiguo combatiente y prisionero de guerra retornado, describe ese mundo, en el cual pululan personas que antes subsistían mediante la actividad en el mercado negro y ahora se encuentran en un frenético proceso de enriquecimiento por medios no muy legales; antiguos nazis que se someten a un ligero e intrascendente proceso de desnazificación pero que siguen orgullosos de su implicación en el anterior régimen. El narrador retrata un panorama caracterizado por la reconstitución de la estructura patriarcal y de los valores burgueses tradicionales, así como por la revalorización de la familia como máximo exponente de dichos valores. Y todo ello aderezado por una obsesiva defensa de la moral. Sin embargo, el sistema ético al que se remiten los personajes cumple en realidad una función encubridora de la conducta inmoral de esos mismos personajes.

1. La figura principal: género y evolución

Ferdinand, el primer protagonista de Keun de género masculino, es a pesar de ello, como todas las anteriores narradoras, un ser marginal. Si en este caso no lo es en cuanto al sexo, sí en cuanto a su transgresión del modelo de masculinidad establecido. Ferdinand es una persona sensible, débil y temerosa, con un sentido del bien y del mal independiente de la moral de apariencias y de doble filo que está en vigor, la cual él critica abiertamente. Consecuente con su personalidad, la perspectiva narrativa desde la

⁵ BASTKOWSKI, F.; LINDNER, C.; PROKOP, U. (ed.) (1980): *Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jh. Materialsammlung zu der Abteilung 20. Jh. im Historischen Museum Frankfurt*. Frankfurt/M. (Vol. IV: Frauen in der Nachkriegszeit und im Wirtschaftswunder 1945-1960).

que describe el mundo circundante es asimismo periférica. Sin embargo no se puede contemplar esta figura, como ninguna de las de Keun, como un ser armónico y coherente en todos sus aspectos: en efecto, fruto de las influencias externas, Ferdinand presenta en ocasiones un comportamiento que remite al canon tradicional de dominio masculino. Es el caso por ejemplo cuando se dirige o se refiere a mujeres desde una posición de supuesta superioridad intelectual: “Me sentí un poco mezquino. Es tan sencillo matar los pensamientos vivos y efervescentes de una mujer con efectivos extranjerismos y conceptos filosóficos estandarizados” (195).

Exceptuando estos deslices de pedantería, su posición general es la de un inadaptado que rechaza el materialismo y la moral hipócrita de la sociedad que lo rodea. Su actitud inicial se caracteriza por un escapismo, un intento de evasión que resultó muy frecuente en la primera posguerra, cuando los individuos se vieron enfrentados a la espeluznante realidad que se revelaba tras el hundimiento del orden nazi. Esa alienación constituye a la vez una negativa a asumir las responsabilidades de todo ciudadano para con la sociedad y el mundo. Pero precisamente el instrumento para esa huida, la fantasía, es el medio por el cual Ferdinand evoluciona hacia una aceptación de la realidad: en un momento en el que imagina el ideal deseado de soledad y paz, llevado hasta el extremo de que se convierte la única persona sobre el planeta, el espanto lo devuelve a la realidad: “Sigo encontrando magnífico el poder estar solo. Pero después de pensar mi sueño hasta la última consecuencia se me ha convertido en una pesadilla” (232).

El cambio de actitud que comporta este aprendizaje se traduce en una asunción de las dificultades cotidianas, de las personas que le resultan molestas y en la contemplación de esos elementos desagradables como un nexos con la vida (257). La ruptura del compromiso con su novia Luise funciona como un paso más en el progreso individual de Ferdinand. En lugar del alivio que suponía le proporcionaría el librarse de su prometida, el protagonista sólo siente un vacío, el cual él mismo justifica por la estrecha vinculación que se establece entre las personas y sus preocupaciones, pues éstas llegan a formar parte de cada uno. Este sentimiento de pérdida a raíz de su liberación sentimental refuerza el efecto socializador del protagonista.

La lección aprendida de que las exigencias de la gente estrechan los lazos de cada uno con el mundo, conduce al personaje principal a la posibilidad de un nuevo comienzo. Al regresar a la calle tras una noche de embriaguez, Ferdinand observa una realidad en reconstrucción, compuesta de ruinas y de nuevas edificaciones (259). En ese

ambiente de promesa de regeneración, el protagonista se reencuentra con su madre Laura, figura que encarna el hogar, la tranquilidad y la benevolencia. Finalmente, la búsqueda de una actitud vital y el aprendizaje de aceptación de la realidad conducen a Ferdinand al lugar adonde siente que pertenece, donde encontrar el descanso y la paz anhelados. El final abierto de la novela dirige la mirada del lector al futuro de Ferdinand, el cual se presenta esperanzador, ya que el protagonista lo afronta con una personalidad más madura.

2. La sociedad de posguerra y la Restauración en la novela: ortodoxia y heterodoxia

Luise caracteriza al final de la obra a su prometido Ferdinand como “un hombre para tiempos anormales”, lo cual la licitaba a ella *moralmente* para abandonarlo, ahora que se hallaban de nuevo en una fase *normal* (252)⁶. Ferdinand, con su falta de ambición y de agresividad así como su rechazo de la mentalidad restaurativa de su novia se sitúa efectivamente entre las figuras que oponen resistencia activa o pasiva al orden vigente. Enfrente están los hombres que apoyan el sistema y se benefician del mismo: hombres de negocios sin escrúpulos y fascistas desnazificados. Las mujeres partidarias del canon convencional estipulado, como la novia de Ferdinand, asumen el modelo femenino cuyas funciones vitales se reducen a la maternidad y al cuidado de la familia pero con aspiraciones sociales y materiales a las que debe dar respuesta el cabeza de familia. En la novela se encuentran también ejemplos de la problemática vuelta al modelo tradicional por parte de las mujeres luchadoras de la primera posguerra. Este es el caso de la madre de Luise, esposa sumisa y aspirante a convertirse en el ama de casa perfecta, pero que en momentos de rebeldía deja entrever las fuerzas que debió reprimir para asumir su nueva identidad. La contradicción dentro de esta figura es observada por el narrador:

Una anémona medio marchita en la mano de un niño es un tigre en comparación con mi suegra en la mano de la vida cotidiana. Pero vuelvo a observar que en esta estrujada y delicada mujer dormitan fuerzas que pueden ser llevadas a un soberbio despertar en circunstancias extraordinarias o por medio de cócteles (106).

El contrapunto más radical a estos personajes femeninos lo representa Johanna, supuestamente prima del protagonista y la figura más rebelde y anticonvencional de la obra.

⁶ Este concepto de *normalización de las circunstancias* se aplica en esos años de posguerra al movimiento restaurativo, propulsor de valores tradicionales y de la estructura androcática convencional.

Al igual que otras figuras de mujeres jóvenes, Johanna vive de su trabajo y de forma independiente, además posee una formación intelectual que la sitúa al nivel de cualquier hombre; así pues, ya no nos encontramos aquí la diferencia de cultura entre géneros de novelas anteriores de Keun. La función principal de este personaje en la obra es la de efectuar la crítica más enérgica y más consecuente a la doble moral burguesa (55), crítica que hacia el final de la narración culmina en una exposición de la distancia existente entre dicha moral y el concepto objetivo del bien y el mal. Es el momento en el que Luise rompe el compromiso con Ferdinand basándose en la vuelta a los tiempos normales, y sustituye al protagonista por un hombre fiel a los preceptos restaurativos de ambición y progreso. Antagonista del modelo encarnado por Luise, Johanna rechaza esa justificación moral y observa en referencia a ese nuevo compañero: “No existen tiempos normales (...) pero yo ya lo conozco de antes, una vez me proporcionó azulejos y me engañó miserablemente” (254).

El supuesto nuevo ideal masculino según el canon en vigor, por lo tanto, resulta en puros términos éticos una mala persona. La invalidación de la nueva norma por parte de Johanna se consigue mediante su contraposición con una concepción del bien y el mal basada en casos concretos, de forma que se hace más patente el carácter de máscara de esa moral para encubrir intereses de tipo material o social.

La fidelidad de Johanna a los principios antes mencionados contrasta con las rendiciones esporádicas de Ferdinand a las tentaciones de la norma androcrática. En una de ellas el protagonista recurre a la estrategia del refinamiento lingüístico para silenciar a su interlocutora, como observamos antes, pero ésta no se deja amedrentar por él. En primer lugar, su formación le permitiría ponerse al mismo nivel argumentativo que el amigo, pero su fidelidad a una verdad sin contorsiones le hace rechazar ese tipo de discurso (195).

Laura, la madre de Ferdinand, y como ya vimos símbolo de paz y de hogar, representa la pasividad más absoluta. Laura se queda dormida cada vez que la realidad se le vuelve problemática o desagradable. Sin embargo, esta actitud escapista no es presentada de forma negativa, como muestra de irresponsabilidad, sino como un medio muy efectivo de manejar las dificultades, que ante la indiferencia de Laura van y vienen solas. Más parece que dichas dificultades son el resultado del enardecido ajeteo de la sociedad de posguerra, y frente a ellas la figura de esta mujer aporta la tranquilidad que falta en el exterior. El silencio de Laura favorece la liberación de las presiones que ejerce el medio social y proporciona libertad, ante la inexistencia de expectativas a las

que responder. Su actitud comporta una aceptación sin limitaciones de la persona, tal como simbolizan las puertas abiertas que reciben a Ferdinand cuando va a su encuentro. La madre nunca cierra la puerta, mostrando así su disposición a una acogida sin condiciones. (262).

A pesar de una pasividad tan “femenina”, Laura constituye un modelo genérico totalmente transgresor del canon. Su maternidad es resultado de la apatía para poner remedio a sus constantes embarazos, no de una determinación existencial (124). Asimismo, su papel como esposa tampoco resulta convencional: asiste impasible a la furia impotente de su marido y admite en casa a las amantes de éste, las cuales acaban convirtiéndose en fieles amigas (125). La infidelidad de su pareja es para ella una bendición, ya que, como afirma, es demasiado trabajo para una sola mujer el soportar al marido (127).

3. Género y poder

Como se puede comprobar a raíz de lo visto hasta ahora, la adopción de un determinado modelo genérico comporta no sólo un respaldo o un rechazo del orden social e ideológico restaurativo, sino que implica a la vez la instauración de una determinada estructura de dominio. Las figuras escogidas y analizadas aquí son todas femeninas por ser las que muestran unas diferencias entre sí más notorias, pero los elementos que conforman su identidad, tanto en el aspecto ideológico como genérico y en sus atribuciones de poder son igualmente trasvasables a los personajes masculinos. En el caso de los defensores de la tradición, la estructura social que establecen entre géneros es la ya conocida jerarquía patriarcal, especialmente ilustrativa en la familia de Luise. Por el contrario, Ferdinand, Johanna, Laura y otras figuras que, en mayor o menor medida se oponen a la mojigatería y doblez en boga, se relacionan entre sí sin distinciones al género de las personas, salvo alguna excepción puntual ya señalada.

En resumen se observa que, a pesar de la existencia de algunos personajes sustentadores del nuevo sistema, sobre todo entre los hombres, y de la asimilación dificultosa por parte de algunas mujeres de ese nuevo orden moral e ideológico, en general la mayoría de las figuras de la novela rechazan esas estructuras de doble filo ostentando una actitud heterodoxa, sea mediante el rechazo activo como Johanna o pasivo como Laura. La presencia de personajes de ambos sexos para los cuales esta norma moral acarrea la ruina material o moral confirma esta lectura, que se ve asimismo ratificada en el desenlace de la novela: Ferdinand, en su proceso de aceptación de la

realidad y de su responsabilidad en el mundo, se distancia finalmente de Luise, quien representa el canon de intereses y apariencia, y encuentra el apoyo y el descanso en tres figuras femeninas de la otra perspectiva: en la solidaridad y amistad desinteresada de dos amigas y en la acogida incondicional y sosegada de Laura.

Por lo tanto, no podemos aceptar la lectura de un tono desengañado y frustrado en la novela. El traslado de elementos biográficos a la obra de Keun, realizado en la mayoría de los estudios que se ocupan de su producción literaria, nos parece inadecuado para un análisis serio y centrado en la valoración formal y del contenido del trabajo de la escritora y se revela en este caso concreto como improcedente. Keun continúa abogando en su última novela por unas relaciones humanas basadas en la autenticidad y en el afecto sincero, rehuyendo normas éticas e ideológicas que siguen, después de la guerra, limitando la libertad de las personas, y en especial de los individuos de sexo femenino. Precisamente un retrato social tan abundante en figuras transgresoras del sistema restaurativo como el que aquí nos ofrece manifiesta que, a pesar de cómo fuese su vida personal, en su mensaje literario sigue prevaleciendo el tono rebelde.

1 Nacimiento y desarrollo del mito

Los dos elementos centrales del mito de Karoline von Günderrode son el amor y la muerte. Desde 1806 hasta los años noventa del siglo XIX la recepción de la Günderrode² se queda casi exclusivamente en los acontecimientos de su biografía que más han llamado la atención: su fracasada relación amorosa con Friedrich Creuzer y el trágico suicidio de la escritora. El interés de los estudiosos se volcó hacia las posibles motivaciones que habían llevado a la joven poeta a quitarse voluntariamente la vida.

La muerte se convirtió así en el eje temático y significativo del mito haciendo de la existencia de la Günderrode un mundo misterioso y atractivo. El suicidio se interpretó como la realización de un deseo forjado a lo largo de años a causa del fracaso constante de la escritora, dada su falta de éxito en su profesión, el rechazo amoroso y su melancólica vida en un convento. El amor es un motivo esencial para el mito, puesto que las diversas relaciones infructuosas de Karoline llevaron a considerarla como la poeta que buscaba el ideal del amor y fue víctima de la imposibilidad de alcanzarlo. A partir de esta lectura Karoline von Günderrode comenzó a ser considerada como una 'poeta romántica'. Su trágica existencia, como todo lo denominado 'romántico', se apoyaba en lo patológico, es decir, lo que se situaba al margen del canon preestablecido.

Esta valoración que acabamos de señalar comienza a forjarse ya en el ámbito de la recepción inmediata de la escritora, como se observa en testimonios de sus amigos y otros que supieron de ella. Generalmente se la veía como alguien fuera del orden social, como una utópica movida por ideales imposibles de realizar que chocaban con el planteamiento de la vida en la sociedad burguesa. Es importante subrayar que el hecho de que Karoline von Günderrode fuese una mujer y además escritora, el estar alejada o enfrentada a las normas, al papel que le correspondía, agravaba el rechazo hacia la poeta. No sólo la sociedad en general sino incluso sus más allegados no consiguieron captar sus mensajes, la imagen que ella quería transmitir de sí misma, como la propia Karoline expresa habitualmente en sus cartas.

Si es cierto que la Günderrode no logró hacerse entender en su ámbito social, la visión que nos ofrecen de ella sus coetáneos es una interpretación a partir de lo que percibían de ella. Lo mismo ocurrió con sus textos. El lector y la crítica esperaban encontrar en su obra aquello que el canon había fijado para la mujer. Tanto *Gedichte*

² Para la recepción de Karoline von Günderrode hasta el último cuarto del siglo XX véase: LAZAROWICZ, Margarete (1986): *Karoline von Günderrode. Portrait einer Fremden*. Frankfurt am Main/ Bern/ New York, Peter Lang. págs. 266-278.

und Phantasien como *Poetische Fragmente*, publicados respectivamente en 1804 y 1805, recibieron duras críticas no sólo por el atrevimiento de la escritora a publicar sus textos sino más aún por transgredir las normas, por ejemplo en la utilización del género dramático reservado al ámbito masculino o al ocuparse de temas de tipo filosófico o histórico.

Aunque como se ha dicho los contenidos del mito tengan en parte su nacimiento durante el periodo de recepción inmediata, es a raíz de la fascinación que la figura de la Günderrode produjo a finales del XIX cuando se detecta realmente la presencia del mito. La escritora no fue un personaje relevante en su época como sí lo fueron algunos de sus conocidos. Karoline von Günderrode habría caído en el olvido de no ser por el papel de las novelas de su amiga Bettina von Arnim (1785-1859) que provocaron un renovado interés por recuperar la obra de Karoline y otros documentos relativos a su figura. En 1840 se publicó *Die Günderrode*, una novela epistolar donde Bettina pretendía rendir homenaje a su amiga y darla a conocer al público. Ya en 1835 había aparecido la novela *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* en la que se recogía un episodio dedicado a la trágica muerte de la amiga. Sin pararnos en las intenciones reales o no de estos textos, de ellos el público y la crítica extrajeron los mismos elementos que se mencionaban anteriormente, el amor y la muerte, y la figura que se conoció a partir de entonces fue la del mito.

La tendencia que calificaba a la Günderrode en base a las características románticas: misteriosa, soñadora, fantástica, idealista, frágil, tierna o incapacitada para la vida (entiéndase aquí para el cumplimiento del papel de la mujer) se consolidó a finales del XIX, sumándose a ésta otra tendencia proveniente de la crítica literaria de ese mismo momento. Algunos estudiosos se preocuparon por el papel del mundo clásico y la mitología en sus obras, por el carácter apolíneo que demostraba la autora y la presentación de heroicas figuras femeninas. Por ello se identificó a la Günderrode con la poeta Safo o la sacerdotisa Ifigenia de Goethe. De ahí que llegó a ser denominada la 'Safo alemana'. Estas interpretaciones sin embargo también se verán rechazadas más tarde con la relectura del mito.

2 El proceso de deconstrucción

Margarete Lazarowicz ha explicado el cambio producido en la visión de Karoline von Günderrode en los años setenta por dos motivos principales. El creciente interés de las feministas hacia las escritoras conocidas enmarcadas en el Romanticismo,

sobre todo Bettina von Arnim, llevó a descubrir a la figura secundaria de Günderrode y el papel de la amistad entre ambas. Los estudiosos de ese momento se habían preocupado también por criticar el carácter poco científico de trabajos anteriores y por introducir nuevos procedimientos para la investigación que centraban su peso en el estudio riguroso del marco histórico para explicar las obras analizadas, siendo éste un factor determinante del desarrollo de las mismas y de la evolución de sus autores.

Tras los trabajos de Max Preitz en los sesenta, la autora de referencia para el estudio de Karoline von Günderrode pasó a ser Christa Wolf. En 1979 publicó su ensayo *Der Schatten eines Traumes-Ein Entwurf* donde ponía de manifiesto una nueva perspectiva en el análisis literario y biográfico de la escritora. Aunque Christa Wolf no utilizó la terminología que actualmente se aplica en los estudios de género, sin embargo veremos que en este trabajo la autora analiza la figura de Karoline von Günderrode a partir de la situación de la mujer a finales del siglo XVIII y principios del XIX y de la confrontación de la escritora con el papel preestablecido de la mujer. El análisis de Christa Wolf permitió adentrarse en el mundo de Karoline von Günderrode desde su persona y no desde la explicación de su muerte, como se presenta en el mito.

2.1 La ficcionalización del mito: una nueva lectura en *Kein Ort. Nirgends*

La obra fundamental para el análisis del mito es la novela corta *Kein Ort. Nirgends* que Christa Wolf escribió en 1977.³ En ella se recrea un encuentro ficticio entre Karoline von Günderrode y el también escritor en la época del Prerromanticismo Heinrich von Kleist (1777-1811), cuyas figuras históricas quiso transformar en personajes literarios. El hecho de que Christa Wolf hubiese elegido estas figuras y no otras se justifica por la finalidad perseguida en el texto, es decir, la autora pretendía crear una obra en la que mirarse, como en un espejo, para ver reflejada su propia problemática y poder comprender su situación en el presente. Los nuevos estudios acerca del Romanticismo le permitieron descubrir que los clichés que se le atribuían hasta entonces a esta época no eran exactos ni mucho menos. Al contrario este momento histórico le proporcionó el acercamiento a una serie de escritores y sobre todo escritoras con las que identificarse. La novela por lo tanto pretende proporcionar modelos.

³ La novela se publicó por primera vez en 1979 en Aufbau Verlag (Berlín/ Weimar).

La problemática que se expone en el texto es la de la crisis existencial originada por el conflicto entre los propios ideales y las necesidades de la sociedad.⁴ Se trata de un desacuerdo, de un no encontrarse a gusto en el mundo que provoca el rechazo por parte de la sociedad y la marginalización del individuo. Esta situación acarrea al mismo tiempo problemas de identidad, provoca autoextrañamiento y niega las posibilidades de realización personal. Los personajes de la novela se encuentran en un mundo estancado, improductivo, que no les ofrece alternativas de vida.

Para llegar al planteamiento de la novela Christa Wolf necesitó ir más allá del mito, de la imagen tradicional, y estudiar el contexto histórico de la escritora. Así vemos que el texto transcribe a la ficción la situación social alrededor de 1800, en concreto la situación de la mujer y el modelo de vida burgués. La nueva lectura del Romanticismo y el apoyo en el contexto histórico para dar a conocer una realidad conducen a una nueva visión de la figura de la Günderrode que contradice los contenidos del mito. Amor y muerte siguen siendo temas centrales en *Kein Ort. Nirgends*, sin embargo se interpretan de un modo distinto: el amor es entendido por el personaje de Karoline como una fuerza o principio armonizador (se queda eso sí en la esfera de lo ideal, puesto que tanto en el mito como en la novela no hay realización del mismo); la muerte denota la necesidad imperante de vivir del personaje, conlleva la superación de un mundo insatisfactorio y es símbolo de libertad. Con respecto al mito vemos que el personaje de Günderrode en la novela es positivado frente a los contenidos negativos de éste, en el que se quiere dar un ejemplo de personalidad patológica.

Al mismo tiempo que la obra de Christa Wolf le permite a ella comprender sus propios conflictos, observamos que en gran medida “(...) se trata (...) de exponer la historia incluyendo el punto de vista de la mujer y mostrar que ésta no est  fuera de la historia, sino que est  en ella en una situación específica de exclusión en la que ha desarrollado su propia forma de experiencia”, de modo que en este espejo pueden reflejarse muchos otros seres humanos.⁵ Gracias al ejemplo del relato de Wolf podemos observar que en el proceso de deconstrucción del mito hay dos elementos diferenciables, por un lado la incorporación de datos históricos al análisis y por otro la relectura de la tradición desde la perspectiva de la actualidad.

⁴ Me refiero aquí paralelamente a la situación social de Karoline von Günderrode alrededor de 1800 y a la situación vivida por Christa Wolf en la RDA en los setenta.

⁵ BLANCO H lscher, Margarita (1997): “*Kein Ort. Nirgends*. Rencuentro con una época y revisión de la historia”, *Es.Zett*, n 1, Oviedo. pág. 39.

2.2 El *boom* de la investigación

Con *Kein Ort. Nirgends* Wolf da el pistoletazo de salida a una gran cantidad de estudios acerca de Karoline von Günderrode (sobre todo a muchos de orientación feminista por el tratamiento que se da en la novela a la problemática de la mujer). El libro sirvió además para dar a conocer entre el gran público la figura de la escritora, generando una gran fascinación entre las lectoras. Al efecto causado por la novela hay que sumar el del ensayo sobre Karoline al que se refiere Helga Dormann del siguiente modo: la autora “cuestiona de modo radical la imagen transmitida durante largo tiempo de la poeta ‘deseosa de muerte’, ‘ajena al mundo’, ‘solitaria’ y ‘apolítica’, cuyo autoextrañamiento, tematizado ampliamente en las cartas, sólo se puede comprender desde el fondo de las condiciones histórico-sociales”.⁶ Esta misma valoración es aplicable a *Kein Ort. Nirgends*.

En el artículo de donde se extrae esta cita Dormann realiza un recorrido por la investigación dedicada a Karoline von Günderrode entre 1945 y 1995. Observando la orientación de los trabajos que aparecen a partir de los setenta, vemos que el cambio producido en la recepción de la Günderrode acentúa un rechazo hacia el mito. En general hay voluntad de superación y de hallar una visión realista de la figura estudiada. La revisión de los contenidos tradicionales se desarrolla en la búsqueda de respuestas a diferentes preguntas que constituyen al mismo tiempo enfoques diversos, a veces contradictorios, como los siguientes: el problema de la identidad (la disociación del género), literatura como compensación, el orientalismo, la filosofía de la naturaleza, la subjetividad estética, el binomio poeta-dramaturga, el posicionamiento político, etc.

La figura de Günderrode pasa de este modo de su estancamiento en el papel de 'poeta romántica' o de 'Safo alemana', a diversificarse en una gran variedad de interpretaciones. Éstas responden nuevamente a una necesidad de adaptación de la figura estudiada a las condiciones de otra época, en este caso los últimos treinta años del siglo pasado. La figura de Karoline von Günderrode es por ello portadora de nuevos significados.

Dormann lleva a cabo una clasificación de los trabajos dedicados a Günderrode en los siguientes grupos: los textos orientados al estudio de la biografía, los que se ocupan de temas y motivos puntuales, la investigación feminista y los estudios acerca de grupos concretos de su obra. Para la deconstrucción del mito echamos de menos sin

⁶ DORMANN, Helga (1996): “Die Karoline von Günderrode-Forschung 1945-1995. Ein Bericht“, *Athenäum*, nº 6, Paderborn. pag. 233.

embargo en este análisis una parte relevante de la investigación, la que se ocupa indirectamente de la figura de la Günderrode. En este nuevo apartado se incluyen fundamentalmente los trabajos generales acerca del Romanticismo así como los que se ocupan de las figuras contemporáneas de Karoline, cuyo ejemplo más destacado es Bettina von Arnim.

Como indicábamos en el apartado primero, la novela *Die Günderrode* representó un papel fundamental para la conformación del mito. La nueva lectura que se realizó de este texto a raíz de la amplia investigación dedicada a su autora se llevó a cabo desde los mismos planteamientos que acabamos de presentar en el caso de la Günderrode. Algunas investigadoras señalaron como elemento fundamental de la novela las características de la relación entre las dos amigas, Bettine y Karoline, y con ello la afirmación de ambas como escritoras. Esta cuestión será central en el marco de los estudios feministas, que se preocupaban entonces por indagar sobre las relaciones entre mujeres y sobre la identidad femenina. Otra pregunta será la del interés de Bettina von Arnim hacia las figuras marginales, como en este caso se considera a la Günderrode o a H lderlin, personaje también en la novela. Otros trabajos plantean su análisis del personaje de Karoline contrastando las dos figuras protagonistas de la novela.⁷ A pesar de que *Die Günderrode* había conseguido mantener vivo el recuerdo de la escritora y había recuperado incluso textos que de otro modo se habrían perdido, la finalidad de la novela según estas investigaciones est  centrada en la creación de una filosofía por parte de la autora que se construye en diálogo constante con la amiga. Esta perspectiva se sale completamente de lo que los estudios anteriores habían establecido. A menudo se hace hincapié en el hecho de que los datos sobre la Günderrode que aparecen en esta novela deben considerarse siempre en el marco de la ficción y no tener en cuenta el texto como un documento histórico, como sucedía con anterioridad. Este cambio de enfoque permite realizar interpretaciones de la imagen de la Günderrode que difieren de los significados del mito.

Para la deconstrucción del mito de la Günderrode la línea de investigación más relevante a partir de los setenta fue la iniciada por Christa Wolf que continuaron los estudios feministas. La investigación anterior que había promovido el mito fue calificada por Margarete Lazarowicz en su importante trabajo de 1806 como una falsificación “en tanto que ambas se observaban sólo superficialmente y se

⁷ Algunas de las investigadoras que se ocuparon de la novela de Bettina Brentano son por ejemplo Edith Waldstein, Christa Bürger, Konstanze B umer, Gisela Dischner o Elisabeth Hock.

simplificaban, vida y obra eran arrancadas de su contexto interno y de su contexto histórico y ambas se mistificaban, se hacía antropología a partir de ellas y se idealizaban enormemente”.⁸

En este caso vemos como el valor del mito cumple su función sólo en una época o de lo contrario necesita mudar sus significados.⁹ En ningún otro sitio podemos apreciar mejor este hecho si no es en la ficcionalización en la literatura de la figura de Karoline von Günderrode. Los nuevos intereses y necesidades correspondientes a una época y sociedad distintas propician como observábamos en *Kein Ort. Nirgends* el cuestionamiento o reinterpretación del mito para adaptarlo a la problemática propia de los setenta. Inconscientemente a lo mejor, al deconstruir los significados del mito se está ofreciendo un nuevo abanico de significaciones, o de otro modo la figura de Günderrode no podría convertirse en modelo de algo determinado, como es el caso de la vida al margen de la sociedad y el fracaso. Habría que hablar entonces de la actualización del mito.

Kein Ort. Nirgends es un relato que causó gran sensación entre el público femenino, quizás por dar lugar a la identificación. El atractivo de la figura de Günderrode vuelve a situarse de nuevo a un nivel en el que, si tenemos en cuenta además los resultados de los estudios posteriores, podemos preguntarnos si Christa Wolf y las interpretaciones que han sido generadas bajo su influencia no han propiciado un nuevo mito.

⁸ LAZAROWICZ. *Op. cit.* pág. 275.

⁹ Esta tendencia se observa de forma evidente en las actualizaciones de mitos clásicos por parte de las escritoras alemanas de este mismo momento.

Lo femenino marginado *antropofágicamente* por la mismidad *diurna*

BROWNE Sartori, Rodrigo

Municipalidad de Juan Fernández /Chile

Universidad de Playa Ancha /Chile

Universidad de Sevilla

La Espectrología de Faustine... la escribimos a dúo.
Como cada uno de nosotros era varios, ya éramos muchos.

En la *nocturnidad*¹, la mujer se ve envuelta por el *falogocentrismo*² que al *engullirse* sociedades marginadas y *enunciabiles*³ de *Otredad* la desplaza violentamente, negándole cualquier posibilidad de consolidación discursiva.

Desde una mirada fenomenológica, Gilbert Durand, en virtud a la creación de símbolos indica que la mente humana se divide, por antítesis, entre régimen diurno y régimen nocturno. Intentando desestructuralizar esta mirada⁴ propongo considerarla como nocturnidad, entendiéndola en un sentido más abierto y menos limitado que el supuesto por un régimen demarcador, por más transformables que puedan ser las estructuras definidas por Durand⁵.

Por lo tanto, la nocturnidad simboliza lo clausurado por la modernidad, la oscuridad, la negrura, lo siniestro, lo tenebroso y, por extensión, lo antropófago, lo femenino: una visión que centraliza el pensamiento en el hombre y lo masculiniza. El régimen diurno se relaciona con la victoria de la luz; en cambio, el nocturno se liga a las valoraciones negativas de esta misma imaginación diurna.

¹ DURAND, Gilbert (1960): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981.

² DE PERETTI, Cristina (1989): *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona, Anthropos.

³ DELEUZE, Gilles (1985): *Estudio sobre cine 2. La imagen tiempo*. Barcelona, Paidós, 1986. págs. 50 y ss.

⁴ Durand define régimen de lo imaginario, a una “estructura general” que está integrada por estructuras con formas transformables, que juegan “el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes y susceptibles a su vez de agrupación en una estructura más general que nosotros llamaremos *Régimen*.” (DURAND. *Op. cit.* pág. 57).

⁵ A diferencia de las líneas más duras de la antropología estructural, Durand, en las *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960) demuestra una fuerte tendencia a ampliar estas limitadas concepciones, criticando, en muchas ocasiones, el imaginario occidental. Posteriormente, en *Lo imaginario* (1994), modifica ciertas aseveraciones propuestas en 1960 y desestructuraliza aún más su visión. “En cuanto a las ‘orillas’ del imaginario en nuestra modernidad, éstas están acondicionadas por toda esta pléyade de investigadores (...) levantando a partir de los años cincuenta el edificio de una filosofía de lo imaginario y de una ‘mitodología’.” (*Ibidem*. pág. 132).

La valoración negativa de lo negro significaría (...) pecado, angustia, rebeldía y juicio. En las expresiones del sueño despierto se observa incluso que los paisajes nocturnos son característicos de los estados de depresión.⁶

A pesar de la violenta marginación de lo diurno, un punto en común de ambos polos (terrorífico y diairético) sería la *libido* -que en torno a la muerte y “a la caída del destino temporal se ha ido formando una constelación femenina, después sexual y erótica”⁷- siempre ambivalente; y esta ambivalencia se presenta de variadas maneras, “no sólo porque es un vector psicológico con polos de rechazo y atracción, sino también por una duplicidad fundamental de estos dos mismos polos.”⁸

La energía libidinal puede relacionarse con la prohibición del incesto y, entonces, se ubica bajo el alero de una autoridad paternal, divina y que no tolera más que su propia agresión masculina. En otras ocasiones, la libido se introduce en el régimen efectivo de las imágenes de la muerte, de la carne y de la noche, adaptándose a la afabilidad del tiempo; en esta última instancia es cuando el aspecto femenino de la libido se valoriza, transformándose en un símbolo materno. Finalmente, se traduce en el deseo de eternidad con el propósito de superar la totalidad de la ambigüedad libidinosa y “organizar el devenir ambivalente de la energía vital en una liturgia dramática que totaliza el amor, el devenir y la muerte.”⁹

Entonces es cuando la imaginación organiza y mide el tiempo, lo enriquece con los mitos y las leyendas históricas, y por la periodicidad, llega a consolarse de la huida del tiempo. (...) Advertimos que por estas últimas modalidades (...) se define un nuevo régimen de la imagen que agrupa dos grandes familias de símbolos; que una y otra, participan de modo directo en las imágenes temporales que ellas conforman.¹⁰

Frente a la imagen heroica de la antítesis que permite *lo blanco*, es necesario buscar símbolos eufemizantes que logren, desde lo oscuro, moderar ambos polos. Por lo tanto, la nocturnidad estará bajo el signo de la conversión y del eufemismo. El primer grupo de símbolos está conformado por una simple inversión del valor afectivo atribuido a los rostros del tiempo.

La diurna modernidad defendió ciertas tendencias de la ciencia humana que privilegió, más allá de potenciar algunas concepciones, el marginalizar, delimitar, cerrar

⁶ *Ibidem.* pág. 84.

⁷ *Ibidem.* pág. 185.

⁸ *Ibidem.* pág. 186.

⁹ *Ibidem.* pág. 187.

¹⁰ *Ibidem.* pág. 187.

campos, disciplinar el conocimiento, descartando *el pensamiento salvaje*¹¹ como un pensamiento occidental de otredad.

Lo Otro se desliza, desde la monstruosidad y el abismo, a extraños otros que si bien heredan esa impronta abismal y monstruosa, también se integran a esa pretenciosa centralidad ‘humanizada’ del conocimiento.¹²

Todo lo familiar del pensamiento eurooccidental -“nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía”¹³- ve modificada sus superficies ordenadas y todo su abundante imaginario espectral, provocando una vacilación e inquietud entre lo Mismo y lo Otro.

Foucault, a lo largo de su obra, tanto en su etapa arqueológica, genealógica o de crítica a la subjetividad, analiza los diversos discursos prohibitivos y excluyentes que pretendían un *orden del discurso*¹⁴ y, por extensión de la ciencia, entre los que se encontraban la locura, el encarcelamiento, la sexualidad, etc.: todas son historias de los Otros, como la mujer que se ve inmersa en el ordenado discurso falogocéntrico.

(...)de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo -de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades.¹⁵

El falogocentrismo puede considerarse (epistémica y arquitectónicamente) como una metáfora del edificio que levantó la modernidad y que se ha ido debilitando progresivamente, desde el rescate del pensamiento de lo Otro. Construcción que al derrumbarse permitió que se desperdigaran los restos que la componían y que jamás podrá ser reconstruida (representada) como en su versión original; estos restos *sígnicos* al *diseminarse* se *rizomatizan*¹⁶ y no permiten la (re)conformación de unidades totalitarias, sino de mosaicos esparcidos como signos móviles, como *líneas de fuga* al decir de Deleuze.¹⁷

¹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude (1962): *El pensamiento salvaje*. México, F.C.E., 1984.

¹² GUIGOU, Nicolás y TANI, Rubén (2001): “Por una antropología del ‘entre’”, *Comuniquiatra*, comunicuatiara.dk3.com, nº 1, Sevilla.

¹³ FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1986.

¹⁴ FOUCAULT, Michel (1970): *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1999.

¹⁵ FOUCAULT. (1966): *Op. cit.* pág. 9.

¹⁶ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1976): *Rizoma Introducción*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

¹⁷ “Al conocer un signo siempre se conoce algo más” PEIRCE. (1987): *Obra lógico semiótica*. Madrid, Taurus. pág. 332. “Con los judíos que han muerto... la representación ha muerto.” BLOCK. (1993): *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México, Siglo XXI, 1994. pág. 152.

Por su parte, Jacques Derrida (1967)¹⁸ propone que el signo en el pensamiento central filosófico occidental tiende a privilegiar lo que plantea Saussure (1916)¹⁹ como *langue et parole*. Esta *phoné*, esta sustancia fónica es significativa y se encuentra estrechamente ligada al pensamiento. El fonocentrismo solidariza con el logocentrismo, transformándose en un *logofonocentrismo* generalizado que se apodera del discurso de autoridad occidental y que al entregarle supremacía al *lógos* devalúa a la escritura como técnica. En torno a este planteamiento que denota el predominio del fonocentrismo, del significado transcendental y propone una nueva *écriture* como *différance*, Jacques Derrida utiliza, para esto, la metáfora de la erección del *lógos*, definiéndolo como falocentrismo.

Con este término -falocentrismo- trato de absorber, de hacer desaparecer el guión mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra aquello que he denominado, por una parte, logocentrismo y por otra, allí donde opera, la estratagema falocéntrica. Se trata de un único y mismo sistema: erección del *lógos* paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo como ‘significante privilegiado’.²⁰

La clausura *diurna* (occidente, hombre, *langue et parole*, *mitología blanca*) oscurece el canibalismo y hace de la antropofagia una prótesis *artefactual*²¹ que instaura lo nuestro en lo *familiar*, transformando la abundancia y diversidad no-lineal y provocando una erradicación de lo Otro, a partir de lo Mismo.

Esta luna antropófaga no es rara en el folclore europeo. Nada hay más temible para el campesino contemporáneo que la famosa ‘luna roja’ o ‘luna quemada’ más ardiente que el sol devorador de los trópicos. Lugar de la muerte, signo del tiempo, es por tanto normal ver atribuir a la luna, y especialmente a la luna negra un poder maléfico.²²

Lo femenino como cualquier acto antropófago catalogado por el Mismo occidental se expulsa de los límites del pensamiento que el Hombre construye. Ese Hombre, según Foucault, “es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre

¹⁸ DERRIDA, Jacques (1967): *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

¹⁹ SAUSSURE, Ferdinand de (1916): *Curso de lingüística general*. Madrid, Alianza, 1987.

²⁰ DE PERETTI. *Op. cit.* pág. 35.

²¹ DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard (1996): *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

²² DURAND. *Op. cit.* pág. 96.

una forma nueva.”²³ ¿Ese Hombre, antes de su supuesta desaparición, podría llegar a afeminarse y comerse a sí mismo?

Para Durand, la antropofagia como norma totémica que prohíbe comerse a Otro y todas las reglamentaciones de una *sociedad de discurso*, se encuentra claramente definida por el macabro régimen de lo nocturno y agrega, además, que la glotonería antropófaga está ligada a la sexualidad, “siendo lo bucal el emblema en regresión de lo sexual.”²⁴

Lo femenino y la antropofagia fueron considerados síntomas que produjo la enfermedad de lo ajeno y que asoló la metafísica occidental, “y si soñamos que la enfermedad es, a la vez, el desorden, la peligrosa alteridad en el cuerpo humano que llega hasta el corazón mismo de la vida.”²⁵

El mejorarse tras el embarazo y la menstruación son parte de la nocturnidad que como características propias de la mujer, se alejan de las patologías occidentalizadas y se comienzan a rescatar desde la periferia a partir del pensamiento salvaje.

Si el pensamiento salvaje se define, a la vez, por una devoradora ambición simbólica, de la que la humanidad jamás ha experimentado algo semejante, y por una atención escrupulosa totalmente orientada hacia lo concreto, por último, por la convicción implícita de que estas dos actitudes no son sino una (...) Pero cuando el hombre observa, experimenta, clasifica y reflexiona intelectualmente, no se ve más empujado por las supersticiones arbitrarias que por los caprichos del azar, al cual (...) era ingenuo atribuirle un papel en el descubrimiento de las artes de la civilización.²⁶

Lévi-Strauss al conceptualizar el pensamiento salvaje da los primeros pasos para superar ciertas actitudes timoratas, nocturnas y tenebrosas -de las cuales el canibalismo y lo femenino tienen un lugar primordial- en el acto de clausura diurna, que exilia a lo más recóndito de la oscuridad aquellas diferencias de la diferencia -que desde el *pensamiento del afuera* como un pensamiento salvaje- pueden *caotizar* el entramado establecido por el orden del discurso. Es pertinente, dando otro paso, indagar aún más en ciertos significados transcendentales que se han institucionalizado en la oficialidad y que han afectado a esos Otros diversos y diseminados que, al rescatarse desde la diferencia, se deslizan en el pensamiento del ENTRE²⁷ que marca la *différance*²⁸.

²³ FOUCAULT. (1966): *Op. cit.* pág. 9.

²⁴ DURAND. *Op. cit.* pág. 110.

²⁵ FOUCAULT. (1966): *Op. cit.* pág. 9.

²⁶ LÉVI-STRAUSS. (1962): *Op. cit.* pág. 319.

²⁷ DERRIDA, Jacques (1970): “La doble sesión”, *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, (1975), pág. 263-340.

Este rescate de la marginalidad puede interpretarse como un ENTRE que rompe con la dialéctica mismidad/otredad. Ese Otro ya no es otro definido por el mismo, sino que se produce un conflicto entre ambas nociones que permite que la diferencia produzca un tercero (incluido) o *algo nuevo* en palabras de Deleuze.

El significado transcendental o la metafísica occidental margina lo femenino y la antropofagia -entendiendo esta última como una monstruosidad nocturna- y son rescatadas por un pensamiento del ENTRE que desordena y enfrenta a esa *episteme* diurna, pulcra, clara y que, desde su mirada, veía todo iluminado.

A su vez, el antropófago al devorarse a los Otros y al ser el Mismo devorado por Otros, por su imagen, desestabiliza la dualidad identidad/alteridad no permitiendo la consolidación de ninguna instancia identitaria.

Como el caníbal al comerse a Otro o como el acto de engullimiento inconsciente de sustraer la leche de la mama del “sexo débil”, la antropofagia y lo femenino son *ingeridos* por unas fauces devoradoras de la modernidad que, desde el rescate de la terceridad y la caotización de lo establecido, permiten nuevas formas de pensamiento más abiertas e incluyentes que habilitan la diferencia.

²⁸ DERRIDA, Jacques (1968): “La différence”, *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989. / DERRIDA, Jacques (1967): *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

"Si me permiten hablar"... Con voz y palabra de mujer

CABALLERO Wangüemert, María

Universidad de Sevilla

Georges Simmel, en la Viena de comienzos del siglo veinte, definía al hombre como "la obra de la mujer" en el sentido -y cito sus palabras textuales- de que "la contribución original y objetiva de la mujer a la cultura consiste en que la psique de los hombres esté moldeada por ellos" ¹... Quiero, a mi vez, abrir esta ponencia con una afirmación que resulta hoy doblemente ambigua y provocadora, según la óptica del oyente o lector. ¿Puede la mujer sentirse satisfecha en el siglo XXI con esa "significación cultural indirecta" que el mismo Simmel considera insuficiente o, por el contrario, necesita constatar su influjo directo en el cuerpo social?

La pregunta es bastante retórica -basta con insinuársela a las feministas, pero no sólo a ellas-. La mujer ha recorrido un largo camino para dejar oír su voz, potente o sinuosa, pero claramente decidida a constituirse en eje vertebral de la sociedad a la que pertenece como persona humana. En nuestra civilización occidental hasta la Iglesia Católica, emblemizada siempre en las palabras del judío Pablo de Tarso que apuesta por el sometimiento de las mujeres a sus maridos, sin recordar el papel prioritario en defensa de la mujer que desempeñó a lo largo de su historia; hasta la Iglesia Católica -decía- ha resaltado a través de su jefe actual, el papa Juan Pablo II, la dignidad de la mujer como persona humana, creada a imagen y semejanza de Dios, complementaria, es decir, distinta pero con igual categoría que el hombre. *Mulieris dignitatem*, la encíclica publicada en 1988 y la *Carta a las mujeres* del 1996 son textos muy claros en este sentido.

Que nadie se asuste: si traigo aquí esa referencia no es para dar una charlita pía, sino porque me fastidian los tópicos reiterados sin base textual alguna. Y a los textos vamos a descender, en esta ponencia que pretende contextualizar la evolución femenina desde el punto de vista sociohistórico y artístico, pero que se centra en la mujer literata. Literatura, en el sentido amplio del término..., como el instrumento que tiene la mujer para comunicarse -no en vano hablamos en este congreso de "mujer y comunicación"-, para dejar oír su voz opacada durante siglos. Porque en efecto, esa "palabra de mujer" supuso una revolución en marcha a lo largo de los siglos, si bien al principio terriblemente restringida: había que ser reina o abadesa

¹ SIMMEL, Georges. (1999): "Cultura femenina 1911", *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona, Alba. pág. 214.

para poder hablar, porque en el ámbito de lo privado y de lo cotidiano que tradicionalmente se les había asignado como rol, no existía un lugar para la escritura femenina.

La mujer como agente histórico. Una meta: sacarla de su invisibilidad ²

Voz opacada, en consecuencia, porque responde a un ser que, aparentemente, no ha dejado su huella directa en la historia. Esa es la lectura que propone una sociedad patriarcal que, queriendo o sin querer, manipula la realidad. Porque lo cierto es que -como la estética de la recepción nos ha recordado- la escritura y la lectura de la historia reinventan la realidad. Y la realidad es más amplia y abarcadora de lo que ciertas historias de la literatura y la cultura nos permiten suponer. Hubo mujeres valiosas, en las letras y en las artes, como la famosa Eloisa que conoce y enseña a las monjas el griego y el hebreo, o como la monja Roswita a la que se atribuyen una serie de comedias centrales en el despegue literario de los países germánicos, o como la abadesa Herrade de Landsberg que escribió la enciclopedia más conocida del siglo XII, el *Hortus deliciarum* o *Jardín de las delicias*... Hubo periodos históricos -y me muevo exclusivamente en el marco de nuestra sociedad occidental, la vieja Europa- en los que la presencia femenina se hizo sentir de modo acusado como en los famosos salones literarios de los siglos XVII y XVIII, agentes indirectos de la revolución francesa y en los que brillaron con luz propia mujeres como Mme de la Fayette, la marquesa de Sevigné y M^a Catherine d'Aulnoy, escritoras de libros de éxito: *La princesa de Clèves* llevada recientemente al cine en *La carta* de M. de Oliveira; las *cartas a su hija*, que impulsan lo epistolar como género literario, y los cuentos de hadas, respectivamente. En ocasiones -tal vez menos de las deseables- la mujer fue un agente histórico destacado. Lo que se impone hoy es sacarla de su invisibilidad, de la invisibilidad en que ciertas lecturas la han sumergido.

Y no me refiero sólo a lecturas sectarias encaminadas a hundir la labor femenina. Estoy pensando en coyunturas culturales que resultaron nocivas para la mujer. Porque la mujer ha vivido en el ámbito de la cotidianidad cuyo eje fue siempre la casa, el hogar que simbolizaba lo privado. Y lo cotidiano y privado no han sido objeto de la historia hasta el siglo veinte, con la entrada en vigor de la denominada "historia de las mentalidades". Hasta entonces sólo las grandes batallas, los hechos históricos espectaculares se consideraban monumentos dignos de consignarse: eran la voz de una Historia escrita en mayúsculas por reyes y grandes hombres. No sólo la mujer, también el hombre de a pie, del pueblo, quedaba marginado de esa Historia. A pesar de que "...la casa es una parte de la vida y, al mismo tiempo, una manera especial de

² Tomo el epígrafe de BEL, M^a Antonia. (2000): *La historia de las mujeres desde los textos*. Barcelona, Ariel.

reunir, reflejar y formar la vida. Haberlo conseguido es la gran proeza cultural de la mujer" - sigue diciendo Simmel ³-. Solo una historia de la cultura que atienda a la intrahistoria cotidiana puede dar cuenta de ello. Y eso no ha ocurrido hasta el siglo veinte, como recuerdan algunas feministas, entre ellas Gerda Lerner:

Las mujeres se han quedado fuera de la historia no por conspiraciones malignas de los hombres en general o de los historiadores en particular, sino porque nosotras hemos considerado a la historia en términos centrados en el hombre. Hemos pasado por alto a las mujeres y sus actividades porque formulamos preguntas a la historia que son inapropiadas para las mujeres. Para rectificar esto e iluminar las áreas oscuras de la historia, debemos, durante un tiempo, enfocarnos a una investigación *centrada en la mujer*, considerando la posibilidad de la existencia de una cultura femenina *dentro* de la cultura general que comparten hombres y mujeres. La historia debe incluir un relato de la experiencia femenina a través del tiempo y debiera incluir el desarrollo de una conciencia feminista como un aspecto esencial del pasado de las mujeres⁴.

Por eso, quiero rescatar en un segundo momento la voz, la palabra, el documento gráfico o similar de las mujeres que salieron fuera, a la intemperie y fueron opacadas por esa particular y sesgada lectura de la Historia.

El imaginario femenino. Una falsa dicotomía: naturaleza/cultura.

El feminismo del siglo XX impugnó airadamente la vieja dicotomía ilustrada, que en este aspecto reforzó Rousseau, según la cual naturaleza y cultura son los dos polos de un binomio irresoluble. Y ¡claro está! el primer término se le asigna a la mujer, que por su capacidad de ser madre se interpreta como mera naturaleza; mientras que la cultura corresponde al hombre, el polo positivo del binomio, a cuyo cargo queda la construcción de la sociedad. Conviene recordar que no siempre se planteó así: Aristóteles llegó a considerar la cultura como una segunda naturaleza, explicable según sus categorías.

Emblematizada como naturaleza o cultura, la mujer estuvo siempre ahí y el imaginario femenino lo confirma. Desde el siglo XIII en adelante puede rastrearse una doble línea de defensores/detractores de la mujer cuyo eje podría situarse en Boccaccio. En efecto, el italiano escribe la primera colección de biografías de mujeres ilustres, griegas y romanas, reales o míticas -eso es *De claris mulieribus* (1355-1359)-, pero también es el autor del *Corbaccio*, obra en la que critica mordazmente al sexo femenino. Para Boccaccio la mujer debe ser digna,

³ SIMMEL. *Op. cit.* pág. 211.

⁴ LEINER, Gerda. (1979): "The Challenge of Women's History", *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*. New York, Oxford University Press. pág. 51.

modesta, amable, generosa de alma, casta, honesta, elegante al hablar... Algunas feministas como Chadwick opinan que, paradójicamente, *De claris mulieribus* "es el primero de los muchos tratados del Renacimiento que reforzaron la posición subordinada de la mujer" ⁵ ya que al examinar la vida de algunas mujeres de la Antigüedad grecolatina que brillaron con luz propia -es el caso de las pintoras Thamyris, Irene y Marcia- concluye:

Opino que sus proezas eran dignas de alabanza porque el arte es ajeno a la mente de la mujer y tales logros no pueden llevarse a cabo sin una gran dosis de talento, que en las mujeres suele ser más bien escaso⁶.

Si nos atenemos al panorama europeo, frente a la declarada misoginia de gran parte de la literatura española -recuérdese el tono utilizado por el Arcipreste de Hita- en el marco literario francés se desarrolló toda una compleja teoría: el amor cortés, cuyo centro era el culto de la dama que previamente había sido ensalzada hasta cimas platónicas por Dante y Petrarca. En torno a la mujer se genera un código del arte de amar, muy formalizado, con el que el caballero venera a su dama. El *Roman de la rose*, cuya primera parte fue escrita por Guillermo de Lorris antes de 1240 y que se considera el poema más famoso y de mayor influjo en la Edad Media francesa, fue el símbolo de ese amor cortés que, desgraciadamente degeneró hasta invertir por completo su objetivo; como lo prueba la aparición de una segunda parte totalmente misógina escrita por Jean de Meun hacia 1280.

Ese ataque brillante y brutal contra todo el sexo femenino desencadenó una serie de réplicas y contrarréplicas: es el caso de los *fabliaux*, teñidos de didactismo y que raramente olvidan poner en la picota la depravación y perfidia femeninas. Pero además, alegorías y diatribas contra el matrimonio recorren las cortes europeas... Enfrente, poemas y narraciones de alabanza a la mujer, como reto a los libros de "esposas perversas". Un buen ejemplo sería *The Legend of Good Women* de Chaucer. En Francia se creó en 1400 el día de San Valentín una famosa asociación, *la Court Amoureuse*, así como una orden de caballería. La sociedad

⁵CHADWICK, Whitney. (1992): *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino. pág. 28.

⁶Ibidem. págs. 31-32. Según la misma crítica, las mujeres que aparecen en las *Vite* del Vasari ejemplifican los rasgos característicos de la participación femenina en las Bellas Artes del XVI al XX: "como excepciones, como autoras de obras de formato reducido y concepción modesta en momentos históricos en que se equiparaba al tamaño con la profundidad, la importancia y la autoridad; como muestra del derecho del mundo moderno al manto de la Antigüedad; como signos de talento femenino legitimado mediante la combinación con otras virtudes femeninas; para definir y afirmar las diferencias esenciales entre el hombre y la mujer en la elección del tema y la manera de ejecución; y por último, al menos implícitamente, como prueba del dominio masculino y de su superioridad en las artes visuales"

cerró filas, pero no sólo en boca masculina. Mujeres como Christine de Pisan (1363-1431) lideraron el ataque a esa segunda versión misógina del *Roman de la Rose*.

Las pioneras: el debate por la educación y la acción política.

¿Y quién fue Christine de Pisan? Por derecho propio, tal vez la primera mujer intelectual en la historia de la cultura europea, su primer "hombre de letras" -valga la paradoja-. Una mujer cuya modernidad, en el sentido más amplio del término, se manifiesta, no sólo ... "en la creación de un espacio simbólico, colectivo, único para las mujeres, sino también en la creación de un espacio individual, propio, para la escritura y la reflexión"⁷. Casada antes de los quince años y ya viuda a los veinticinco, realizó la hazaña de mantener a sus tres hijos con la pluma, implicándose activamente en la vida social y política de la corte francesa en la que se había educado. Su actitud fue reivindicativa, siempre en defensa de la mujer, como puede comprobarse al menos por los razonamientos vertidos en los textos que nos han llegado: *La Cité des Dames*, una serie de cuentos que ilustran las bondades femeninas y *Le Livre des Trois Vertus*, tratado educativo en el que examina el lugar y las obligaciones de la mujer en la sociedad.

Las mujeres -dirá- son amorosas, caritativas, discretas... no destruyen las ciudades y campos mediante las guerras, no traicionan reinos como sus congéneres masculinos... Es cierto, Eva pecó pero tuvo a su lado a Adán quien muy a gusto la acompañó en la experiencia. Y por lo que se refiere a la supuesta inferioridad femenina, un Dios infinitamente bueno no podría haber creado algo tan malo y defectuoso -argumentará no sin ironía, aprovechando el contexto religioso de su época-. En consecuencia abogará por la virtud y valores femeninos. Porque no hay que olvidar que mujer fue la Virgen María, el ser más excepcional de la historia, la elegida para ser madre del Redentor... Con esa vuelta de tuerca desarmaba a la Iglesia aunque, hubo momentos en que se vio forzada a escapar para no acabar en la cárcel por su audacia. Recientemente Régine Pernoud, una estimable medievalista, ha relatado su odisea en una bellísima edición de Olañeta (Barcelona, 2000).

Aunque más amplia, la cruzada de Pisan tiene que ver con la educación. Porque la mujer no tendrá voz ni podrá plasmar su palabra en el papel sin ella. En el Renacimiento, el humanista Erasmo -para quien la inteligencia no tiene sexo- se convierte en paladín de la educación femenina, abriéndole las puertas a las materias más elevadas como el latín y griego.

Pero aún así pesaba demasiado la desconfianza ante la mujer sabia por parte de quienes

⁷ESTEVA DE LLOBET, Lola. (1999): *Christine de Pisan (1364-1430)*. Madrid, del Orto. pág. 45.

habían asimilado bien que "la perfecta casada" debía ser virtuosa y no necesariamente culta. No obstante la universidad de Salamanca abrió sus puertas a las hijas de nobles, letrados o burgueses en el XVI, lo que permitió a un pequeño grupo de privilegiadas -las latinas como Beatriz Galindo o Luisa Sigea- una preparación más que discreta. La lectura y escritura de ensayos, novelas cortesananas, libros religiosos o poemas de cuño italianizante fue campo abierto para excepciones brillantes: Teresa de Jesús, María de Zayas y Sotomayor o la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz.

Es curioso que todas insisten en que la discriminación educativa de la mujer conlleva su eterna invalidez cultural y social. María de Zayas y Sotomayor ensarta disquisiciones muy sabrosas en *La perseguida triunfante*, una de sus entretenidas novelitas de 1647:

(...) porque si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos, la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres, ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos o no darnos maestros; y así la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación, porque en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres.

La vida de la santa castellana da fe de que supo hacer oír su voz siempre que fue necesario. Y lo mismo sucede con quien es considerada una de las primeras feministas, Sor Juana Inés de la Cruz, que no duda en culpar a los hombres de los límites de las mujeres en aquellos versos que dicen:

Hombres necios que acusáis
a la mujer con razón
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:
si con ansia sin igual
solicitáis su desdén
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal? ⁸.

La educación, la cultura es la llave que abre las puertas de la sociedad y permite a la mujer comunicar lo que lleva dentro -seguirá diciendo la monja mexicana-. Y en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* levantará su voz para, desde los tópicos habituales de la falsa

⁸ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. (1976): *Obras selectas*. Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers (pról., sel., y notas). Barcelona, Noguer. pág. 574.

modestia, revivir su odisea marcada por el amor al saber desde su temprana iniciación a la lectura. Su convento de las jerónimas será un centro de irradiación cultural para el virreinato.

Siglo y medio después y en la Inglaterra prerromántica Mary Wollstonecraft reclamará en su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792)⁹ no sólo educación, sino protección de las leyes civiles y presencia pública para quienes tampoco desdeñan su papel de esposas y madres. Reclamaciones que tendrán su descendencia en una estela que va desde Olympe de Gouges -a quien costó la cabeza su atrevimiento de publicar una *Declaración de los derechos de la mujer* (1791)- a las feministas contemporáneas al menos de tercera hornada¹⁰; pasando por las sufragistas decimonónicas y los primeros feminismos estadounidenses y europeos -léase Friedman, Simone de Beauvoir y otras...-. Porque el derecho al voto, tan debatido desde aquella primera convención de 1848 en Séneca Fall, fue un punto de partida para la presencia de la mujer en las Cortes y Parlamentos. Como ejemplo de los resultados, acaba de ser editado *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo* de Clara Campoamor, un libro que reúne sus discursos en las Cortes Españolas de la República¹¹. Porque, de hecho, política y educación fueron bastante a la par. En España son las mujeres del 98 las primeras en incorporarse al mundo universitario¹² y dejar oír su voz, ya que no dejan de ser excepcionales las citadas como artífices de los salones y tertulias si nos atenemos a la definición que da la R.A.E. para tertulia en su primera edición: "reunión de *hombres* discretos"...

La escritura, un campo privilegiado para la emergencia de la identidad femenina. ¿Existe una literatura femenina?

Pero volvamos a nuestro ámbito: además de la acción política y la reivindicación pedagógica ¿por qué escribe la mujer? ¿Tal vez porque ha descubierto que la literatura es un cauce fácil para verter sus inquietudes, destapándolas sin pudor a través de los versos? Sería el caso de poetisas como Delmira Agustini, Juana de Ibarbournu o Alfonsina Storni, cuyos amores trágicos estallan con una pasión arrolladora en la recta final del modernismo hispanoamericano. ¿O para enmascararlas tras ficciones más o menos complejas, en un proceso que arranca de la gran novela realista del XIX y no se ha cerrado aún? Porque mujeres como

⁹ (1996): Barcelona, Cátedra Feminismos/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer.

¹⁰ Existe un cierto consenso en que hay tres etapas en los feminismos: 1.- 1850-1930; 2.- 1950-1960 y 3.- 1981 en adelante.

¹¹ (2001): Sevilla, Instituto de la Mujer y Junta de Andalucía.

¹² En otros países es ligeramente anterior: Estados Unidos: 1837, Inglaterra: 1848, Francia: 1880...

Jane Austen (1775-1817), Mary Shelley (1797-1851) o Mary Ann Evans, George Eliot para la historia de la literatura (1819-1880) -y atención al pseudónimo masculino común a Georges Sand y tantas otras- lo hicieron así en obras inmortales como *Sentido y sensibilidad* (1809), *Frankenstein* (1818) y *Middlemarch* (1871-72).

Mujeres cuyas vidas están en las antípodas: por un lado, la monótona existencia campesina de la hija del vicario anglicano, cuyos silencios sintomáticos y sueños bien reprimidos han sido recientemente rescatados por la biografía de Claire Tomalin *La señorita Austen*¹³. Para ella, la literatura era tabla de salvación, cauce para verter con ironía la sátira con que enjuicia una sociedad puritana que dejaba muy pocos resquicios a una mujer pobre y culta, como tantas de su estirpe.

Por el otro, el escándalo y la ruptura con los códigos sociales. No en vano Mary Shelley fue hija de la Wollstonecraft. Primero amante y luego segunda esposa del poeta romántico con el que se había fugado a Italia a los dieciséis años, dominaba griego latín e italiano y fue una excelente narradora; además de caracterizarse por su empuje capaz de publicar las obras de su esposo en cuatro volúmenes. Escribió también biografías de Petrarca, Boccaccio y Maquiavelo. Curiosamente obtuvo un inmenso éxito con su primera novela, *Frankenstein* (1818), gestada en Suiza al calor de las conversaciones de lord Byron y los amigos de su esposo durante el verano del 16. Un texto que surge como novela visionaria, fruto de una revelación tras las discusiones sobre la posibilidad del hombre de crear vida -algo tan actual en momentos en que la clonación de seres humanos está en el candelero-. La mujer ya no es la naturaleza, es la cultura capaz de engendrar con su palabra un monstruo de vida inmemorial, como lo prueba la espectacular versión fílmica de K. Branagh. Dice Mary Shelley:

Mi imaginación espontáneamente me poseía y me guiaba, dotando a las sucesivas imágenes que surgían en mi mente de una viveza muy superior a los habituales límites de la ensoñación. Vi -con los ojos cerrados, pero con la aguda visión mental-, ví al pálido estudiante de artes impías, de rodillas junto al ser que había ensamblado. Ví el horrendo fantasma de un hombre tendido; y luego, por obra de algún ingenio poderoso, manifestar signos de vida y agitarse con movimiento torpe y semivital. Debía ser espantoso, pues supremamente espantoso sería el resultado de todo esfuerzo humano por imitar el prodigioso mecanismo del Creador del mundo.¹⁴

La palabra de una mujer enmendando la plana al Creador... ¡Suprema osadía!

¹³ (1999): Barcelona, Circe, Beatriz López Buisan, (trad.).

¹⁴ SHELLEY, Mary W. (1998): Introducción de la autora para la edición de Standard Novels a *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Francisco Torres Oliver(trad.), Madrid, Alianza. pág. 14.

En cuanto a George Eliot, rebelde, inteligente y muy brillante desde niña, se movió al margen de las normas. Viajó por Europa a mitad del XIX y fue la subdirectora de la revista *Westminster Review*, uno de los foros más progresistas del momento. Vivió de sus traducciones, entre otras *La esencia del cristianismo* de Feuerbach y la *Ética* de Spinoza. Se dedicó a la escritura de novelas y relatos, entre los que destaca por su modernidad escritural *El velo alzado* (1859), un texto breve e inquietante que parecería precursor de las ficciones borgeanas. Mujer con voz propia, en consecuencia, mujer intelectual que trabaja codo a codo con el hombre, como lo prueba el hecho de que se atreviera a terminar a su muerte *Problems of Life and Mind* (1878), la obra de George Henry Lewes, el hombre casado con el que convivió.

Palabras de mujeres, impulsoras de una literatura con precedentes ilustres -Mme de Staël, Georges Sand, Fernán Caballero, la Pardo Bazán, Gertrudis Gómez de Avellaneda...-, pero que estallará en el siglo XX. Es entonces cuando la mujer alcanza esa "habitación propia" postulada por Virginia Woolf y por la que ya luchara veinte años antes la neoyorquina Edith Warton. En efecto, en *A Backward Glance (Una mirada atrás)*, su autobiografía del 34, esta amiga de Henry James pionera de la escritura femenina entre los bostonianos veraneantes de Newport, cuenta su odisea para colocar sus primeros cuentos en los periódicos locales, algo inusitado en una mujer de su clase; y despliega un rico panel de tipos humanos que se mueven de América a Europa en un nivel sociocultural alto entre el fin de siglo y las vanguardias, pasando por la traumática experiencia de la primera guerra mundial. Autora de *The Age of Innocence* (1916)¹⁵ que, a su vez, fue llevada al cine con gran éxito por Scorsese, contrapone dos tipos de mujeres: la equívoca condesa, trasunto de mujer fatal con veleidades intelectuales y una concepción más abierta de la amistad entre los dos sexos, pero que sabe sacrificar sus sentimientos antes que herir a su amiga, y la novia/esposa tradicional, aún así capaz de retener a su hombre con las típicas armas femeninas entre las que cuenta el silencio. De este modo rompe y ensancha el estereotipo prostituta/ángel del hogar, dando entrada en la literatura a un tipo femenino con voz propia.

Efectivamente las mujeres asaltarán el papel en blanco en la década de las vanguardias para hacerse un lugar en el mundo a través de la escritura: es el caso de la venezolana Teresa de la Parra en deliciosas novelas como *Ifigenia* o *Memorias de la mamá grande*, que cuestionan el entorno. A veces su escritura se desdibuja entre los pliegues de una labor cultural más amplia, como les sucede a las mujeres del *Lyceum Club femenino*, la primera asociación feminista de cultura en España (1926-1939), dirigida por María de Maeztu y por la que

¹⁵ (1994): *La edad de la inocencia*, Barcelona, Tusquets.

transitaron Carmen Caro Baroja, Pilar Zubiaurre, Pura Maortua, Zenobia Camprubí, Amalia Galarraga, Concha Méndez, Clara Campoamor... amén de más de trescientas afiliadas que encontraron su refugio en este club para mujeres que impulsó cursillos, exposiciones, conciertos, conferencias y lecturas de poemas. Memorias como las de Carmen Baroja publicadas por Tusquets, diarios como el de Zenobia, una mujer excepcional por su cultura y personalidad que quiso y supo resguardar tras la imagen de su marido, el poeta Juan Ramón Jiménez al que dedicó su vida, al modo en que la mujer de S. Mill hizo con el suyo. Las recientes jornadas de Moguer prueban que tuvo mucho que decir y por fin se está rescatando su legado...

Porque parece que la mujer comenzó escribiendo en los márgenes, es decir en cartas, diarios y todo aquello que por su cercanía al ámbito privado no "chirriaba" tanto, para irrumpir, o pretender irrumpir, después en el centro del canon. Virginia Woolf, Yourcenar, Christa Wolf, Doris Lessing, Esther Tusquets y tantas otras, que polemizan con la tradición en franca rebeldía, pueden encasillarse en la novela *feminista* -según la conocida nomenclatura de E. Showalter, una de las principales impulsoras de la *ginocrítica*-. De feminismo blasonan Helene Cixous, Luce Irigaray, Wítig o Kristeva, muy empeñadas en teorizarlo precedidas por Betty Friedan quien en su libro *La mística femenina* (1963) impulsó un feminismo liberal a partir de la premisa "lo personal es político", luego tan aburridamente reiterada.

El debate actual giraría en torno a la pregunta: "hablar, leer y escribir ¿está marcado por el género? Pienso que una literatura que golpeó con fuerza para hacerse un sitio; que, en un segundo momento y sin solución de continuidad, fue *de mujer* en cuanto que se concentra en el autodescubrimiento¹⁶ como sucede en los textos de Laforet, Martín Gaité, Ana M^a Moix, Montse Roig o Rosa Chacel, no necesita codificarse ni apelar a rótulos como "femenino" para imponerse por la categoría estética y el mensaje que conlleva. Premios Nobel como los de la chilena Gabriela Mistral, la polaca Wisława Szymborska, la sudafricana Nadine Gordimer; o el éxito de Amy Tan, Margaret Atwood, Marianne Fredriksson, Toni Morrison, Kenizé Mourad y las hispanoamericanas Bárbara Jakobs, Ángeles Mastretta, Marcela Serrano, Isabel Allende entre muchas más permiten suponer que la mujer tiene un espacio, limitado o manipulado tal vez, pero real.

¹⁶ Cfr. CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona (1970-1985)*. Barcelona, Anthropos.

Para concluir sin cerrar el tema.

Mujer y comunicación... mujeres que tuvieron mucho que decir y aportar a la sociedad desde la Edad Media: como las mujeres afganas presentes ya (2) en el nuevo gobierno que se perfila para un país destrozado... Porque la sociedad se enriqueció con Christine de Pisan, Sor Juana Inés de la Cruz, Mary Wollstonecraft, Olympia de Gouges, Clara Campoamor y un largo etcétera que pasa hoy por la presencia activa de la mujer en los medios de comunicación. Hay que seguir luchando, sin embargo, porque todavía la mujer es mero objeto de consumo manipulado por la prensa del corazón, o aparece en demasiados titulares de prensa amarilla como la sufrida protagonista de malos tratos y episodios escabrosos... Y cuando accede a la literatura siente la tentación de caer en el consumismo fácil que le asegura una difusión masiva al estilo de las Rico Godoy, Lucía Extebarría y un largo etcétera... No es suficiente que las Naciones Unidas declararan 1975 y la década del 76 al 85 como el año y la década de la mujer respectivamente.

Tal vez el siglo XXI sea por fin y de verdad "el siglo de las mujeres" como postuló Victoria Camps para el recién terminado, en el que maternidad y presencia pública no sean incompatibles -y por ahí va la aportación de Haaland Matlary en su libro *El tiempo de las mujeres. Notas para un Nuevo Feminismo*¹⁷-, en el que el caftán y el gurka no simbolicen cárceles que encierran a la mujer en el harén o la aíslan del mundo -porque la ropa dice mucho de los propósitos de una mujer, como recuerda Fátima Mernissi en su deliciosa novela *Sueños en el umbral* (1995)-. Un siglo en el que la mujer culmine, por fin, su incorporación a la sociedad en plenitud de derechos, sin necesidad de utilizar la pluma -habría que decir el ordenador- ni levantar la voz como en tiempos pasados para defenderse de los ataques o reclamar un mínimo espacio. Un siglo en que la mujer sea valorada como el hombre, su igual y complementario, en la estela de lo que atisbó el Renacimiento y repite muy rotundamente en la actualidad Karol Woytila... Porque, como en el Renacimiento la hija del Tintoretto o Judith Leyster hablaron a través de la fuerza de sus lienzos aunque la historia las haya opacado, la mujer tiene mucho que decir y lo está diciendo ya en libros de tiradas millonarias. ¿O acaso no es una mujer -Rowling- la autora de *Harry y la piedra filosofal* y otros tantos títulos que comienzan a ser llevados con éxito a la pantalla? Una mujer capaz de crear un entorno cotidiano y mágico a la vez, en una escritura con valores formales, sí, pero sobre todo que postula un mundo épico pleno de utopías tan añoradas por nuestro mundo actual...

¹⁷ (2000): Madrid, Rialp.

Gervaise Macquarnt: símbolo de las vejaciones machistas y de la degradación femenina en la narrativa francesa de finales del siglo XIX.

M^a de Gracia Caballos Bejano

Universidad de Sevilla

El egipcio B. Boutros Ghali, ex secretario general de la ONU, da un impulso positivo a la causa femenina al afirmar que “Hoy más que nunca, la causa de la mujer es la causa de toda la Humanidad”¹.

Aunque en el presente trabajo intentaré mostrar la sumisión y la dependencia femenina, así como los malos tratos masculinos, sólo bajo el prisma del imaginario narrativo, la dominación masculina sobre la femenina no puede ser concebida sólo como un hecho físico, sino que ha estado caracterizada negativamente para la mujer desde el principio de los tiempos, no sólo desde la perspectiva política, legal y social sino también desde una fundamentación estrictamente religiosa, sin diferencia de creencias:

La opresión de las mujeres es multisecular –en el sentido en que se prolonga indefinidamente a lo largo del tiempo-; es integral, ya que abarca todos los ámbitos de la existencia; es pluricultural, plurirreligiosa porque está omnipresente en todas las culturas y religiones del mundo...².

Desde un punto de vista social y antropológico, los estudios actuales de Etología, Arqueología, Sociología y Antropología del Género han comprobado que no es cierto que en la Prehistoria el hombre se impusiese de manera brutal sobre la mujer, sino que, bien al contrario, era la mujer, al igual que la hembra entre los animales, la que elegía a su pareja sexual. Esta violencia machista surgió por intereses patriarcales en épocas posteriores, siendo la institución patriarcal la que instaura en Grecia el matrimonio el primer milenio antes de Cristo.

Según la mitología, el origen de la sumisión femenina se debe a la victoria de la diosa Atenea, núcleo de la sociedad matriarcal, sobre el dios Neptuno, base de la

¹ (1999): *Rescatar lo femenino para reanimar la Tierra*. Cristianisme I Justicia ed., <http://www.fespinal.com/espinal/castellanoÑ/visual/es.78.htm>. pág. 2.

² *Ibidem*. pág. 4.

sociedad patriarcal. Éste se enfureció y para desagraciarlo, el padre de Atenea, Cecrops, castigó a las mujeres con las siguientes penas: “1.- se les quitó el derecho de votar; 2.- se prohibió que en adelante los hijos llevaran el nombre de sus madres, matrilinealidad; 3.- se les despojó del título de ciudadanas, de manera que quedaran reducidas a ser meras esposas de los atenienses”³. Con este mito se instauran, en la sociedad ateniense y en toda la civilización grecorromana, los derechos patriarcales en las leyes, los hijos llevarán el nombre de sus padres, patrilinealidad, detentando la herencia y la autoridad en el matrimonio. La discriminación machista se generaliza así desde el punto legal y político, legado que se extiende por toda la civilización occidental, mostrando que esta conducta sexual dominante no es debida a una diferenciación biológica sino que es el resultado de un aprendizaje cultural.

De esta institucionalización y sometimiento matrimonial surge el doble concepto discriminatorio de conducta sexual: la femenina, con el sometimiento a normas morales que limitan su sexualidad y obligan a la fidelidad; la masculina, con una sexualidad libre, que acepta la infidelidad, que tuvo como consecuencia el desarrollo de la prostitución, la venta en libre mercado de la mujer como mercancía y objeto de cambio, y, al ser consideradas como botín, el dominio y el uso de ellas en caso de conquista. Este sometimiento fomentó los malos tratos, las vejaciones y los castigos corporales sobre las mujeres dominadas o compradas si los deseos del macho dominante no eran completamente satisfechos⁴.

Las exigencias sexuales a las mujeres fueron más estrictas aún en las sociedades judeocristianas en las que, al ser consideradas como un elemento corruptor, se limitó su sexualidad ya que alejaban a los hombres de Dios, siendo la sangre de sus reglas un exponente de su suciedad moral e impidiéndoseles tocar objetos sagrados en esos periodos. Tenían no sólo que ser fieles dentro del matrimonio, estando sometidas antes de la unión, a un ideal de pureza y castidad que debía mantenerlas puras hasta el momento de ser entregadas a sus maridos.

En el mundo islámico, aunque la igualdad hombre-mujer, según las normas religiosas, era exigible, las limitaciones sexuales eran más estrictas aún y se llegó

³ (1988): Enciclopedia Espasa, tomo 33. pág. 100.

⁴ Estos comportamientos violentos, cimentados en los intereses patriarcales, se fomentan por medio de la literatura y las leyendas, en las hazañas opresoras de los héroes de las epopeyas clásicas, Hércules, Teseo, Aquiles, Jasón, o en las aventuras de los dioses de la mitología sobre dioses o algunas mortales, en las que violan, raptan dejan embarazadas y luego abandonan a cualquier ser femenino que estimen conveniente.

incluso a eliminar el derecho al placer a la mujer por medio de la ablación del clítoris, con la finalidad de posibilitar la disminución de la infidelidad. Además, si alguna mujer osaba quedarse embarazada estando soltera, este hecho era castigado con la muerte.

Desde un punto de vista religioso, las tres grandes religiones monoteístas, nacidas dentro de un régimen patriarcal, afirman que tanto el hombre como la mujer fueron creados por Dios, las diferencias surgen en los momentos posteriores a la creación. La concepción judeocristiana hace recaer sobre Eva el peso de la falta y por ello Dios la castiga a sufrir penas y dolores y la somete a la autoridad del marido. Esta Eva tentadora, culpable y sometida está presente a lo largo de toda su tradición: “La mujer debe aprender a estar en calma y en plena sumisión. Yo no permito a una mujer enseñar o tener autoridad sobre un hombre; debe estar en silencio. Adán fue creado primero, luego Eva. Y Adán no fue el engañado, fue la mujer quien fue engañada y se volvió pecadora”⁵, y los judíos ortodoxos dan todos los días gracias en sus oraciones por no haber nacido mujer: “Bendito seas Dios, Rey del Universo, porque Tú no me has hecho mujer”⁶. Incluso el reformador Martín Lutero desdeña a la mujer como un ser inferior: “Si se cansan o se mueren, eso no tiene importancia. Dejémoslas morir en el parto, que es para lo que ellas están allí”⁷.

Frente a esta condición discriminatoria, para el Corán, la visión de la mujer es igual que la del hombre, siempre que ambos actúen justamente: “Al creyente, varón o hembra que obre bien, le haremos, ciertamente, que viva una vida buena y le retribuiremos, sí, con arreglo a sus mejores obras”⁸. Pero este libro sagrado ataca a la mujer que pone en peligro el matrimonio: “Amonestad a aquellas de quienes temáis que se rebelen, dejadlas solas en el lecho, pegadles. Si os obedecen, no os metáis más con ellas”⁹.

Libre de estas consideraciones religiosas, pero imbuido por ellas a causa de los siglos de dominación patriarcal, cerca ya del siglo XX, el filósofo Nietzsche, luchador furibundo frente a los prejuicios morales y defensor de un cambio de costumbres, sigue justificando social y culturalmente la posesión y el dominio masculino: “El hombre

⁵ Palabras de San Pablo, I.Timoteo 2: 11-14. Confrontar: *La mujer en el Islam y en el Judeocristianismo: Mito y Realidad*, www.verdeislam.com/vi_08/802d.htm, pág. 6..

⁶ Dr. ADIL, Sharif Abdul: *La mujer en el Islam y en el Judeocristianismo: Mito y Realidad*, trad. de Hashim J. Cabrera, <http://www.verdeislam.com/vi-08/802d.htm>, p. 5.

⁷ *Ibidem*. pág. 7.

⁸ Corán. 16:97.

⁹ Corán. 4: 34-35.

debe considerar a la mujer como propiedad, un bien que es necesario poner bajo llave, un ser hecho para la domesticidad y que no tiende a su perfección más que en esta situación subalterna”¹⁰.

No sabemos si son todos estos caracteres sociales, políticos y religiosos o sólo la realidad social que percibe y el cientifismo reinante, el que incitan a Émile Zola, al igual que su contemporáneo Nietzsche, a construir una concepción negativa de la mujer en la mayoría de los casos, de la que sólo se salva por su carácter de genitora. Zola, traductor e interprete de la realidad social, como naturalista, objetivo en su investigación y experimentador, por medio de un estudio natural y social del hombre en su interrelación con el medio, pretendía descubrir una nueva moralidad, práctica y elevada, que fuera capaz de resolver con facilidad los problemas de la vida corriente.

Siguiendo esta línea naturalista experimental, vamos a establecer las causas de herencia y de sexo, interrelacionadas con la interferencia del medio social, que van a ser los desencadenantes de la degeneración, la sumisión y la destrucción de nuestra mujer protagonista, Gervaise. Este autor caracteriza a la familia de los Rougon-Macquart a la que ella pertenece como:

(...) le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d’une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, les sentiments, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices¹¹.

Como introducción, desde la estructura formal de la novela, vemos la simbología negativa que enmarca a nuestra actante. El libro está dividido en trece capítulos, todos sabemos la connotación negativa de este número en la tradición, es un número que da mala suerte, que, como todos los impares cojea, está solo, aislado, al igual que sucede con el físico y el desarrollo psicológico de Gervaise. Casi todos los acontecimientos negativos suceden en los capítulos impares, que por otra parte son los motores de la acción y la progresión narrativa, e incluso algunos de esos capítulos, connotados por su

¹⁰ NIETZSCHE, Fr. (1932): “Más allá del bien y del mal”, *Obras Completas*, Madrid-Buenos Aires-México.

¹¹ ZOLA, Émile (1960): *La Fortune des Rougon*, prefase de Zola de primero de julio de 1871. París, Fasquelle. pág. 8.

progresión narrativa como positivos, funcionan como una prolepsis profética del desmoronamiento final. Así sucede en el tercero y en el séptimo, unidos por la temática, celebración festiva, y por el consumismo y el gasto desmesurado. En el tercero, momento de la boda entre Coupeau y Gervaise, enmarcado por la celebración copiosa y los elementos negativos que presagian el fatídico final: la lluvia, elemento negativo en una boda y augurio de destinos funestos, la visión del cuadro *Le radeau de la Méduse* y la comparación metafórica con el porvenir de su vida matrimonial y, en particular, el encuentro al final de la jornada, imagen metafórica del final de su vida, con el enterrador Bazouges, que vuelve borracho y que ante sus comentarios aterroriza y hace estremecer a toda la comitiva y, en particular, a Gervaise: “Ça ne vous empêchera pas d’y passer, ma petite... j’en connais des femmes, qui diraient merci, si on les emportait”¹², como en el séptimo, donde se produce el banquete pantagruélico por el santo de Gervaise, haciendo de esta celebración, en un principio positiva, por el gasto desenfrenado en comida y el exceso de bebida, así como el número fatídico de invitados, trece a la mesa, un nuevo augurio negativo, una prolepsis de su próxima destrucción: “Trois fois, Gervaise sortit et rentra chargée comme un mulet. Mais elle s’aperçut qu’elle n’avait plus assez d’argent...Maman Coupeau... parla la première du mot-de-pitié...Elle plia vivement sa robe en soie noire... (et) ôta de son doigt son alliance”¹³.

Esta simbología negativa se percibe también en los familiares cercanos de Gervaise. Nuestra actante femenina es nieta de Adelaïde Fouque¹⁴, neurótica de nacimiento, que después de la muerte de su segundo amante, se derrumba interiormente y se retira a la choza vecina a su casa y vive sola y sin hablar con nadie, renunciando a todo después del amor desenfrenado y casi animal que había vivido con su amante:

¹² ZOLA, Émile (1971): *L’Assommoir*. París, Fasquelle. pág. 109.

¹³ *Ibidem*. págs. 226-227.

¹⁴ Adelaïde, nacida en 1768, con caracteres neurológicos débiles debido a la locura que le llega por herencia paterna, su padre, un rico hortelano, murió loco, y que le provocan ataques de histerismo que se agravan en los periodos de menstruación y, particularmente, desde el nacimiento de su primer hijo y su viudez a los veinte años, 1788, de Pierre Rougon, un pobre arrendatario de las tierras paternas. Debemos aclarar que la palabra histeria procede del griego “hystera”, que significa útero, de donde procede la creencia del carácter exclusivamente femenino de la enfermedad. Es importante también analizar la genealogía del apellido de la generadora de la saga, los tres primeros fonemas “fou”, connotan la causa de sus problemas de histeria que, a su vez, van a ser el origen de los desarreglos psíquicos y mentales de una gran parte de los miembros de la familia. Confrontar: GUIRAUD, Pierre (1967): *Structures étymologiques du lexique français*. París, Larousse.

Rien ne restait de ses anciennes ardeurs voluptueuses qu'un amollissement des chairs, un tremblement sénile des mains. Elle avait aimé avec une brutalité de louve, et de son pauvre être usé, assez décomposé déjà pour le cercueil, ne s'exhalait plus qu'une senteur fade de feuille sèche. Étrange travail des nerfs, des âpres désirs qui s'étaient rongés eux-mêmes, dans une impérieuse et involontaire chasteté¹⁵.

Este aislamiento y desplome físico y moral que la convierten en loca por las conveniencias sociales y familiares, hacen que sea internada en un manicomio desde 1851. Su abuelo, el amante d'Adélaïde, Eustache Macquart¹⁶, es un bandido, borracho y bribón con el que tiene dos hijos, Antoine, 1789, y Ursule, 1791. Este mestizaje entre seres de dos clases diferentes va a condicionar negativamente la evolución de casi todos los descendientes: "(...) l'enfant ou les enfants de cette mésalliance seront socialement réprouvés, la souche... sera plus difficile à civiliser"¹⁷, y la neurosis y la hiperestesia va a afectarles negativamente, haciendo que todo su sistema nervioso degenera.

Sus padres son Antoine Macquart, que reúne los defectos de los Macquart y los Fouque¹⁸, aumentados por una socarronería "*pleine d'hypocrisie et de lâcheté*"¹⁹, un

¹⁵ ZOLA. (1960): *Op. cit.* pág. 187.

¹⁶ Este primer Macquart de la saga, taciturno, sin parientes ni amigos, es el hijo de un curtidor que le ha dejado como herencia una choza en un barrio de Plassans, colindante con la casa de Adélaïde Rougon. Físicamente es alto, barbudo, con ojos brillantes que hielan al que se pone en su camino por su mirada desequilibrada e inquietante: "Je ne voudrais pas rencontrer cette tête-là, à minuit, au coin d'un bois" (ZOLA. *Op. cit.*, pág. 61-62). Contrabandista y cazador furtivo, aparece y desaparece de la vida de Adélaïde, llevando cada vez que regresa, una vida de holgazanería y de borracheras que le hacen caer enfermo y le producen desequilibrios emocionales y le arrastrarán a realizar actos de brutalidad. Su existencia ilegal y peligrosa termina en 1810 en la frontera suiza, donde es tiroteado por los aduaneros al intentar hacer contrabando de relojes, siendo enterrado en un pequeño pueblo de las montañas alpinas. A su muerte, Adélaïde se retiró a la choza y vivió aislada hasta su internamiento en el manicomio de Les Tulettes.

Con respecto al sentido interno de su apellido sus tres primeros fonemas "mac", nos hacen pensar en "mâcher", masticar, comer destruir, que es lo que hacen sus portadores y sus descendientes tanto en el plano personal como en el social con todo lo que encuentran en su camino.

¹⁷ HEMMINGS, F.W.J.: "Intention et réalisation dans les Rougon-Macquart", *Les Cahiers Naturalistes*. n° 42, París, Fasquelle. pág. 98.

¹⁸ Este segundo Macquart, 1789-1873, presenta los rasgos físicos y morales del padre, se educa libremente, vagabundeando por la ciudad, comportándose como un bruto, gozando de sus instintos más brutales y sumido siempre en una borrachera continuada. En 1809, engañado por su hermanastro Pierre Rougon, se alista como soldado hasta 1815, teniendo al volver sus peores vicios más desarrollados por el desorden en que ha vivido en la vida militar. Como su hermanastro se ha quedado con toda la herencia de manera abusiva, decide pasar su vida sin dar golpe, desarrollando sus borracheras y su pereza chantajeando a su hermanastro y fomentando su odio y su envidia contra los burgueses, pensamientos que intenta disimular tras los principios ultrarepublicanos que utiliza para sobrevivir a costa de los demás.

En 1829, conoce a Joséphine Gavaudin en el mercado. Es una mujer grande y robusta, trabajadora, dulce en el trato pero que se pasa el domingo en la taberna emborrachándose. Macquart se da cuenta que es la mujer que le conviene porque trabaja por dos. Al principio no hubo problemas, pero después de cada borrachera se peleaban hasta caer muertos: "Antoine s'était mis à cogner brutalement sur Fine, et Fsine, exaspérée, ... avait rendu autant de coups de poing qu'elle recevait de giffles" (*Ibidem*. pág. 170). A partir de ese momento Macquart dejó el trabajo y vivió de su mujer, vistiéndose, comiendo y alternando

zángano que decide vivir sin dar golpe y con un odio contra su hermanastro y los ricos burgueses en particular: “Ils voudraient se débarrasser de moi, parce qu’ils savent quelles sont mes opinions. Mais je ne les crains pas, ces gueux des riches”²⁰, porque no se contenta con vivir en la pobreza, sino que quiere buenas comidas y vivir cómodamente, y Joséphine Gavaudan, Fine, una mujer robusta, hermosa y trabajadora desde que nació. Su defecto es la dependencia que tiene del alcohol que la conduce al igual que su marido a la depravación y a la muerte.

Gervaise Macquart, por la influencia del medio y la tendencia al alcoholismo que hereda de sus dos progenitores, por la histeria y la desidia que guarda en su interior, es el personaje ideal para mostrar las consecuencias negativas del alcohol en el comportamiento humano, recordándonos que en esta última mitad del siglo en que sucede la obra, más del 40% de las camas de los hospitales están ocupadas por alcohólicos.

Nacida en 1829, había sido concebida en una de las noches en que sus padres estaban completamente borrachos y se maltrataban hasta quedar exhaustos. Tiene la cadera derecha ligeramente desviada, a causa de las peleas y las patadas que el padre dio a su madre durante el embarazo. Enclenque y de color pálido, debido al anís que tomaba con su madre desde pequeña que la van alcoholizando, un pariente encontró un día “la mère et la fille ivres mortes devant une bouteille vide”²¹, sin embargo, tiene unos rasgos dulces y delicados. Desde pequeña aprende el oficio de lavandera y trabaja para mantener a su padre que la trata como una esclava y como una nulidad: “Écoute Gervaise, j’ai passé chez ta maîtresse, où j’en ai appris des belles. Tu es une coureuse et

a su costa y del trabajo de sus dos hijos menores a los que insultaba y despreciaba: “Gervaise était une sottise et Jean ne serait jamais un homme”. (*Ibidem.* pág. 177).

Cuando muere su mujer en 1850 a causa de una pulmonía por su trabajo de lavandera “elle était rentrée trempée d’eau et de sueur, écrasée par ce fardeau qui pesait un poids énorme” (*Ibidem.* pág. 205), y sus hijos le abandonan un mes después “Gervaise, lasse de ses continuelles exigences (d’argent), s’en alla avec ses deux enfants... Jean suivit bientôt l’exemple de sa soeur... il ne voulait plus nourrir son fainéant de père” (*Ibidem.* pág. 206), el horror a tener que trabajar lo convierten en un enfermo ideológico y decide luchar contra los ricos. Se aprovecha finalmente de su hermanastro que le compra una pequeña casa cerca del asilo para locos donde está su madre, donde muere en 1873, ante los ojos atónitos de su cuñada Félicité, en una combustión espontánea como consecuencia de la cantidad de alcohol que ha consumido a lo largo de su existencia.

¹⁹ *Ibidem.* pág. 67.

²⁰ *Ibidem.* pág. 168.

²¹ *Ibidem.* pág. 197.

une propre à rien”²², y la muele a patadas: “Le père Macquart, pour un oui, pour un non, m’allongeait des coups de pied dans les reins”²³.

Por medio de esta actante, Zola exalta el valor del trabajo, de la superación y del esfuerzo como fuerzas potenciadoras del obrero, pero condena la desidia, la pereza y el abandono como fuentes negativas que conducen de manera inexorable a la destrucción. Gervaise posee por herencia ambas facetas, pero su debilidad física y la falta de cariño y de emociones sinceras, le hacen caer con facilidad en el mundo del vicio, aceptando en su vida dos compañeros que engloban los defectos del padre: la holgazanería de Auguste Lantier²⁴ y la caída en el mundo del alcohol de Coupeau²⁵.

Con catorce años, se queda embarazada de su primer amante, Lantier, que es un aprendiz curtidor. Macquart no quiere oír hablar de perder el sueldo de su hija y la madre de Lantier se ocupa de los tres hijos que tienen hasta 1851, fecha en que tanto Madame Lantier como Madame Macquart mueren y la pareja se va a vivir a París. En dos meses consumen la herencia de la madre del joven: “Lantier est un ambitieux, un dépensier, un homme qui ne songe qu’à son amusement”²⁶, “(il) n’est pas si gentil pour qu’on souhaite d’être sa femme. S’il n’y avait pas les enfants!...”²⁷, estas palabras se cumplen como un presagio, el joven la abandona a su suerte con los hijos por otra mujer, Adèle, que puede mantener sus caprichos sin tener que trabajar: “Ils s’adorent tous les deux... Il t’a lâchée avec tes bâtards!... C’est ton Lantier (qui) en dit de belles, il en avait assez de ta carcasse!”²⁸. Herida en su parte más débil se revuelve contra la que ataca a su familia y le ataca como un hombre: “Ça c’est pour toi, ça c’est pour ta soeur, ça c’est pour Lantier...”²⁹. Gervaise se da cuenta que los hechos de su vida se repiten como un calco de los de su madre: “Elle ressemblait à sa mère, une grosse

²² *Ibidem.* pág. 197.

²³ ZOLA. (1971): *Op. cit.* pág. 24.

²⁴ Ya su nombre denota la superioridad que cree tener sobre los demás. Mitterand, en su estudio sobre los personajes, indica que el personaje de Lantier lo toma Zola del personaje de *Le fils de Dieu*, de Denis Poulot, lo define como : “(...) l’ouvrier en patelot (sana un sou d’ailleurs) qui se pique le nez proprement, parle politique, lit les journaux... Très paresseux, affectant des airs supérieurs, se faisant entretenir...”(Henri Mitterand, Estudio sobre los personajes elaborados para la edición de las obras completas por la Pléiade, pág. 1547).

²⁵ Zola aclara que tiene ascendientes alcohólicos y esto influirá en su personalidad. Mitterand en sus notas lo caracteriza como: “(...) agréable quand il est jeune, gouaillieur, noceur, d’un toupet infernal, pas méchant diable, chantant, gai, rigolo, puis très vite déformé par le métier, s’encanaillant rapidement...défiguré par l’ivresse, s’abetissant, ... se noyant dans le vin... Une décadence d’homme...en faire un monstre au physique et au moral”. (*Ibidem.* pág. 1547).

²⁶ ZOLA. (1971): *Op. cit.* pág. 25.

²⁷ *Ibidem.* pág. 24.

²⁸ *Ibidem.* pág. 33.

²⁹ *Ibidem.* pág. 38.

travailleuse, morte à la peine, qui avait servi de bête de somme au père Macquart pendant plus de vingt ans”³⁰

La temática del abandono y el mundo del alcohol aparecen de manera reiterada dentro de una estructura espiral que enmarca a nuestra actante desde el principio hasta el final de su existencia. Aunque el hotel donde residían, le Boncoeur, y el nombre de la calle boulevard de La Chapelle, parecían en un principio presagiar buenos momentos para esta pareja, todo el entorno espacial era negativo, como una prolepsis de su próxima destrucción. Desde su balcón, la joven percibía hacia la derecha la imagen de la muerte metonimizada en los delantales ensangrentados de los carniceros del matadero y el viento “(...) apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées”³¹, y hacia la izquierda un hospital, lugar de muerte y padecimiento humano, y detrás una oscuridad que protegía a los delincuentes, oyendo a veces “des cris d’assassinés”³².

En lugar de derrumbarse anímicamente por el abandono masculino y la miseria en que se ve sumida, Gervaise despierta su lado positivo, aborrece el alcohol, busca trabajo como lavandera y consigue un apartamento decente para ella y sus hijos. Su ideal es modesto: trabajar, tener algo suyo para comer, tener un lugar donde dormir y recogerse, poder educar a sus hijos y morir en su cama. Un vecino suyo, Coupeau, obrero cinquero, la invita a entrar en L’Assommoir para tomar una copa, y, partir de este momento, su vida se desarrolla en dos entornos opuestos: La calle de la Goutte d’Or, connotado positivamente como lugar de trabajo, de superación económica y social y de residencia, y la taberna de L’Assommoir, connotado negativamente como lugar de exceso, de desenfreno, de depravación, de vagabundeo y de holgazanería.

Pronto sale a relucir el lado sensible de Gervaise, su hiperestesia la pierde, la sensibiliza ante todo y es incapaz de negarse a algo, sólo de pensar que puede producir daño a alguien, antes se deja arrastrar donde le digan, incluso sabiendo que las consecuencias pueden ser negativas para ella, con tal de evitar una situación que pueda

³⁰ *Ibidem.* pág. 46.

³¹ *Ibidem.* pág. 10.

³² *Ibidem.* pág. 11.

dañar a alguien: por eso se casa en 1852 con Coupeau, a pesar de sus miedos y sus presagios negativos³³.

Después de cuatro años laboriosos y una hija como fruto de esta unión, Anna Coupeau, Gervaise decide instalar su negocio propio y, cuando todo parece evolucionar positivamente para la pareja, la casualidad o la herencia irreversible truncan su porvenir positivo. Coupeau se rompe una pierna y su faceta negativa de holgazán y alcohólico se desata ante la falta de trabajo regular, por su enfermedad, y el tiempo libre que dedica a frecuentar amigos y tabernas. Este hecho desencadena un derrumbamiento físico y económico en el plano humano y familiar. Coupeau vuelve siempre borracho, tratando curar su depresión postraumática con los efectos analépticos del alcohol, pero Gervaise percibe en sus ojos el veneno de l'Assommoir. Los malos tratos se desatan y su marido no sólo vuelve bebido sino que por primera vez intenta golpearle: “(...) la bouscoula, sans desserrer les lèvres, et, en passant... il leva le poing sur elle.. Alors elle resta toute froide; elle pensait aux hommes, ...le coeur coupé, désespérant d'être jamais heureuse”³⁴.

A partir de esos acontecimientos, aunque el trabajo no faltaba para Gervaise, las ganancias disminuían, Coupeau gastaba mucho dinero en borracheras y francachelas con amigos e incluso es él mismo el que introduce al primer amante, Auguste Lantier, en su casa sin contar con la opinión de Gervaise: “Celle-ci était très contrariée de l'idée de son mari”³⁵, y poco a poco este zángano astuto, este drácula que succiona el esfuerzo de la mujer y subvierte la paz de la familia, se apodera de toda la casa: primero, quedándose como inquilino en una habitación: “Faut rester ici, ma vieille, si le coeur t'en dit... On s'arrangera...”³⁶; segundo, imponiendo sus ideas políticas: “Je veux la suppression du militarisme, la fraternité des peuples... Je veux l'abolition des privilèges et des monopoles... Je veux l'égalité des salaires, la répartition des bénéfices, la glorification du prolétariat... Toutes les libertés, entendez-vous! Toutes!... Et le divorce!”³⁷; tercero, ocupándose de los asuntos familiares como la paga de los hermanos para el sustento de la madre de Coupeau: “...il montait lui-même chercher les dix francs, d'un air si hardi et si aimable, que (madame Lorilleux) n'osait pas les refuser...

³³ Zola está de acuerdo con Michelet en culpar al hombre de una parte de la degeneración y de los problemas femeninos: “*Toute folie de la femme est une sottise de l'homme*”, MICELET, Jules (1865): *L'amour*. París, Hachette. pág. 18.

³⁴ *Ibidem*. págs. 218-219.

³⁵ *Ibidem*. pág. 272.

³⁶ *Ibidem*. pág. 272.

³⁷ *Ibidem*. pág. 277.

Mme Lerat, elle aussi, donnait deux pièces de cent sous”³⁸, o en la relación entre suegra y nuera: “...il les bousculait toutes les deux, les forçait à s’embrasser”³⁹, o en la educación de la hija de Coupeau que él desaprobaba: “(...) on l’élevait joliment mal, à son avis... et il avait fini par se charger de son éducation”⁴⁰.

Pero, dueño de la situación, sin pagar un solo mes porque no trabajaba, como siempre, se atreve incluso a insinuarse a Gervaise: “(...) un soir, se trouvant seul avec elle, il la poussa devant lui sans dire une parole, l’accula tremblante contre le mur, au fond de la boutique, et là voulut l’embrasser”⁴¹.

A partir de ese momento los acontecimientos negativos se desencadenan y la degeneración, física, psíquica y económica hace presa en el matrimonio. Coupeau pasa días enteros de una taberna a otra, no aparece por casa, abandonando su mujer y su familia a un intruso. Cuando vuelve a su casa borracho perdido, se comporta como un animal, siendo incapaz de dominar sus instintos y sus sentidos por la ataxia que le provoca el alcohol, pone todo lleno de suciedad, al vomitar lo que ha comido en medio de su habitación por efecto de la borrachera: “Coupeau avait rendu tripes et boyaux; il y en avait plein la chambre; le lit était emplâtré, le tapis également, et jusqu’à la commode ... Coupeau s’étalait (sur le lit), vautre comme un porc, une joue barbouillée, soufflant son haleine empestée par sa bouche ouverte, balayant de ses cheveux déjà gris la mare élargie autour de sa tête”⁴². Es el momento en que el intruso, Lantier, aprovecha la ocasión para apoderarse también de su mujer; elle se resiste: “Non, laisse-moi... Je t’en supplie, Auguste, rentre dans ta chambre”⁴³, lucha contra sus sentimientos, busca un lugar para dormir sola, pero Lantier la busca, la obliga y finalmente culpando a la borrachera de su marido se decide: “Tant pis, ... c’est sa faute, je ne puis pas... Ah! mon Dieu! Ah! mon Dieu! Il me renvoie de mon lit, je n’ai plus de lit... Non, je ne puis pas, c’est sa faute”⁴⁴. Aunque comprende que está siendo utilizada por los dos hombres, acostumbrada a la situación, piensa que ya las cosas no pueden ir peor y se acomoda a ella: “Coupeau et Lantier l’usaient... elle était au bord d’un puits; Coupeau la poussait

³⁸ *Ibidem.* pág. 281.

³⁹ *Ibidem.* pág. 281.

⁴⁰ *Ibidem.* pág. 281.

⁴¹ *Ibidem.* Pág. 284.

⁴² *Ibidem.* pág. 305.

⁴³ *Ibidem.* pág. 306.

⁴⁴ *Ibidem.* pág. 307.

d'un coup de poing, tandis que Lantier lui chatouillait les reins pour la faire sauter plus vite..., (mais), il valait mieux avoir deux hommes... que de perdre les deux bras”⁴⁵

Son las mismas mujeres las que se convierten en las peores enemigas de sus congéneres y se atacan entre ellas en lugar de defenderse ante los problemas de los maridos y los dominadores y pronto, por los comentarios de la suegra y las cuñadas, todo el barrio conoce los encuentros nocturnos de los amantes: “(...) son dévergondade avait tourné à l’habitude... Coupeau rentrait soûl, elle passait chez Lantier... Elle partageait ses nuits”⁴⁶.

Todo se va corrompiendo poco a poco a su alrededor, los clientes la abandonan ante los retrasos y la poca calidad de los trabajos, Gervaise pierde el interés por la vida, no se ilusiona con nada y tiene que despedir a las obreras por la falta de trabajo, quedándose sola. Sólo le interesa tener lo justo para subsistir y dormir tranquilamente, la higiene falta y la comida comienza a escasear, al aumentar las deudas y disminuir el crédito entre los comerciantes que generalmente la abastecían, por ello tiene que empezar a empeñar los enseres que tanto esfuerzo le costó reunir. Paulatinamente va perdiendo el respeto que toda persona se merece a sí misma: “Gervaise se trouvait très bien là-dedans... elle s’y abandonnait et s’habituaît au papier déchiré, aux boiserries grasseuses..., à porter des jupes fendues et à ne plus se laver les oreilles. Même la saleté était un nid chaud où elle jouissait de s’accroupir”⁴⁷.

En el momento del enterramiento de Madame Coupeau, Bazouges cree que el ataúd era en realidad para Gervaise: “On m’avait dit que c’était pour chez vous”⁴⁸. La mujer se horroriza, pero él le recuerda que a veces es mejor morir que continuar viviendo en ciertas condiciones tan negativas: “Tout à votre service, entendez-vous!... C’est moi qui suis le consolateur des dames”⁴⁹.

El proceso de expulsión espacial se inicia, los Coupeau tienen que dejar su espacioso apartamento del primero por otro minúsculo en el sexto: “Une chambre et un cabinet, pas plus...El encore la chambre était-elle large comme la main”⁵⁰. Viven rodeados por la muerte, al lado de los Bijard, el borracho maltratador y asesino de su mujer y su hija, y el enterrador Bazouges. Gervaise había abandonado su trabajo, su

⁴⁵ *Ibidem.* pág. 326.

⁴⁶ *Ibidem.* pág. 313.

⁴⁷ *Ibidem.* pág. 321.

⁴⁸ *Ibidem.* pág. 344.

⁴⁹ *Ibidem.* pág. 345.

⁵⁰ *Ibidem.* pág. 353.

limpieza y su físico. El vampiro Lantier, al no tener nada más que extraer, la abandona poco a poco y se sitúa de nuevo en el antiguo apartamento de los Coupeau, convertido ahora en confitería, dispuesto a introducir su aguijón emponzoñado, para someter y consumir a los Poisson, sus propietarios, a través del disfrute de las mercancías azucaradas y de su dueña.

La mujer, ante la necesidad de dinero para su alimentación, se pone a trabajar en su antiguo trabajo, pero, al entregarse de nuevo a la bebida, ante la suciedad que porta y la falta de pulcritud en su trabajo, la dueña se ve forzada a expulsarla.

Coupeau, a causa de una de sus borracheras, es hospitalizado por un problema pulmonar y tienen que cambiarlo a un asilo para alcohólicos porque por la noche con sus gritos no deja dormir a nadie: “La boisson, qui couvait dans son corps, avait profité, pour lui attaquer et lui tordre les nerfs... La blanchisseuse était bouleversée. Son homme était fou...”⁵¹. Coupeau comienza a tener visiones delirantes, el delirium tremens del alcohol le convierten en un animal que grita, golpea y se avalanza contra todo lo que se le pone delante. Finalmente, vuelve a su casa, una vez descontaminado de alcohol, pero de nuevo cae en el vicio y la salida ya es imposible. Gervaise va a buscar a su marido a L’Assommoir y finalmente se emborracha como él, siendo expulsados del local: “Gervaise était poivre... Devant la porte, on l’engueula, on l’appela fripouille... Gervaise perdit Coupeau.... Jamais elle ne sut comment elle avait monté les six étages”⁵².

Todo se descomponía a pasos agigantados, Nana, al ver cómo podía aprovechar su belleza para salir de la indigencia y la suciedad en que vivía, abandona a sus padres y se sumerge en la prostitución. Los padres apenas protestan y ven incluso un alivio, al ser una carga menos que soportar. Coupeau entró y salió seis veces del asilo para alcohólicos, se rehabilitaba y de nuevo volvía a su vicio, el veneno le roía poco a poco, lo volvía grosero y lo pagaba con su mujer: “Elle devenait un vrai grenier à coups de poing. Coupeau avait un gourdin qu’il appelait son éventail à bourrique; et il éventait la bougeoise... elle pas trop bonne non plus. Mordait et griffait”⁵³

Gervaise estaba desahuciada por todos, nadie quería contar con ella y el hambre la corroía. Coupeau no trabajaba, ella no encontraba tampoco nada y el hambre acuciante le hacía un agujero en el estómago. Cuando le dice a su marido, borracho

⁵¹ *Ibidem.* pág. 381.

⁵² *Ibidem.* págs. 393-394.

⁵³ *Ibidem.* pág. 444.

como siempre, que tiene hambre, éste le responde de manera vejatoria: “T’as faim, mange ton poing!... Et garde l’autre pour demain...Lâche-moi, n’est-ce pas? Ou je cogne!”⁵⁴.

La única solución es entrar en el mundo del robo o en el de la prostitución y su marido le dice que quizás es una posible salida: “(...) rapporte-moi du dessert, moi j’aime les gâteaux... Et si ton monsieur est bien nippé, demande-lui un vieux patelot, j’en ferai mon beurre”⁵⁵.

Gervaise se queda sola en la calle, angustiada por el hambre, derrumbada física y psicológicamente por la ruindad en que se ha convertido su vida y su matrimonio. Al vagabundear por su antiguo barrio, sus recuerdos se visualizan analépticamente, los trabajadores salen de sus trabajos y ella se acerca para ver si encuentra alguno que quiera alegrar un poco su existencia, pero, al verla, se alejan de ella como si se tratase de una apestada. Cuando pasa ante L’Assommoir, su luz le deslumbra como la de una catedral un día de fiesta, siente que toda su desgracia procede de su interior y sueña con poder: “(...) achever avec de l’eau de vie, le jour où elle aurait de quoi”⁵⁶.

Cuando vuelve a su casa, la alegría y el ruido de los pisos ante los que pasa, la entristece más aún y le hace recordar de manera amarga sus viejos ideales inalcanzados. En la soledad y el frío de su habitación pide al enterrador que la libere: “ Oh! Emmenez-moi, j’en ai assez, je veux m’en aller... emmenez-moi, je vous crierai merci”⁵⁷.

Después de una semana de soledad y tranquilidad, ya que el dominador Coupeau no aparecía por la casa y la dejaba tranquila con sus reproches y sus palizas, recibe una carta del hospital que le indica que su marido se está muriendo. A la semana siguiente va a verlo y lo encuentra en un estado deplorable, no la reconoce y él grita contra todo el mundo en un estado de enajenación mental motivado por el alcohol. Su mente está vacía, sólo son sus sueños de loco los que aparecen e irritan su cuerpo y lo hacen convulsionar: “Oh! Les rats, voilà les rats, à cette heure.. sonnes les cloches à cette heure,... appelez le garde,... ils vont nous faire sauter”⁵⁸.

Después de unos días interminables, Coupeau muere en medio de dolorosos delirios y convulsiones. Cuando la degradada Gervaise vuelve a su casa, todos hablan

⁵⁴ *Ibidem.* pág. 457.

⁵⁵ *Ibidem.* pág. 458.

⁵⁶ *Ibidem.* pág. 464.

⁵⁷ *Ibidem.* pág. 473.

⁵⁸ *Ibidem.* págs. 485-486.

que el devorador Lantier ha abandonado también a la confitera, una vez que ha consumido todo su negocio.

Como Gervaise no tiene ni siquiera dinero para pagar el pequeño apartamento, vive ahora en un hueco de la escalera, como un animal, la expulsión espacial se consagra definitivamente interaccionada con la destrucción física y la degradación psicológica. La gente le da algo de comida para verle imitar a su marido en los momentos de las convulsiones: “(...) là-dedans, sur de la vieille paille, qu’elle claquait du bec, le ventre vide et les os glacés... tremblement des pieds et des mains, lâchant des petits cris involontaires”⁵⁹. Vive así durante más de cuatro meses, con la cabeza perdida, pero desde que alguien le daba algo de dinero bajaba a la taberna para ahogar su pobre existencia en el alcohol, alimento y goce espiritual de su maltrecho organismo. Un día la encontraron muerta, no se sabe si de hambre o de frío, lo cierto es que su muerte era el resultado de la suciedad de su existencia y de los sufrimientos y vejaciones que había tenido que soportar: “Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche”⁶⁰.

Es Bauzouges, el enterrador, que de manera premonitoria la esperaba desde sus momentos de gloria, el que vino a meterla en el ataúd de los pobres, él también estaba borracho, como siempre, y al comprobar quién era la muerta espetó sus reflexiones filosóficas que nunca nadie escuchaba pero que eran una pura realidad:

Tout le monde y passe... On n’a pas besoin de su bousculer, il y a de la place pour tout le monde... Et c’est bête de se presser, parce qu’on arrive moins vite... El voilà une qui ne voulait pas, puis elle a voulu.. Enfin, ça y est, et, vrai, elle l’a gagné. Allons-y gaiement!.... Tu sais, écoute bien... c’est moi, Bibi.la-Gaieté, dit le consolateur des dames... Va, t’es heureuse. Fais dodo ma belle!⁶¹.

Este desgraciado deambular vivencial, aunque sea sólo un exponente del imaginario zoliano, no nos impide ver reflejada en él la dura realidad de la existencia femenina a lo largo de toda la historia de la humanidad. Hoy día, gracias a los progresos motivados por el continuado esfuerzo femenino, hemos podido acceder a cotas inalcanzables hasta ese momento por mujer alguna, siendo respetadas y aceptadas las conquistas conseguidas. Toda la sociedad tiene que asumir que la humanidad está

⁵⁹ *Ibidem.* pág. 494.

⁶⁰ *Ibidem.* pág. 494.

⁶¹ *Ibidem.* pág. 495.

conformada por: “(...) dos alas: una es la mujer y la otra el hombre. Hasta que las dos alas no estén igualmente desarrolladas no podrá volar. Si una de las alas permanece débil, el vuelo será imposible”⁶². Hasta que este hecho no se admita plenamente, la desigualdad entre los sexos no llegará a desaparecer y la dominación masculina y la degradación de la mujer seguirán siendo una de las pautas sociales más generalizadas y menos penalizadas.

A pesar de este relativo pesimismo, debido quizás a las reiteradas denuncias femeninas no estimadas y a los casos de malos tratos y de degradación que continuamos observando, voy a concluir con dos citas de autores anónimos que nos dejan atisbar un ligero cambio en la percepción social y que pueden resumir con una cierta claridad la evolución positiva y el concepto de lo femenino, más igualatorio, que se ha intentado generalizar en los últimos años:

- Por cada mujer cansada de ser objeto sexual, hay un hombre preocupado por su potencia sexual.
- Por cada mujer catalogada como poco femenina cuando compite, hay un hombre obligado a competir para que no se dude de su masculinidad⁶³.

⁶² LAUZIRIKA, Nekane (1996): *Mirando al futuro con ojos de mujer*. Bilbao. pág. 19.

⁶³ *Rescatar lo femenino para re-animar la Tierra. op. cit.* pág. 2.

Mujeres y nuevas representaciones, iconos, símbolos

CABRAL Martín, Dolores

Universidad de Sevilla

Si algo hemos aprendido en estos años de universidad estudiando teorías acerca de la publicidad, a decir verdad mucho más que su práctica, es que a la hora de abordar cualquier tema en relación con esta disciplina hay que dejar desde el principio los conceptos meridianamente claros. Resulta fácil verter cualquier opinión sobre el uso de tal o cual concepto que hace la publicidad, ya que es algo cotidiano para las personas; es algo que aparece mal que bien durante mucho tiempo en sus televisores, en las revistas que leen, en las calles por las que pasan cada día. Ante la ingente cantidad de contactos diarios con el personaje publicidad es lógico que se piense que estamos preparados para hablar de sus intenciones o de sus rasgos de personalidad más ocultos. Pero esto, como en el caso de las personas, sólo es cierto en parte.

Vamos a tratar el tema de los iconos publicitarios, para ver desde la realidad de los mismos si la mujer lo es o no, por tanto lo primero que deberíamos dejar claro es el concepto de icono publicitario. El icono es, en primer lugar, una representación de la realidad trascendente. Es la imagen que resume en sí misma la esencia de algo más complejo.

Clasificación general de los apuntes de semiótica

De más está decir que toda cultura dispone de una serie de imágenes que configuran una especie de patrimonio alimentario de nuestro imaginario tanto personal como colectivo. El icono no es un invento de la publicidad, aunque haya sido esta la que ha sacado más partido de su riqueza, en nuestros días se produce un tratamiento de lo visual que está indisolublemente ligado a la realidad *mass-mediática* en la que vivimos y al carácter inmediato de esta realidad. Para los medios masivos la imagen es el soporte básico de la comunicación precisamente por ese aspecto de inmediatez que obliga constantemente a la condensación.

Pero seguro que hasta este momento no he dicho nada que no os hayan repetido cientos de veces en clase o en cualquier libro que hayáis ojeado sobre el tema. En cualquier caso, esta repetición se justifica por el hecho de que en toda imagen hay una estrategia discursiva, y que todo acto de lenguaje icónico es fruto de una estrategia de significación por tanto persuasiva. Es necesario conocer el funcionamiento de las

La lucha por la expresión digital de las mujeres en los territorios musicales de internet

José Luis CAMPOS GARCÍA

Universidad de Sevilla

Introducción

La idea de tocar el tema de la actividad de las mujeres en el campo musical de Internet es con el propósito de abordar un ejemplo concreto del ámbito de la cibercultura, como punto de partida para una reflexión sobre mujeres, nuevas tecnologías de la información y producción simbólica. El interés sobre estos puntos se debe a que la participación de las mujeres en el ciberespacio musical sugiere emergentes temas de debate y análisis sobre la incidencia de un nuevo contexto cultural y tecnológico en el ascenso de la mujer como creadora de innovadores discursos artísticos, sociales y culturales para la era actual.

Por cuestiones de espacio este escrito tocará algunos aspectos acerca de la influencia de los patrones culturales en la imposición de roles según el sexo en la tecnología y la música, el acceso de las mujeres a las nuevas tecnologías, su creatividad en el uso y la generación de contenidos a través de estos medios y los universos simbólicos que ellas están agregando a la *Web* musical.

Además, se presentan algunas referencias ilustrativas sobre el tipo de actividades y proyectos que las mujeres están desarrollando en el Internet musical. Sus trabajos en este sentido no sólo tienen que ver con la publicación de contenidos (la cual de por sí es muy extensa), sino también con la construcción de una gigantesca red de colaboraciones virtuales entre mujeres de diversas partes del mundo interesadas en asuntos musicales.

Esto último nos aproxima al fenómeno de la conformación de comunidades virtuales dentro de Internet, sobre lo cual se han desarrollado recientemente estudios destacados, que hoy forman parte de una perspectiva interdisciplinaria para el estudio de Internet y las nuevas tecnologías conocidas como la *cibercultura*. Desde esta perspectiva teórica, junto con elementos de la semiótica y del feminismo se ubicaría el enfoque del presente escrito.

La conquista de espacios para mujeres en las nuevas tecnologías de la información

Aquí se habla de "conquista" no en los términos bélicos que encierra este término cuando recordamos episodios históricos tristemente célebres. Más bien se pretende enfatizar su dimensión cultural y simbólica de una lucha por enfrentar la exclusión social de las mujeres en el uso de las nuevas tecnologías de la información.

Desde el advenimiento de los sistemas digitales electrónicos, el proceso de informatización de las sociedades vino acompañado de un reordenamiento de funciones y puestos de trabajo en casi todas las áreas de la actividad socioeconómica, cultural y tecnológica. La exclusión de las mujeres en el uso de las herramientas digitales de comunicación se manifestó (y se sigue manifestando) de diversas maneras y en mayor grado, según el país y el sector en el que se utilizan recursos informatizados. Por ejemplo, hay sectores en el área administrativa en el que se limita el acceso de las mujeres al ejercicio y la formación para trabajos altamente especializados de la informática, asignándoles tareas como simple capturista o procesadora de textos.

Estos son estereotipos culturales herederos de la ancestral marginación de la que han sido objeto las mujeres en los sistemas patriarcales de difusión de la cultura y la educación en las sociedades occidentales. No debería sorprendernos que la labor que desarrollan las mujeres a través de las nuevas tecnologías de la información, no sólo es muchas veces más eficaz sino también más creativa que la de varios profesionales masculinos. Donde podemos observar y comprobar lo antes dicho es en el campo artístico de Internet. La participación de las mujeres en la *web*, además de que se ha incrementado significativamente en últimos años, cada vez es más prolífica y arriesgada en la producción de ideas y formas originales de interacción virtual. La música en Internet es uno de los campos virtuales que ha experimentado el aumento de una buena dosis de creatividad con la presencia y trabajo de las mujeres.

Este paso de la mujer a la escena virtual de la música no ha sido nada sencillo. Enfrentarse a tecnologías diseñadas tecnológica y lingüísticamente desde una mentalidad masculina ha sido un choque frontal muchas veces doloroso pero también ha sido la oportunidad de asumir retos para derribar ciertos mitos y clichés fuertemente asimilados en nuestra cultura. En suma: se trata de una batalla política, como lo han sido un sinnúmero de reclamos de las mujeres para ganar espacios en todos los terrenos de la realidad socio-cultural.

Es un hecho que la actual modernización tecnológica que está en marcha ha dejado a un lado, entre muchos otros temas sociales, la actuación decisoria de las mujeres. En el marco de la expansión de sistemas para la conducción global de las

economías, la imposición de tecnologías interconectadas están impulsando un nuevo orden científico-productivo, a través de las cuales se intensifican los procesos de producción y gestión de recursos mercantiles y culturales. La gran mayoría de la mujeres no participan de estas acciones más que a un nivel inferior de responsabilidad alejadas de los centros claves de la toma de decisiones. Sin embargo, su participación dentro de las nuevas tecnologías se están desarrollando en otros campos, que cada día cobran mayor importancia en los ámbitos de la información y la cultura. Por primera vez en la historia se tiene un poderoso instrumento de comunicación en el que se puede acceder a otra versión de las realidades e imaginarios sociales: la versión de las mujeres.

Hubo un tiempo en que Internet estuvo plagado de mujeres, pero sólo como objeto visual. El cuerpo femenino aún hoy en día continúa siendo una imagen constante en la Web, ya sea como referencia publicitaria, personaje idolatrado, actriz de representaciones pornográficas, icono decorativo, etc. La diferencia es que ahora también abundan las mujeres que se expresan. Ellas hoy se comunican, discuten, denuncian, juegan, diseñan, crean, chatean, atacan, cantan, desean, aman, disfrutan, sueñan, sufren, lloran y ríen en la red de redes y hoy apuestan por consolidar sus propios espacios de creación e interacción en la *Web*.

La negación a la creatividad de las mujeres

En la historia de la civilización occidental es notoria la ausencia de las mujeres creadoras en diferentes áreas de las artes. Según Jan-Erik Ruth y James E. Birren¹ hasta hace poco no existía igual acceso a la educación superior y puestos directivos dentro de varios campos de las ciencias y las artes. Sin embargo la mayoría de mujeres en el mundo siguen cautivas en su papel de sujeto responsable del cuidado del hogar y actividades domésticas, las cuales no dejan tiempo ni espacio para la concentración que los procesos creativos demandan. De acuerdo con Maslow (1971)² detallados estudios psicológicos sobre técnicas y aprendizaje muestran que las mujeres parecen estar más interesadas en el proceso creativo mismo que en su producto terminado. Ellas a veces experimentan dificultades en exteriorizar sus procesos creativos internos o parecen tener una menor necesidad para culminarlos.

¹ RUTH, Jan-Erik y BIRREN, James E. (1984): "Creativity in adulthood and old age relations to intelligence, sex and mode testing" *International Journal of Behavioral Development* 8, North-Holland, Elsevier Science Publishers. pág. 101.

² *Ibidem*. pág. 100.

Diane Ealy³ menciona que otros estudios testimoniales indican que las ideas de una mujer joven son constantemente descartadas socialmente. Y añade la autora que en respuesta, ellas reprimen su creatividad y quizás la más insidiosa y común manifestación de creatividad reprimida en las mujeres es la depresión. Al respecto Mary Rocamora⁴, menciona que quienes están apasionadamente involucradas con su talento pero son constantemente separadas de la experiencia creativa derivan hacia una implacable autocrítica, duda de uno misma y sentimientos de inferioridad, sufriendo la depresión y de un periódico corte de sus espontáneos impulsos creativos.

Hay que subrayar que lo femenino es una construcción cultural que está estrechamente asociada con la idea patriarcal de ser complaciente a los hombres. Para una mujer desarrollar un concepto de ella misma como persona creativa todavía le acarrea siempre problemas porque significa oponerse a los símbolos culturales, a las influencias del ambiente y algunas de sus propias influencias internas. Marcadas diferencias entre hombre y mujeres creativos en el ámbito profesional parecen reflejar papeles sociales convenidos más que atributos creativos fundamentales⁵. Cabe recordar que cuando la gente es joven vive etapas en que despliega sus más intensos esfuerzos hacia logros creativos en diversos campos. Son los años en que la identidad del adulto está siendo formada y la mayoría de las mujeres de nuestro planeta dedica esos años al cuidado del hogar y el cuidado y la educación de los niños.

Sitios *web* para mujeres

La importancia de referirse a las mujeres que participan de la música en Internet, es para mostrar hasta qué punto sus acciones mediante estos nuevos instrumentos de comunicación derriban viejos mitos y amplían los territorios culturales de nuestro tiempo. En la *web* podemos encontrar trabajos como el de Tara Guthrie⁶ quien se ha propuesto difundir el trabajo musical de un gran número de talentosas compositoras a quienes les fue negado el reconocimiento en su tiempo como consecuencia de los prejuicios sexistas de las academias y de las industrias musicales de otras épocas. Pero además de esta recuperación histórica también en internet encontramos páginas

³ EVY, Douglas (2001): "Depresión, Women and Creativity", *IWA / International Archive of Woman in Architecture*, EEUU, p.1: <http://TalentDevelop.com>

⁴ *Ibidem.* pág. 1.

⁵ HELSON, Ravenna (1971): "Women and Creative", *Women mathematician and the creative personality*, Journal of Consulting and Clinical Psychology, vol. 36. pág. 249.

⁶ GUTHRIE, Tara (1998): *Women Composers: A Bibliography of Internet Resources*, EEUU. <http://www.geocities.com/Heartland/7282/women.html#bioref>

electrónicas como *ElectronMedia*⁷ que es un website muy completo de servicios para las mujeres interesadas en la música. En este tipo de páginas encontramos información, programas descargables, foros de discusión, cursos de capacitación, proyectos de grabación espacios para publicar obras musicales, tablón de anuncios, páginas personales de compositoras, difusión de conciertos, etc.

En internet cada día aumentan los servicios y recursos digitales dedicados a mujeres. En el caso de *SpiderWoman*⁸, que inició siendo un *website* de información tecnológica para mujeres, hoy apunta para convertirse en una comunidad de Internet global para creadoras, pensadoras, artistas, feministas y un lugar para mujeres interesadas en la tecnología para contactarse, compartir recursos e información. No se trata sólo de una guía para utilizar las tecnologías sino un centro activista para ejercitar un neo feminismo de cara a los nuevos entornos mediáticos. Inclusive desde la página *web* de *Yahoo*, el buscador más popular de la red, las mujeres pueden suscribirse a las listas de grupos de trabajo de *SpiderWoman*. Allí también se encuentran listas muy grandes para mujeres que manejan y/o diseñan sitios en la *www*. Con esta comunicación virtual se trata de apoyar el trabajo de las diseñadoras *web* mediante consultas, incluyendo preguntas sobre el código HTML, Java Script, desarrollo estandarizados de páginas *web*, la integración de negocio y la responsabilidad social, conexión de redes, etc.

También existen sitios de reflexión teórica como UHURA⁹, el cual es un proyecto de investigación y colaboración en línea, para mujeres que investigan cualquier aspecto de la red dirigido a descubrir más sobre los propósitos en el uso de esta tecnología, y quiénes son las mujeres que las utilizan. Por otro lado se encuentra VS-ONLINE-STRAT¹⁰ que es un foro en línea que enfoca los problemas directamente relacionado con la utilización de la comunicación electrónica y las tecnologías de publicación digital por parte de las organizaciones de mujeres. El reto de este foro es vincular plenamente a estas organizaciones al mundo de las comunicaciones electrónicas y descubrir las mejores estrategias de trabajo.

Algunos de los recursos que despliegan mucha actividad son las listas de mujeres desarrolladoras *web*, las cuales son capaces de cubrir temas específicos como los

⁷ WOW'EM: Mujeres en la Web - *ElectronMedia*:
<http://www.island.net/~blues/women.html>

⁸ http://www-unix.umbc.edu/~korenman/wmst/f_net.html

⁹ http://www-unix.umbc.edu/~korenman/wmst/f_net.html

¹⁰ http://www-unix.umbc.edu/~korenman/wmst/f_net.html

pertenecientes a la creación y/o manipulación de gráficos por ordenador para su publicación de la *web*, cómo usar un navegador, cómo diseñar y crear su propio *web*, hardware y software, etc.; y otros temas menos técnicos. *Webwomen* y *WiseWomen* son listas que ofrecen este tipo de ayudas y son muy populares en Internet.

La mujeres en la cibercultura musical

Es un hecho que las nuevas tecnologías de la información han facilitado el acceso de las mujeres al mundo musical, pero no sólo como mero efecto de la proliferación de estos instrumentos tecnológicos, sino que también como resultado de una movilización que abarca décadas enteras de rebelión contra el orden patriarcal que ha pretendido cancelar la participación de las mujeres en el mundo intelectual y artístico. La era digital es una etapa más de esa lucha, la cual se caracteriza por la gran producción discursiva de las mujeres, especialmente en los campos del arte, la ciencia y la política.

Uno de los grandes debates que se desarrollan dentro del campo de la música de Internet es sobre si los movimientos musicales de la cibercultura deben ser indiferentes al sexo de los artistas y usuarios. Hay grupos y asociaciones de mujeres en la Web que están convencidas de que se debe reivindicar el sexo de quienes hacen la música ¿por qué? Evidentemente no se trata de pensar en que ahora las mujeres repiten los mismos esquemas sexistas de exclusión pero ahora hacia los hombres. La problemática va más allá de una simple inversión de papeles de poder.

Esa postura nos remite a las demandas expresadas por la teórica feminista Luce Irigaray¹¹ por defender la construcción de discursos sexuados. Las mujeres tienen el derecho a defender sus propios territorios simbólicos. La creatividad es una manera tan íntima de reconstruir realidades opresivas. Podemos encontrar en páginas musicales como *ElectronMedia* anuncios violentos como “no se permite el acceso a chicos”, pero es una manera quizás ideológica de defender ése derecho íntimo de expresarse como mujeres, tantas veces negado violentamente a lo largo de la historia.

Los enfoques semióticos son útiles para analizar la situación de las mujeres en el Internet musical, ya que sus proyectos parten de formas diferentes de enfocar el uso de las tecnologías musicales en la Web. Existen diferencias en las páginas web musicales diseñadas por mujeres frente a otras diseñadas por hombres porque una parte de sus demandas y necesidades son diferentes a las de los hombres. Simplemente apuntar que algunos de los temas que les preocupan a las mujeres que participan del Internet

¹¹ IRIGARAY, Luce (1985): *Parler n'est jamais neutre*. París, Les Éditions de Minuit.

musical, no tienen nada que ver con la explotación comercial, el desarrollo tecnológico o la obtención de la fama a toda costa.

El reencuentro humanístico de la música

No es pertinente hablar de una expresión musical femenina en Internet, ya que lo mencionamos antes lo femenino y lo masculino son construcciones culturales concebidas en el capitalismo para la división sexual del trabajo. Las propuestas musicales de las mujeres en Internet ya no pueden ser tratadas igual que en otros medios, ya que se trata de un entorno comunicativo que admite vías menos verticales para la propagación de los discursos artísticos. Uno de los aspectos en que se diferencia la participación en la web de las mujeres músicos de los hombres, es su escasa complacencia y docilidad hacia las tecnologías.

Las formas que se organizan las mujeres en el campo musical de Internet no ocultan su carácter comunitario y activista dentro de la red, aún cuando se trata de asuntos lúdicos, de negocio o de reflexión filosófica. Su relación con las demás comunidades de Internet es abierta y en discusión permanente. El grado de participación de las mujeres en el campo de la música de Internet es tan desigual según cada país, en parte como consecuencia de la falta de infraestructura tecnológica y en gran parte por condiciones sociales e ideológicas de exclusión que viven las mujeres en la mayor parte de los países en el mundo.

El papel de las mujeres en la era digital de la música, es reencontrar los aspectos humanistas de la expresión musical, desmitificar la adulación de la tecnología y denunciar el estrecho sistema de filtraje que realiza las industrias de entretenimiento de las obras y los artistas. La expresión musical de las mujeres en Internet reinventa constantemente sus propios sistemas de significación, es el interlocutor para movilizar referencias históricas recientes y formas simbólicas de sensibilización. Una muestra de ello es el papel de las mujeres en el debate sobre la distribución gratuita en línea de grabaciones musicales, el cual se está orientando por el lado de la defensa de trabajo independiente contra la influencia de los sellos discográficos. La principal aportación de las mujeres al campo de la música de Internet es ese reencuentro con el papel social de la música.

Las nuevas condiciones tecnológicas de significación

Donna Haraway¹² llama informática de la dominación a las nuevas jerarquías materiales e ideológicas expresadas en los actuales discursos del poder que pueblan los sistemas electrónicos de información. Se trata de una recodificación de las realidades occidentales fruto de la transición de una sociedad orgánica e industrial hacia un sistema polimorfo de información. Desde esta perspectiva del diseño de este sistema los objetos y personas pueden ser desmontados y volverse a montar para su conocimiento por parte de las nuevas estrategias de control.

Tales estrategias tienen el propósito de eliminar cualquier resistencia al control instrumental. Lo que se busca es un lenguaje común en que toda heterogeneidad pueda ser desmontada, montada otra vez, invertida o intercambiada. En resumen se trata de la traducción del mundo a un problema de codificación, el cual está fundamentado técnicamente en el paradigma de la electrónica digital e ideológicamente en la supremacía de mercado como rector de realidades económicas y sociales.

No se trata de un determinismo tecnológico sino de un sistema histórico que depende de relaciones estructuradas entre gente de carne y hueso, algunas de ellas con una alta concentración de poderes. Aquí están implicadas también la organización material multinacional de la producción y reproducción de la vida cotidiana y la organización simbólica de la producción y de la reproducción de la cultura y de la imaginación.

Los sistemas míticos de alta tecnología estructuran nuestras imaginaciones de posibilidad personal y social, siendo el sexo, la sexualidad y la reproducción sus actores principales. Se ha instaurado un carácter depredador a la práctica cultural de una conciencia fotográfica a través del uso de tecnologías de la visualización, convirtiendo la captura de la realidad en una cacería con la cámara de realidades extremas como el dolor, la muerte, la escatología, el placer y por supuesto la posesión y penetración del cuerpo de la mujer.

En esta parte sería pertinente referirse al planteamiento de Jung acerca de la formación de los símbolos desde el lado de los procesos instintivos. Este autor afirma¹³ que la mayoría de los símbolos a lo largo de la historia de la civilización occidental ofrecen analogías mayores o menores del instinto sexual. Este es uno de los instintos más poderosos en los seres humanos. Jung explica que la fuerza motriz del símbolo

¹² HARAWAY, Donna (1985): "Manifiesto para Cyborgs", *Eutopías*, vol. 86, Valencia, Episteme. pág.

14.

¹³ JUNG, Carl Gustav (1993): *Símbolos de transformación*. Barcelona, Piados. pág. 21.

proviene de los procesos instintivos. El símbolo trabaja como resistencia al instinto dándole forma a través de un producto cultural.

Durante siglos el instinto de la mujer ha estado silenciado por un orden patriarcal de supremacía masculina, el cual ha esclavizado gran parte de la producción simbólica de la humanidad hacia la lucha por el poder y la concentración de los capitales. Ya viene siendo hora que la producción cultural de las mujeres reoriente los símbolos hacia territorios menos belicosos. ¿Podrían ser las nuevas tecnologías un instrumento para echar a andar esta revolución cultural?

La imposición tecno-cultural masculina

Para comprender la dimensión sexista de las tecnologías digitales habría que remitirse a otra tecnología eje de los procesos culturales: el lenguaje. Luce apunta¹⁴ la necesidad de demostrar que vivimos conforme a unos sistemas genealógicos exclusivamente masculinos, como resultado de la apropiación histórica del código lingüístico por parte de los hombres. Por esta razón ella hizo un llamado por liberar las potencias subjetivas de las mujeres en los sistemas de intercambio, los medios de comunicación y de creación.

Nos cuenta la historia que durante el dominio de una parte de la humanidad sobre otra, como es el caso de los hombres sobre las mujeres, se ha pretendido imponer ciertos valores supuestamente universales a la parte dominada, prohibiendo el derecho a las diferencias. Luce Irigaray señala¹⁵ que una justicia social, claramente sexual, no puede llevarse a cabo sin transformaciones en las leyes de la lengua y de los conceptos de verdad y valor que organizan el orden social y regulan los derechos subjetivos y objetivos. En ese sentido la modificación de los instrumentos culturales es tan necesaria como la redistribución de los bienes materiales.

¿Por qué es insuficiente la estrategia de la igualdad?, Irigaray responde¹⁶ que tanto las condiciones de trabajo como las técnicas de producción no son no han sido inventadas ni adaptadas para la igualdad desde la perspectiva de la diferencia sexual. El actual orden social que define las profesiones no es neutro. De hecho en las actuales condiciones económicas las mujeres son sometidas a los imperativos de una cultura que no es la suya. Tienen que colaborar en la construcción de armas de guerra o de instrumentos contaminantes, adaptarse a los ritmos de trabajo de los hombres e incluso

¹⁴ IRIGARAY, Luce (1992): *Yo, tu, nosotras*. Madrid, Cátedra. pág. 14.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*. pág. 82.

plegarse y contribuir al desarrollo de lenguajes artificiales que nada tienen que ver con su lenguaje natural, con lo que tienden a despersonalizarse cada vez más.

En esta dimensión cultural se comprende que esta postura feminista no reclame la igualdad sino el derecho a la diferencia, particularmente en el caso de los sexos. No es de extrañar que en los medios de comunicación desarrollados por las sociedades de responsabilidad exclusivamente masculina fue donde surgieron políticas restrictivas que limitaron el derecho a la información. Restricciones legisladas que codificaron el mundo conforme a los valores ideológicos hegemónicos.

Desde esta perspectiva no contribuir a sexuar la lengua y sus formas escritas implica en parte perpetuar la pseudo neutralidad de las leyes y tradiciones que privilegian sus genealogías masculinas y sus códigos lógicos, ya que la escritura alfabética se encuentra ligada históricamente a la codificación civil y religiosa de los poderes patriarcales. Dice Julia Kristeva¹⁷ que llegar a la lengua redistribuyendo las categorías gramaticales y retocando sus leyes semánticas, es pues alcanzar también a los tabúes sociales e históricos. Parte de esto último es lo que está ocurriendo en Internet.

En el momento de la consolidación de las redes globales de comunicación nos encontramos, en términos de McLuhan¹⁸, ante la extensión de las capacidades cognitivas y expresivas del hombre. Sin embargo estos sistemas ya se encuentran codificados por medios de información precedentes aunque las legislaciones públicas llegaron tarde para intentar regular todas las prácticas comunicativas. Las mujeres desde mediados de los 90' iniciaron un proceso de apropiación de espacios dentro de las nuevas tecnologías de la información que aún no termina, y es uno de los aspectos más trascendentes de cibercultura. Es en el arte donde la expresión de las mujeres a veces alcanza intensos momentos de rebelión simbólica, traspasando incluso las fronteras de los formatos y etiquetas.

Otro enfoque de Julia Kristeva nos habla¹⁹ de que la semiótica puede ser el punto de partida del cual la ciencia podría recuperar prácticas significativas largamente ocultadas, marginadas de la cultura oficial, declaradas irracionales o peligrosas por una sociedad que obedece a las leyes unívocas y lineales del habla y del intercambio. Hoy en día encontramos dentro de las manifestaciones artísticas musicales en internet, canciones de mujeres que no sólo tocan casi todos los temas tabú sino que también

¹⁷ KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica I*. Madrid, Espiral Editorial / Fundamentos. pág. 10.

¹⁸ MACLUHAN, Marshall (1971): *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, Diana. pág. 37.

¹⁹ KRISTEVA. *Op. cit.* pág. 55.

lanzan propuestas vanguardistas que abren otras vías poéticas para la producción simbólica dentro de la narración musical.

Finalmente se puede concluir que para una comprensión en profundidad de los procesos simbólicos que están generando las manifestaciones ciberculturales de las mujeres, la semiótica puede darnos valiosas pistas de ese otro mundo virtual que se está edificando, con la esperanza de que tal mundo tenga repercusión en el mundo real de los hombres y de las mujeres.

Referencias bibliográficas complementarias

ALPAUGH, Patricia K. y BIRREN, James E. (1975): *Are there differences in creativity across the adult life span?* University of Southern California, Andrus Gerontology Center.

BURKLE Bonocchi, Martha (1997): “La Tecnología las ha olvidado. Mujeres del Tercer Mundo y Nuevas Tecnologías de Comunicación”, *Razón y Palabra* n° 9, Año 2, Noviembre:

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n9/lasam.htm>

DURÁN, M^a Angeles (2000): “Mujeres y hombres en el futuro de la ciencia”, Foro *Las tecnologías a favor de la igualdad y el empleo*, Granada, 29 y 30 de junio. pág. 10:

<http://www.mujeresuniversitarias.org/programa.html>

FLORES, Laura (2001): “Internet, mujeres y trabajo solidario”, *Yahoo! Empleo*, 23 de agosto, p. 1: <http://es.careers.yahoo.com/010823/22/18x35.html>

OSBORN, Alex F. (1989): *Applied imagination*, EEUU, Ed. Charles Scribner's sons.

SIN AUTOR (1998): *Mujeres, Ciencia y Tecnología en América Latina: Diagnósticos y Estrategias*, Bariloche (Argentina), Foro Regional UNESCO.

REFERENCIAS DE INTERNET:

Alianza Internacional de las Mujeres en Música (IAWM).

<http://music.acu.edu/www/iawm/home.html>

She's Got the Beat (Mujeres músicos y compositoras contemporáneas).

<http://www.lib.washington.edu/libinfo/libunits/soc-hum/music/women.html>

Coalición de mujeres improvisadoras y compositoras (CWIC).

<http://hamp.hampshire.edu/~pswF94/femme/lafemme.html>

Nuevo diccionario arbolado de mujeres compositoras:

<http://www.music.indiana.edu/muslib.html>

Lista selecta cronológica de mujeres compositoras:

<http://pages.nyu.edu/~whitwrth>

Mujeres compositoras:

<http://ezinfo.ucs.indiana.edu/~daksmith/compfech.html>

Investigación y estudios sobre mujeres compositoras.

<http://www.finearts.yorku.ca/andra/research/research.html>

Archivo Syllabi sobre estudios de mujeres en música.

<http://www.lib.duke.edu/music/libretti.html>

Catálogo de grabaciones de mujeres compositoras.

<http://www.ladyslipper.org>

La Donna Musicale. Musica selecta orquestal de mujeres:

<http://www.la-donna-musicale.com>

Selección de canciones de mujeres británicas y americanas.

<http://www.schirmer.com/repertoire/women.html>

Lista bibliográfica de canciones artísticas y populares publicadas por mujeres.

<http://musdra.ucdavis.edu/FMPro/women.html>

Muse Magazine: La publicación de la mujer en música.

<http://www.val.net/VillageSounds/Muse/index.html>

Blues Women

<http://www.nlc-bnc.ca/digiproj/women/ewomen.htm>

imágenes en publicidad, la intención en el uso que se hace de ellas y por tanto los conceptos pertinentes en los que se sustenta la práctica publicitaria.

Según la definición de icono que aparece unas líneas más arriba, tal vez un tanto simplificada pero útil no obstante en lo que nos ocupa, se deduce que los iconos se registran de forma casi inconsciente y se alojan de forma permanente en nuestra manera de percibir la realidad del mundo que nos rodea. Es un terreno lejano al análisis y cercano a lo sentimental. la comunicación publicitaria se dirige a este retablo simbólico que adorna las paredes de nuestras cabezas, se dirige al individuo medio, al hombre de la multitud que diría Poe, y ya McDougall señalaba que la multitud era “excesivamente emocional, impulsiva violenta, voluble, inconsistente y extrema en la acción”. Para la publicidad cualquier agrupamiento de audiencia debe compartir un cierto interés por determinados temas y aspectos y poseer un bagaje común de valores y convenciones culturales.

La duda actual, al menos desde mi punto de vista es delimitar exactamente dónde empieza la publicidad a ser el elemento que conforma ese retablo mental, porque es ahí precisamente donde nos sentimos indefensos. En este punto me gustaría que pensáramos acerca de la imagen (aunque en lo que estamos tratando el término “imagen” pueda llevar a cierto colapso mental) satanizada que parece estar de moda colocar a la publicidad. No afirmo que esta quede exenta de cualquier responsabilidad ni de cualquier culpa en los casos más extremos, lo que digo es que la pasividad del otro polo de la comunicación publicitaria también contribuye a la ingestión continuada y sin filtro que ese hombre medio realiza en la actualidad. Tal vez si dedicásemos tan sólo unos minutos a la reflexión después de un anuncio estaríamos menos indefensos ante el bombardeo de significados al que se nos somete, y nos sometemos diariamente. Tan sólo preguntarnos qué y cómo se nos quiere vender, porque no nos engañemos ni queramos poner demagogias donde no caben: la publicidad quiere vender, no crear valores ni estereotipos salvo si con eso ayuda a vender lo que enseña. Desde mi punto de vista, coincido con aquellos que afirman que la publicidad no es sino un perfecto espejo de la sociedad en la que vivimos; da lo mismo anunciar un coche con una preciosa mujer en bikini encima al estilo de los sesenta, que anunciar uno en el que sea una mujer la que conduce escribiendo un enorme “no” a una petición de matrimonio que se lea desde un avión, si con ambas consigue su objetivo le es irrelevante usar una u otra.

Pero ¿cómo se crea un icono publicitario? es sorprendentemente fácil: en el caso de las personas tanto como en el de los objetos, se toma al individuo o al objeto (obviamente ambos atractivos para el espectador) y se busca que se cree una relación narcisista o hedonista entre lo presentado y el público al que va dirigido el anuncio. Los anuncios son de corta duración por lo que se recurre a los símbolos, a la analogía o a la metáfora (entre otras muchas figuras de la retórica publicitaria) para transmitir la información pertinente, dentro de una estrategia persuasiva retórica de significación. Es momento de apuntar el peligro que se corre si se intenta traducir de forma excesivamente mecánica o mejor dicho estandarizada las imágenes publicitarias; según Mircea Eliade “traducir las imágenes en términos concretos es una operación carente de sentido. Sin duda las imágenes engloban todas las alusiones a lo concreto, pero la realidad que intentan significar no se agota en referentes a lo concreto”¹.

¹ ELIADE, Mircea (1979): *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus.

“Última stesura” de Francesca Duranti: una mise en abyme entre escritura y biografía

CAROTENUTO, Carla

Francesca Duranti debutó en el terreno literario con la novela autobiográfica *La Bambina* (1976), consolidándose con *La casa sul lago della luna* (1984) a la que siguieron muchas otras obras. Al principio, el interés de la autora se centra en las problemáticas existenciales, en particular, de naturaleza femenina (como en *La Bambina* y en *Piazza mia bella piazza*, 1978); en un segundo momento se inclina hacia la construcción ficcional del texto (cfr. *La casa sul lago della luna*) para centrarse después, en algunos casos, en la combinación de los dos componentes. En *Effetti personali* (1988) y *Ultima stesura* (1991), por ejemplo, las vivencias de los personajes son narradas mediante una estructura diegética más compleja respecto a las primeras novelas. En ambos libros el protagonista es una mujer que intenta recuperar su propia autonomía y restablecer el equilibrio entre la vida privada y la actividad profesional.

Este recorrido es reconstruido directamente por la protagonista-escritora en *Ultima stesura*. En el intento de “superar la contradicción fundamental”, (María) Teodora, de vuelta de fracasos matrimoniales, se pregunta sobre la existencia de una “línea media” que pueda conciliar los dos aspectos de lo real: escribir y vivir.¹

Yo no tengo un segundo trabajo oficial, pero ciertamente tengo una segunda cara, una tercera, e incluso alguna otra: todas bastante auténticas. Me sirven para superar la contradicción fundamental, de la que no se puede huir, como muchos esperan, evitando el alejarse demasiado ya sea de uno u otro extremo de la antítesis, es decir, permaneciendo en el medio.

No es posible. La línea media entre dos opuestos cualquiera no es un lugar donde se puede *permanecer*. Se puede atravesar rápidamente [...] pero no te puedes instalar allí para siempre. Estaría bien, pero ninguno puede. Y entonces, desde el momento que no se puede:

Ni sólo escribir;

Ni sólo vivir;

Ni permanecer a medio camino entre escribir o vivir: ¿qué se puede hacer?

No queda más que producir ectoplasmas en forma de sosía, que se sumergen en la aventura de la vida para obtener el alimento necesario, poniendo en movimiento la máquina de la mistificación con la gasolina de la verdad.²

¹ La historia de (María) Teodora presenta algunas semejanzas con la biografía de Francesca Duranti, obligada a romper su unión conyugal para dedicarse a la escritura. Significativas son las referencias a las obras escritas por la protagonista de *Ultima stesura*. El primer libro de Teodora remite a *La Bambina* de Duranti; otra novela, *The Germanist*, se relaciona con *La casa sul lago della luna* de la misma autora (cuyo título originario era *Il germanista*); el éxito conseguido por los otros seis textos de Teodora, premiados y traducidos, recuerda la fama alcanzada por las novelas de Duranti. El nombre completo, María Teodora, reproduce el compuesto de la autora de *Ultima stesura*, María Francesca, sobre el que se forman los nombres de otros personajes como María Giulia del relato *La Milanese* (y María, hermana de Attilio).

² DURANTI, F. (1991): *Ultima stesura*. Milán, Rizzoli, pág. 10-11. La traducción es mía.

La relación escritura/vida está reforzada por la inserción, en la narración central, de relatos compuestos por la protagonista. La novela de Duranti está por tanto constituida por el conjunto de los textos reelaborados por Teodora, que vuelve a recorrer los episodios pasados y presentes de su propia existencia.³ En la creación artística se alternan recuerdos y reflexiones de la vida de la escritora. La distinción entre los dos ámbitos está indicada por la utilización de un doble código lingüístico a partir de *Il primo racconto* (p.13): la cursiva está reservada a la parte biográfica, la letra redonda a la ficticia.⁴ Las meditaciones personales están conectadas, según una relación de interdependencia, con las consideraciones formuladas sobre los relatos.⁵ De este modo, la unión ficción/realidad⁶, que en los libros precedentes de Duranti es una de las temáticas afrontadas, en *Ultima stesura* se convierte en el fundamento de la construcción narrativa.

Lo que estoy escribiendo debería ser el libro que contuviera los frutos de mis competencias específicas: he ahí por qué estoy interesada en recordarlas, antes de comenzar. Porque es importante saber cuáles son realmente. [...] Hay leyes férreas sobre el tipo y el grado de mistificación concedido a quien se propone sacar el conejo de la chistera; leyes que

³ Sharon Wood resalta este aspecto de la novela: "The tale of Teodora herself is interspersed with extracts from her own stories and novels: the interplay between the two levels, as well as between Teodora Francia and the 'real' writer, Francesca Duranti, portrays ludically and elegantly both the postmodern concern with the fragile boundary between life and literature, and the age-old literary concern with telling a good story" (WOOD, S. (1992): "Writers' desktop. Writing in a changing world: an interview with Francesca Duranti", *The italianist*. N° 12. pág. 189).

⁴ La función de los dos códigos la explica Stefania LUCAMANTE (1995) en el ensayo "La geometria nel romanzo: i "grafici narrativi" di Francesca Duranti", *Forum Italicum*, n° 2, vol. 29, págs. 313-323. También en *Sogni mancini* (Rizzoli, Milán, 1996) Duranti usa dos tipos de caracteres tipográficos, uno para la narración de la novela y otro para la transcripción de los sueños de la protagonista. El esquema dicotómico sueño/realidad – escritura/vida de *Ultima stesura*.

⁵ Sirvan de ejemplo los siguientes pasajes: "El bueno de Buti, en tan total armonía consigo mismo [...]. Una de esas personas que durante su recorrido, ante las innumerables bifurcaciones donde se puede elegir por un lado la vida y por el otro una de las numerosas ofertas alternativas – orgullo, éxito, venganza – cuenta con la sabiduría suprema de elegir siempre la vida.

La vida, la vida. Debería saber qué es la vida, porque yo también he apostado en favor de la vida. Marco y yo tenemos el culto por la vida"; "De este pensamiento no exactamente obsesivo, sino ligeramente molesto, nació el relato que estoy intentando terminar: una historia de semejanza y de diferencia, creo, y me gustaría dedicarla a mi amor-enemigo"; "Quizás porque también yo he cometido durante años el mismo pecado que mi protagonista, que es el no saber separarse de lo que no se ama. Él debería amar a Marcela y dejar los libros. Yo he empleado años en entender que tenía que escribir y seguir por mi cuenta" (DURANTI. (1991): *Op. cit.* págs. 17, 51, 86). La traducción es mía.

⁶ Esta correlación se destaca continuamente: "Marco me ha contado un pequeño episodio que ha acontecido realmente, y mientras lo escuchaba he empezado repentinamente a comparar los acontecimientos reales con la narración arbitraria que podría hacer de él, disponiéndolos en una secuencia oportuna, ordenándolos de acuerdo a una estructura significativa

Ha sido un terrible descubrimiento: las cosas por sí solas no quieren decir nada, no sirven para nada, no enseñan nada. Sólo la representación que se da de ellas consigue descodificar el caos reflejándolo en una imagen dotada de forma y de sentido"; "Con la narrativa no se sabe nunca dónde termina la verdad y donde comienza la invención"; "Me pregunto cuántas otras cosas que creía haber oído me las he inventado en realidad" (*Ibidem*. págs. 13-14, 95, 111). La traducción es mía.

no se pueden escribir, ni decir al oído y que sólo ciertas virtudes menores, oportunamente surtidas – buen gusto, sentido común, pudor – consienten intuir y aplicar.⁷

En la metanarración que se determina se instauran referencias internas entre los ocho relatos y entre éstos y la novela misma⁸. Los textos son presentados en una última redacción por Teodora que, en el doble papel de autora-escritora y protagonista-narradora⁹, de sujeto narrador y objeto narrativo, está en el centro de una *mise en abyme*. Tal técnica hace emerger al texto de sí mismo, lo liga a lo particular, lo desvela en todos sus detalles, saca a la luz las potencialidades escondidas y, al hacer esto, pone en duda la eternidad de esos contenidos. Pero al mismo tiempo muestra lo que en la obra terminada no se ve, el proceso de composición que la ha llevado a ser lo que es. El paradigma imitativo se ha interiorizado: de “imitación” de lo divino a “imitación” de sí mismo, el texto estudia y refleja sus propias relaciones con el mundo y con el pasado.¹⁰

La obra queda estructurada en una densa red de referencias temáticas que facilitan las relaciones de intertextualidad y metatextualidad. Son frecuentes las referencias a la escritura, introducidas a través de observaciones sobre el procedimiento creativo y sobre los instrumentos empleados (la pluma, la máquina de escribir y el ordenador).

Pero el abogado Righetta no quiere ayudarme. Debería manifestarse de algún modo, para cerrar el cerco. [...]

Pero el hecho es que no puede ser. Quisiera... Pero no puedo. La historia no quiere saber nada de un final así. Se me escapa de la mano hacia otra dirección.

Me gusta usar un Yo Narrador masculino; me gusta escribir sobre una mujer que no pueda ser de ningún modo una proyección mía. Un personaje que no soy yo habla de un personaje que no soy yo.

[...] nadie entiende los símbolos que yo disemino conscientemente en mis páginas, y todos encuentran otros que ni siquiera me han pasado por la cabeza. Y quién sabe si no es un bueno:

⁷ *Ibidem*. pág. 10. La traducción es mía.

⁸ La “línea media”, buscada por Teodora, es el argumento en torno al cuál se construye la narración del primer relato, titulado *La porta di mezzo*. “Para terminar el relato me quedan pocas líneas, que aún no he escrito, pero que sé, más o menos, cómo deberían ser. Todo se relaciona con los rangos, gracias al abogado Righetta, que, en su cordura – tan eficazmente representada por su naturaleza de inexistente punto medio [...]” (*Ibidem*, pág. 26). La traducción es mía. La relación madre/hija es uno de los vínculos afectivos descritos en la narración central (entre la escritora y sus hijos, entre la misma y su madre) y brevemente en el texto *La Milanese. Il settimo racconto*, sin título, es autobiográfico (se retoma el tema del equilibrio): para la narración metanarrativa con toda la novela cfr. LUCAMANTE. *Op.cit.* pág. 320.

⁹ Teodora es la autora de los textos que escribe (en *Il settimo racconto* cubre también la función del yo narrador) y la protagonista-narradora de *Ultima stesura*. Relaciones posteriores pueden establecerse con la autora de la obra (Francesca Duranti): cfr. nota 1.

¹⁰ D’AGATA D’OTTAVI, S. (1990): “Specularità e parodia: la *Mise en abyme* in “The Nun’s Priest’s Tale” di Chaucer”, IZZO, D. *Il racconto allo specchio. Mise en abyme e tradizione narrativa*. Roma, Nuova Árnica. pág. 41. Texto ejemplar para el estudio de la *mise en abyme* es el de DÄLLENBACH, L. (1977): *Il racconto speculare. Saggio sulla ‘mise en abyme’*. Parma, Pratiche, 1987 (reeditado en 1994). La traducción es mía.

el último sucedáneo de la espontaneidad perdida es quizás la montaña de equívocos que se acumula entre el autor y los lectores. Un bosque más que una montaña: un bosque donde, dándole gracias al cielo te puedes perder en él, y donde se puede – por tanto – recibir de vez en cuando la sorpresa de volverte a encontrar.

[...] es la profecía, en su dosis exacta, ni mucho ni poco, el secreto de narrar. Encender una señal pequeñísima, pero que pueda ser percibida, quizás de forma subliminal, por todos los lectores, o al menos por los más sensibles.¹¹

Los detalles del personaje que asume consistencia independientemente del autor, del relato que se desenvuelve en modo diverso a la voluntad del escritor, son de inspiración pirandelliana. Teodora, reflexionando sobre la práctica de la escritura, se detiene en la relación autor/lector, destacando las problemáticas inherentes a la interpretación y a la recepción.

Con *Ultima stesura* Duranti recupera por tanto el filón metanarrativo que tuvo en los años Cuarenta su mayor desarrollo en Italia. La metanarrativa está, por otro lado, estrechamente relacionada con la subjetividad femenina, como ha evidenciado Marina Zancan:

Narrar la escritura propia es un tema que, por la subjetividad femenina, se fundamenta en las inquietudes del imaginario propio, y las representa; pero que al mismo tiempo se confirma, más allá de la provincia italiana, en una cultura europea a la que estas mujeres, intelectualmente desvinculadas de los confines de una reflexión ideológica y de los límites de la pertenencia a una clase intelectual, y por tanto itinerantes, además de plurilingües, se acercan con curiosidad y familiaridad.¹²

La novela se configura como representación de la escritura, cebando un mecanismo de autoreflexividad o autoreflejo del texto.

Una *mise en abyme* es un espejo. El espejo posee la atracción de la paradoja. La noción sobre la que se basa la metáfora del espejo, la de la *reflexión*, es también paradójica. [...] La confrontación dramática con lo *idéntico* a través de la percepción de lo *diferente* se pone en escena en la *mise en abyme*. La identidad se construye a través de una dialéctica de la unicidad y de lo idéntico. Ahora, la *mise en abyme* es única en la medida en que narra metatextualmente su propia versión de la historia, su propio relato, incluso repitiendo la historia. Además, integra el reflejo situado en el umbral entre lo pre-simbólico y la reflexión post-simbólica. En el espejo el sujeto se reconoce como tema, a través de la mutua focalización del sujeto que se está mirando en el espejo y del sujeto reflejado. En la reflexión intelectual, el sujeto-locutor reflexiona sobre su propio estatuto, convirtiéndose así en objeto, y por ello, radicalmente diferente. [...].

¹¹ DURANTI. (1991): *Op. cit.* págs. 26, 38, 78-79, 82. La traducción es mía.

¹² ZANCAN, M. (1998): *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Turín, Einaudi. pág. XXIX. La traducción es mía.

Una de las características de la *mise en abyme* es, al mismo tiempo, su movimiento regresivo.[...] Este movimiento destruye toda linealidad del texto [...].¹³

La narración no sigue, de hecho, un desarrollo lineal, sino que se desenreda a través de un cruce entre pasado y presente. La obra tiene una estructura circular externa garantizada por la recurrencia de algunas temáticas. La búsqueda de equilibrio, explicitada al principio y subrayada en otras ocasiones, se confirma en la última página:

Pero señores, les pido que no se distraigan justamente ahora, y que no dejen que la extraordinaria apropiación del detalle les disuada del conjunto, haciéndoles olvidar el evento más importante, es decir, la recomposición del equilibrio, el cierre, justo en el mismo punto, del círculo más amplio, de modo que todo vuelva a su lugar (p. 164)

El nexo escritura/vida, expuesto en el *incipit* es también examinado al final del libro:

No puedo vivir sin escribir. No puedo escribir sin vivir. No puedo vivir y escribir al mismo tiempo [...] Vivir significa dejarse atrapar por las cosas, sumergirse; escribir significa quedarse fuera, con un antejo, o un microscopio. He ahí por qué debo alternativamente ir a buscarme e ir a perderme, siempre en condiciones de nostalgia por la otra cosa. [...].¹⁴

Por último, la interacción de un recuerdo infantil (la rueda hecha por la niña Teodora en la playa de Forte dei Marmi) al principio y al final de la novela (pp. 9 y 163-164).

Dentro de este planteamiento, el relato continúa a trocitos con la intersección de planos narrativos¹⁵ que aseguran la continuidad de circularidad-fragmentación.

La recíproca interferencia de los niveles conlleva al doble reflejo de la diégesis en el texto y del texto en la diégesis.¹⁶ Este tipo de *mise en abyme*, que no está concentrada en una parte de la obra sino que está diseminada en toda su extensión, justifica la definición de *metafiction*. El lector participa en la creación literaria, colaborando con el autor.

Esta alterada relación obra/lector promueve una lectura que es, más que nunca, proceso de creación de sentido, actividad existencial que implica a la vida “real” del lector y abroga las convenciones que dividen el texto del extratexto.

La *mise en abyme* como metáfora de la creación implica no sólo al lector sino también al autor que, en la actividad poética de los personajes, refleja su propio acto creativo. De este

¹³ BAL, M. (1985): “Ruth o come ammettere l’amore preliminar a proposito d’un particolare”, P. MAGLI (*a cargo de*), *Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*. Ancona, Il varoro editoriale. págs. 148-149. La traducción es mía.

¹⁴ DURANTI. *Op.cit.* pág.161. La traducción es mía.

¹⁵ El procedimiento es delineado irónicamente por la misma Teodora: “He narrado la historia de una que escribe la historia de uno que escribe un relato mientras intenta vampirizar a a otro escritor con el fin de extraer una novela de sus reacias visceras. Hemos llegado a la cuarta potencia del meta-meta” (*Ibidem*. pág. 160). La traducción es mía.

¹⁶ Para la aplicación específica de la *mise in abyme* cfr. INCOLLINGO, L. (1990): “A Set of Polished Mirrors”: The wings of the Dove of Henry James”. IZZO. *Op. cit.*. págs. 91-121.

modo, las creaciones narrativas de los personajes se convierten en mimesis de segundo grado, metáfora de otra metáfora, la constituida por el texto con respecto a la realidad.¹⁷

La especularidad narrativa es evocada en la cubierta de la novela en la que se representa una mujer que observa en el espejo su propia imagen reflejada para pintar su autorretrato. La reproducción artística alude a la unión entre la realidad y la ficción literaria. Los tres rostros femeninos (real, reflejo y pintado) corresponden a las tres diferentes formas de concebir la realidad por parte del escritor: la realidad efectiva, la que se percibe en el acto de la modificación y la remodificada en el paso de la percepción a la narración.

El espejo, además de constituir la metáfora estructural del libro, comparece de manera repetida como motivo diegético, garantizando al personaje el reconocimiento de su propia subjetividad. La formación del “yo” es el centro de la teoría lacaniana conocida a propósito como “la fase del espejo”.

Basta entender la fase del espejo *como una identificación* en el sentido completo que el análisis da a este término: es decir, como la transformación llevada a cabo en el sujeto cuando asume una imagen, - cuya predestinación a este efecto de fase está ya indicada por el uso, en la teoría, del antiguo término de *imago*.

La función de la fase del espejo se presenta, por tanto, según nuestra opinión, como un caso particular de la función del *imago*, que es la de establecer una relación del organismo con su realidad [...].¹⁸

La fase del espejo, que se relaciona con el narcisismo primario de Freud, es el punto de partida para la toma de conciencia de la identidad individual (simbolizada por el mito de Narciso). Para Paola Russo el reflejarse es “el acto de crearse y de hablarse como yo. [...] la posibilidad de ver la propia imagen recreada en el espejo se convierte automáticamente en la posibilidad de hablarla y de afirmar la identidad”.¹⁹

El proceso también ha sido examinado en época contemporánea por Umberto Eco quien, partiendo de la experiencia infantil, se adentra en especulaciones técnico-científicas sobre el valor

¹⁷ *Ibidem*. págs. 110-111. La traducción es mía.

¹⁸ LACAN, J. (1949): “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io”, ID., *Scritti* (1966); a cargo de G. Contri, Turín, Einaudi, vol. I, 1974. págs. 88 y 90.

¹⁹ RUSSO, P. (1981): “Sylvia Plath. Lo specchio, metafora del farsi poetico, en Donne/letteratura”, *Nuova corrente*, nº 86, Año XXVIII, septiembre-diciembre, págs. 552-553. La conexión espejo/identidad también la estudia Giulio Guidorizzi quien, remitiéndose a la cultura de la Antigua Grecia, incluye la imagen especular en la categoría del *èidolon* “Ciò che i Greci definivano *èidolon*, in sostanza, appare affine alla categoria psicologica che in termini moderni viene definita il «doppio»; esso manifesta in modo tangibile la presenza di una seconda realtà, parallela a quella vivente ma non meno di quella reale e operante” (GUIDORIZZI, G. (1991): “Lo specchio e la mente: un sistema d’intersezioni”, M. BETTINI: *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell’identità*, Roma-Bari, Laterza. pag. 36). La traducción es mía.

de las imágenes transmitidas por el espejo. El objeto especular es descrito como un “fenómeno-umbral, que marca los límites entre imaginario y simbólico”:²⁰

Nosotros partimos siempre del principio que el espejo “diga la verdad”. [...] Él no “traduce”. Graba lo que le golpea así como le golpea. Él dice la verdad de un modo inhumano, como lo sabe quien – ante el espejo – pierde toda ilusión sobre su propia frescura.

La magia de los espejos consiste en el hecho de que su extensividad-intrusividad no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos como nos ven los otros: se trata de una experiencia única, y la especie no conoce nada igual.²¹

Función análoga a la desempeñada por el espejo es atribuida comúnmente al nombre a través del cual el individuo se define a sí mismo. Precisamente al nombre se dedican las primeras páginas de *Ultima stesura*.

Los otros, ¿tienen un nombre? ¿Un nombre seguro, una coraza sin junturas que los revista de pies a cabeza? Me gustaría saberlo.

Mi nombre, en un setenta por ciento, es Teodora Francia. Cuando nací me llamaba Maria Teodora Garrone pero pronto Maria Teodora se convirtió en Mitzi. Seguí adelante con Mitzi Garrone hasta los dieciocho años, después me casé con Carlo y me convertí en Mitzi Ripoli. [...]

Después de un tiempo me enamoré de otro hombre y me fui a vivir con él; entonces [...] me convertí en Mitzi Francia [...]

Hace catorce años publiqué mi primera novela, y lo firmé con parte de mi auténtico nombre de bautismo seguido del apellido de Marco: por tanto Teodora Francia. Con esto había sancionado la unión de mis dos mitades: el vivir y el escribir unidos en la misma afortunada persona. Teodora era el núcleo inalienable – secreto, celoso, solitario, sin sexo y sin edad, multiplicable por mil e por mil millones, pero incurablemente desparejado: participe de todo el mundo pero imposible de acoplar con otro único ser humano. Francia significaba la vida compartida, el milagro cotidiano del amor. Teodora Francia era, por tanto, una que lo tenía todo, qué felicidad. No había calculado que, justo en ese momento, mi unión con Marco terminaría, y que aquel nombre perdería la mitad de su significado apenas se pusiera el negro sobre blanco. Pero ya estaba allí, en la portada del libro, y ya no lo cambié. Ahora las personas se dirigen a mí con uno u otro de mis nombres según el momento en que me han conocido. [...]

Pero yo me llamo – y esto al cien por cien, en el sentido literal de la expresión, en el modo en que yo me llamo a mí misma – Teodora Francia.

Al menos de día. Es sólo de noche que me despierto sin poder recordar mi nombre.²²

²⁰ ECO, Umberto (1995): « Sugli specchi », ID. *Sugli specchi e altri saggi*. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine, Milán, Bompiani, (4). pág. 10. N. del T: La traducción es mía.

²¹ *Ibidem*. págs. 15 y 16. N. del T.: La traducción es mía.

²² DURANTI. (1991): *Op. cit.* págs. 7-8. En el ámbito de la onomástica son fundamentales las contribuciones de John Searle, para el que los nombres propios son “ganchos en los que colgar las descripciones”, de Saul Kripke, que reelabora la teoría del “diseñador rígido”, de Claude Calame que confiere al nombre una función narrativa determinada. Cfr. SEARLE, J. R. (1969): *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*. Torino, Bollati

El nombre asegura a la escritora la unidad de su “persona”, dividida entre una naturaleza originaria (Teodora) y una adquirida (Francia): “Teodora Francia. Con questo avevo sancito l’unione delle mie due mezze anime: il vivere e lo scrivere ricongiunti nella stessa fortunata persona”. Una unidad que se rompe tras el final del matrimonio con Marco y que la mujer intenta recomponer.

Tanto la relación con Carlo como con Marco se concluyen con la separación, determinada en un caso por el desenamoramiento de la protagonista hacia Marco y en el otro por una fractura dentro de la unión conyugal, causada principalmente por la publicación, por parte de la autora, de la primera novela. Teodora vuelve a evocar de modo especial su segunda unión sentimental “El primero de mis relatos que ha sobrevivido lo suficiente como para poder ser descubierto y hoy día publicado [...] se remonta a cuando vivía en Pieve San Martino con Marco”²³, (p.13) durante la cuál escribía sólo en ausencia del marido. Ella, teniendo que elegir entre el vínculo conyugal aparentemente feliz y la inclinación literaria, sacrifica en un primer momento su aspiración profesional. Posteriormente es consciente de estar homologada a Marco hasta anular su personalidad. La identificación experimentada por la escritora tiene su correspondencia en el relato *La Milanese* en el que Maria Giulia, privada de individualidad, imita el aspecto y el comportamiento de los que la rodean. Una misma referencia intertextual y metatextual entre la experiencia biográfica de Teodora y las historias narradas aparece en *Campane nuziali* donde se establece la semejanza entre dos personajes femeninos (Eleuteria y la mujer del protagonista).

La dependencia del compañero provoca en Teodora la pérdida de consciencia de su propia subjetividad, desencadenando una crisis de identidad: “poco a poco ya no me acuerdo de mí, día a día me disuelvo, pierdo la memoria de mí misma... Eleuteria ha descubierto su nombre en pocas horas: ¿Cuánto tiempo me haría falta a mí para descubrir el mío?”²⁴ (p. 68). La separación de Marco permite posteriormente a la mujer reconquistar la autonomía tanto en el plano sentimental como en el plano laboral.

El punto de contacto entre los dos ámbitos lo representa Attilio Radi,²⁵ un escritor con el que inicia una relación basada en la comunión de intereses (pero privada de amor). El hombre se convierte en el objeto de la “*morbosa curiosità*” de la autora que individúa en la unión casi

Boringhieri, 1992; KRIPKE, S. (1980) : *Nome e necessità*. Turín, Boringhieri, 1982; CALAME, C. (1985):

“L’antroponimo greco come enunciato narrativo: appunti linguistici e semiotici”, C.I.D.I. – C.R.S. *Il mondo classico: percorsi possibili*, Rávena, Longo.

²³ N. del T.: la traducción es mía.

²⁴ N. del T.: La traducción es mía.

²⁵ El hombre es también un personaje del relato *La carezza di Dio*. En él se inspira Teodora para delinear la figura del joven guarda en *Tantalus*.

incestuosa entre Attilio y su hermana María el motivo de inspiración para una nueva novela del amante. Verificada la imposibilidad de realización del proyecto, Teodora decide escribir personalmente el libro. De nuevo se establece una conexión entre la experiencia de la protagonista y su actividad literaria:

Y, por mi parte, incluso por el hecho de que no tengo ninguna intención de dejarlo, porque he decidido que su gran novela, visto que él no podrá jamás escribirla, intentaré escribirla YO. Cogeré prestado su dragón, que ya conozco tan bien, lo haré mío e intentaré sacar algo de él. [...] Y mientras tanto, la historia del guarda , a través del juego de espejos de la metáfora, me mantiene cercana al argumento, enseña a mi imaginación a mirar en el abismo que existe entre el ser y el hacer, y adiestra a mi profesión a recorrer para recorrer el camino al revés, no entre el producto literario y el autor que hay detrás – como hacen los literatos – sino entre el talento del autor y lo que podría producir y que no producirá jamás, impedido por el miedo, por la pereza, a veces por una misteriosa estupidez.²⁶

Escritura y vida forman un binomio indivisible para Teodora, así como para Duranti quien, a través de *Ultima stesura*, recorre las etapas del difícil proceso de emancipación que marca la existencia de toda escritora.

(Traducción en castellano de María del Carmen Sánchez González)

²⁶ DURANTI. (1991) *Op. cit.* pág. 158.

Estereotipo de la mujer lesbiana en el cine: identidades lésbicas

CARPINTERO Simón, Alejandro

Dice el diccionario de la Real Academia Española de estereotipo: “Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedades con carácter inmutable”. La propia definición ya produce grima; es difícil entender que la inmutabilidad sea un rasgo aplicable a la sociedad, que es, y ha de ser, siempre y sobre todo, dinámica y evolucionista (a no ser que hablemos de ciertos valores éticos y morales). La lucha del estereotipo, pues, desde diferentes grupos, ha sido siempre constante, sobre todo por lo que tiene de prejuicio, esto es, de valoración previa al conocimiento. Por consiguiente, es necesario el análisis y el estudio de los estereotipos o arquetipos sociales, precisamente por lo que tienen de simbolismo, esto es, por lo que significan. Porque sus significados pueden ser más o menos ciertos pero, ante todo, construyen, quieren decir algo. Así, ¿qué elementos sociales y culturales conforman los estereotipos, qué se esconde detrás del significado de esa imagen?

En este caso, se ha querido centrar la atención en la red de imágenes que proyecta el cine sobre las mujeres homosexuales. Y, lo que parece más interesante, cómo se construyen las identidades lésbicas, no ya a partir de los estereotipos que las películas ofrecen, sino a partir de ellas mismas. Así, ¿cuáles son los modelos lésbicos que encontramos en el cine, y, sobre todo, qué discurso elaboran ellas mismas: cómo se presentan las propias lesbianas ante la sociedad?. Intentaremos, pues, estudiar qué discurso (público) se elabora sobre ellas, y qué discurso (privado) elaboran ellas mismas.

La estudiosa Caroline Sheldon¹ expone que el sexismo (cuyo factor más evidente es el de la división sexual del trabajo) actúa para sostener la opresión femenina, y el cine se halla incluido en esta cuenta, en la medida en que refleja las expectativas. Según ella, los contradictorios estereotipos que se adjudican a las mujeres no llegan a describir su personalidad total (evidentemente, estamos hablando de estereotipos). Así, las lesbianas, como las mujeres, sufren un doble proceso de estereotipia y mitologización; mitos, en las lesbianas, que tienen el añadido de reflejarse en otras mujeres. De esta forma, la lesbiana queda doblemente definida por su sexualidad: es decir, por su rol de género y por su orientación sexual, un doble estigma.

¹ DYER, Rychar, *et all* (1986): *Cine y homosexualidad*. Barcelona, Alertes. págs. 40-41.

Para Sheldon, tres son los estereotipos que existen en los medios de comunicación:

- La lesbiana-virago; que es fuerte, tipo bollera/forzada, generalmente obrera y dominante en sus relaciones con otras mujeres.
- La lesbiana sofisticada; que es generalmente una mujer mayor que es rica y ha triunfado en el mundo de los hombres.
- La lesbiana neurótica; que corresponde al tipo mujer-mujer, generalmente, o lesbiana oculta.

No obstante, estos tres tipos suelen aparecer combinados formando un carácter lésbico único.

Para Sheldon, dos son los arquetipos a su vez que operan en el imaginario colectivo, y que condicionan los tres estereotipos anteriores:

- La lesbiana identificada con lo masculino; se identifica con la definición masculina del mundo, con las necesidades de los varones, con sus deseos y hegemonía cultural. Este modelo opera en el arquetipo freudiano de la mujer débil y culpabilizada, primero, y en la lesbiana masculinizada: mujer para la que la venganza contra el varón constituye el principio organizativo de su vida
- La lesbiana identificada con lo femenino; que se siente en solidaridad con las luchas de las mujeres por conseguir una identidad autónoma, una posición social y una conciencia nueva.

A mi entender, este arquetipo, el de *lesbio-feminista*, es el menos tratado en el cine, por ser precisamente un modelo cargado de tintes políticos, y el que menos opera en el imaginario colectivo por el desprestigio político que se le ha dado casi siempre al feminismo, mal entendido tradicionalmente.

Como ella misma expresa, para Caroline Sheldon, la lesbiana viene a ser la parte social de cada mujer que la sociedad patriarcal capitalista reprime. Este sentido opera dentro del arquetipo freudiano, según el cual el lesbianismo es considerado un estadio estancado del desarrollo, atribuyéndolo a las diferencias entre el “súper yo” masculino y el femenino, “menos robusto y menos independiente al nunca abandonarse de todo el complejo de Edipo”². No obstante, investigadores recientes ya descartan por completo cualquier teoría que parta de este concepto freudiano; es el caso de Lluís Fernández³,

² FREUD, S. (1967): *Nuevas aportaciones al psicoanálisis*.

³ DYER. *Op. cit.* págs. 40-41.

que rechaza por completo la atribución de cualquier opresión masculina o patriarcal capitalista (“la envidia del pene”, según Freud) en la imagen de la lesbiana en el cine.

Carolina Sheldon, desde su posición de mujer, argumenta sin embargo que la estructura de poder que restringe los papeles de las mujeres en el cine, es el mismo que delimita los roles que pueden asumir las lesbianas. Así, el lesbianismo siempre es visto en términos sexuales (no olvidemos que es un lugar común en la pornografía heterosexual masculina); de ahí que Sheldon apunte al lesbianismo como una identificación femenina para que el análisis se amplíe. Para ella, las películas que presentan a lesbianas presentan tipos, arquetipos y argumentos que reflejan sin duda la necesidad del capitalismo patriarcal de dividir para poder vencer (en un sistema de dominación, siempre es necesario encontrar un contrario al que marginar y culpar). Así, estas películas van dirigidas siempre al gran público con la pretensión de reforzar la imagen del lesbianismo. De hecho, las lesbianas raramente aparecen ocupadas en otra cosa que no sea sus relaciones sexuales (su trabajo, por ejemplo, siempre es de mínimo interés).

Esto se debe, según Olga Viñuales⁴, a que culturalmente se ha establecido una relación entre conducta sexual e identidad que define al lesbianismo como una práctica sexual. Una identidad que, en el discurso homosexual, presenta un grado de esencialismo (“la conducta homosexual es innata, está genéticamente programada”) que guarda relación precisamente con el grado de opresión social al que hacen frente. No obstante, sigue Viñuales, esta idea cultural de relacionar identidad con conducta sexual, entra en contradicción con la priorización que se le da al mundo de las emociones, entre las mismas, ya que el discurso privado lesbiano subraya el enamoramiento como el factor que determina, más que la sexualidad, la identificación con el lesbianismo. Un discurso privado que se contradice con el estereotipo cinematográfico que ya hemos visto de la lesbiana como un ser opuesto a la mujer *normal*, es decir, agresiva y activa sexualmente, pero que también lucha contra el tópico de la *lesbiana asexual*, según el cual, la lesbiana, por ser mujer, es un ser asexual, básicamente emocional, sin relaciones sexuales satisfactorias.

Esta aparente contradicción entre tópicos y estereotipos emanan de una fuente común: el inconveniente de hablar de la sexualidad humana en términos de la biología y de la naturaleza, en hablar de las características, en realidad, menos distintivas de la

⁴ VIÑUALES, Olga (2000): *Identidades lésbicas*. Barcelona. Bellaterra.

sexualidad; porque como Viñuales indica, “las prácticas sexuales significan y el interés de su investigación radica en tratar de averiguar qué elementos sociales las conforman: “y es que la diversidad de significados que tiene una conducta es tan amplia que experimentamos la realidad de diferente forma según el lenguaje, el significado social o el valor atribuido a las experiencias sociales”⁵.

No obstante, debido quizás a la presión social, política y mediática que tienen, Viñuales observa cómo el discurso lésbico, público y privado, subraya el enamoramiento como más definitivo que la sexualidad cuando se trata de adscribirse al término lesbiana. Un discurso que participa así de un universo simbólico en el que se niega la existencia del deseo femenino. De hecho, los escasos estudios sobre lesbianismo revelan una concepción de éste como una conducta en la que la “afectividad y la ternura ocupa un lugar preeminente. Por consiguiente, la homosexualidad femenina aparece más bien como una prolongación de la *amistad* entre las mujeres”⁶. Viñuales ataca a este prejuicio contra las mujeres en general, con una opinión del mismo Giddens (1995), que piensa que la aparición de un estilo de vida basado en la elección favorece la emergencia de un discurso privado y otro público, tanto homosexual, como heterosexual; elección que explica la emergencia de un modelo de relaciones puras, tanto en homosexuales como en heterosexuales, cuyos símbolos compartidos son el amor y la solidaridad entre sus miembros.

Entre los estereotipos que Caroline Sheldon destacaba en los medios de comunicación, y las imágenes que operaban en el imaginario colectivo, nos hemos topado ya con la identificación entre lesbiana y género masculino (la lesbiana-virago). Pues bien, ¿Qué imagen presenta el discurso homosexual femenino a la hora de definirse?, ¿existe correspondencia? Olga Viñuales apunta que el discurso político lésbico, a la hora de definirse, prioriza la identificación con el género femenino, “cuya naturaleza se percibe, en oposición al género masculino, como más afectivo y emocional”⁷. Dentro de este discurso, destaca el rechazo hacia las apariencias “marcadamente masculinas”, por lo que se tiende a omitir la sexualidad en el discurso político y a recalcar el carácter sentimental y amoroso del lesbianismo. De esto se deduce que: “las lesbianas, en cuanto mujeres, han interiorizado algunos de los valores que caracterizan al género femenino; por ejemplo, la dificultad para desear

⁵ *Ibidem*. pág. 19.

⁶ *Ibidem*. pág. 76.

⁷ *Ibidem*. pág. 76-77.

sexualmente”. Así, Viñuales observa que, si bien se habla ya más de sexualidad en el discurso político lésbico, no se aborda nunca el tema del deseo femenino, u otros como qué erotiza a las lesbianas, cuáles son sus fantasías o cuándo se considera que se tiene una relación sexual. Viñuales concluye y deduce para su estudio de campo, pues, que si no todas las lesbianas conceden a los sentimientos o enamoramiento un papel esencial en la construcción de la identidad lésbica, para la mayoría (dentro de su estudio), no son las prácticas sexuales sino las emociones lo que acaba por definir lo que son.⁸ Quizá esto se deba, como hemos apuntado anteriormente, a que culturalmente, en Occidente, se hable de sexo sólo en términos derivados de la biología; y si bien nuestro género es nuestra huella más primaria por tener conexión biológica con la naturaleza, nos olvidamos que nuestra cultura patriarcal ha sesgado el género racionalizándolo patriarcalmente; haciéndonos olvidar así la carga cultural y simbólica que toda práctica sexual conlleva; de ahí el inconveniente de relacionar sólo identidad con práctica sexual.

Para Rychard Dyer⁹, estudioso de la filmografía homosexual, debe quedar claro, antes que nada, que filmografía homosexual no sólo es la representación de la homosexualidad en la pantalla, sino también todo el proceso pro creativo y las relaciones de trabajo que experimenta la mentalidad homosexual, cuando se emplea en el cine. Así, “dicha expresión de lo específicamente homosexual a través de representaciones no homosexuales es una importante estrategia de la subversión homosexual con relación al cine. Dicha subversión puede actuar tanto en el momento de la producción – codificación – como en el del consumo – decodificación –”. Dentro de este contexto, para Dyer, los estereotipos hacen referencia a lo que se halla más allá del alcance de la normalidad, y están orientados a mantener el carácter demoníaco y marginado de la desviación, puesto que sin tal demostración, la tipificación se vería debilitada y el control social sufriría en consecuencia: “el establecimiento de la normalidad a través de los tipos sociales y los estereotipos constituye un aspecto de los hábitos de los grupos dirigentes: su visión del mundo es tan correcta que la hacen parecer “*natural*” e inevitable, y en la medida en que lo consiguen, establecen su hegemonía: la hegemonía es un concepto activo: debe ser incesantemente reconstruida frente a los retos”¹⁰.

⁸ *Ibidem*. pág. 80.

⁹ DYER *Op. cit.* pág. 21.

¹⁰ *Ibidem*. pág. 75.

Dyer Denomina al establecimiento de la hegemonía de los grupos de poder a través de los estereotipos, etnocentrismo, esto es, una consideración de las normas del propio grupo como correctas para todos los hombres y mujeres y en todas partes, y considerar que todos los grupos sociales tiene características innatas e inalterables. Así, un modo de hacerse esto con la homosexualidad es modelar las relaciones y los personajes en términos de roles heterosexuales.

Dyer, a la hora de estudiar los estereotipos iconográficos, se pregunta por qué es necesario, en la mayoría de las películas, establecer más allá de las palabras que un personaje es homosexual; respondiendo que se supone que esto sirve para explicar el resto de su personalidad. Esto supone el empleo de la sinécdoque, tomar la parte por el todo. De esta forma, todas las siguientes palabras y acciones del personaje quedan automáticamente explicadas como propias de una personalidad homosexual¹¹. De hecho, Dyer observa el vínculo que se suele establecer entre lesbianas y animales frecuentemente en el cine, debido a que la imaginaria suele relacionar al lesbianismo con lo bárbaro, con lo bestial, pues se ha puesto el énfasis en las relaciones de dominación física, antes que con el afecto. Esto tiene que ver con el estereotipo de la lesbiana-virago, o bollera-forzada, que aparece representada como la dominadora en sus relaciones, puesto que como adquiere el rol de género masculino, que funciona según la fórmula del paradigma heterosexual *masculino=independiente=activo*, se le presupone por defecto una supremacía física antes que afectiva. Quizás por ello, como hemos anotado, la respuesta del discurso político lesbiano sea la de enfatizar el sentimiento antes que la práctica sexual a la hora de identificarse como lesbiana, y separar el sexo del amor; hecho que, por otra parte, hace que las propias mujeres homosexuales, a la hora de vincular sexualidad con afectividad, y definir la fidelidad en términos de exclusividad sexual, reproduzcan los mismos paradigmas culturales que las mujeres heterosexuales¹².

Dyer, además de observar la construcción de los estereotipos iconográficos a través de la sinécdoque, apunta a los estereotipos estructurales, aquellos que se establecen mediante la función de los personajes en el interior de la estructura fílmica. Así, la mayor parte de las películas sobre lesbianas constituyen sus personajes según estas estructuras¹³:

¹¹ *Ibidem*. pág. 80.

¹² VIÑUELAS. *Op. cit.* pág. 177.

¹³ DYER *Op. cit.* págs. 80-81.

- Los principales personajes lésbicos son considerablemente más inteligentes que los restantes personajes femeninos.
- Se suele recrear la desigualdad social de los heterosexuales dentro del mundo homosexual; esto es, mientras que las relaciones heterosexuales implican a personas definidas socialmente como desiguales (opresores y oprimidos, hombre y mujer, etc); para la relación homosexual, al establecer relaciones de sexo entre dos personas del mismo sexo, introducen a la fuerza algún tipo de desigualdad social que se convierte en primordial para definir la naturaleza de la relación. Así, se subraya la edad, la clase o el dinero (donde se suele soltar la idea a la vez de que los ricos experimentan ociosamente con la homosexualidad, pero el proletariado, no).
- El control que se trata de conseguir es el del personaje central femenino de la obra, control entendido como definición, caracterización, ya que suelen ser figuras ausentes, informes, carentes de carácter. En esta lucha del control, es la lesbiana la que resulta derrotada, ya sea por el personaje central femenino (lo cual es fácil, puesto que es indeterminado), o por el hombre; en este caso, la derrota señala que la verdadera definición sexual de la mujer es de tipo heterosexual: la lesbiana comprometida es considerada una perversa rival del hombre por llevar a cabo lo que sólo un hombre puede hacer. De ahí que, como ya indicáramos antes, la figura de la lesbio-feminista haya sido tratada mucho menos en el cine por las connotaciones políticas que porta. Parece que la imaginaria colectiva no quiere ponerle fin al escándalo de Juana de Arco¹⁴.

Queda claro como, para Dyer, el estudio del estereotipo es necesario en la medida en que suponen una representación del grupo social a raíz del cual la gente adquiere *conocimiento* sobre dicho grupo; lo cual es aplicable, de igual manera, a los componentes del mismo grupo. De ahí que propugne una lucha contra el mismo mientras que éste intente definir a la homosexualidad sobre la base de que inevitablemente queda por debajo del “*ideal*” heterosexual, y en la medida en que el estereotipo sea tomado como la norma de todo ser humano, asumiendo tal definición como necesaria y natural.

¹⁴ MAYER, Hans (1999): *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual y el judío*. Madrid, Taurus, pág. 41-64.

No olvidemos, pues, que el estereotipo también ocupa a los miembros del mismo grupo. Así, Olga Viñuales concluye su estudio afirmando que, actualmente, el colectivo de mujeres lesbianas pasa por un momento de redefinición de la identidad, en el que la necesidad de consensuar un discurso político obliga a los colectivos a una definición del lesbianismo que pase por contestar a determinadas suposiciones populares sobre la negación de los roles de género. En consecuencia, “existe una preferencia por no reproducir simbólicamente roles de género, entre otras cosas, por la mayor relajación que existe de éstos, y que hace innecesaria la mimesis con el género opuesto como señal de identidad”. Por esto, la ausencia de modelos va acompañada de una alta valoración a la ambivalencia estética y de un rechazo de las mujeres que confirman tópicos sociales.

Por otra parte, el rechazo terminológico (bollera, tortillera, camionera...) “evidencia la asunción de buena parte de las suposiciones sociales que se mantienen sobre el lesbianismo, lo que delata una homofobia interiorizada que se manifiesta en el rechazo a poner nombres o a recurrir a tópicos para autodefinirse”. Tópicos que, asimismo, se adquieren en el proceso de asunción diferencial cuando va acompañado de un sentimiento de rechazo o victimización, puesto que las pautas sociales sobre identidad sexual hacen de la heterosexualidad la sexualidad hegemónica¹⁵.

¹⁵ VIÑUELAS. *Op. cit.* pág. 177.

Imagen y perspectiva femenina en el universo flamenco

CERVINI, Laura

Universidad de Bari

La mujer en el flamenco puede ser analizada bajo diversos aspectos: el temático, por lo tanto la visión de la mujer en las coplas, la función que ocupa dentro de un contexto definido, la representación de un mundo en coplas, o la mujer como protagonista activa del flamenco: la mujer que escribe coplas, que baila, que pasa a la historia, en la memoria de los Aficionados, que se convierte en flamenco.

Pero para tener idea del universo inmenso que la figura femenina representa en el flamenco, debemos representar brevemente una imagen del flamenco que, sea en su característica de sintético lo más clara posible: el flamenco, como forma de arte popular, parte, por propia definición desde una tradición precisamente folklórica, tiene raíces muy antiguas, que van desde las jarchas al Cancionero, que corren en los años fundiendo lenguas distantes como el dialecto andaluz y el lenguaje romanó caló, es un arte que crece junto a un pueblo: los gitanos.

Se habla mucho siempre, de un modo no siempre correcto, de los gitanos, sin tener la mínima idea de la real esencia de este pueblo que tiene en las espaldas una historia, una tradición de persecuciones y vida en los márgenes de la sociedad, una cultura propia y muy particular, costumbres igualmente particulares. Es precisamente partiendo un momento del análisis antropológico de la sociedad gitana cuando se puede datar la figura de la mujer y colocarla, correctamente, dentro del flamenco que, como cualquier forma de arte no es otra cosa que la expresión de un pueblo. No podremos entrar en los detalles sin abrir unos túneles cognoscitivos demasiado largos para recorrerlos en esta ocasión, pero podemos sin duda partir de unos presupuestos de base comúnmente aceptados por quien realmente ha conocido, estudiado e inevitablemente amado el flamenco y los gitanos.

La mujer como temática del flamenco

De que quieras de que no
tú has de entrar en el camino
porque te lo mando yo¹

¹ NAVARRO García y ROPERO Núñez (1996): *Historia del Flamenco*. vol. V, Sevilla.

Esta copla me parece bastante explicativa, por el poder que tiene, como por lo demás todas las coplas flamencas, de explicar en pocos versos, con palabras esenciales la que es una de las características principales de la historia de la mujer en el flamenco: el estar indudablemente sujeta a una constante e incontestable forma de machismo.

La sociedad gitana es por tradición una sociedad donde la mujer tiene una función definida y bien precisa, cuya tarea es la de criar a los hijos, cuidar al marido y a todos los hombres de su familia y, lo que más cuenta honrar a sí misma y a ellos con el propio comportamiento.

la mujer que rompe el plato
sin ser hora de comer
por muy bonita que sea
no le sale mercader ²

(...) de este modo advierte una copla flamenca... la clara alusión a la esfera sexual nos deja caer la importancia enorme que recubre la virginidad en la vida de una joven gitana “respetable”, tanto como para merecer una ceremonia, comprendida entre los fastos matrimoniales (matrimonios que prácticamente nunca se celebran fuera de los ambientes gitanos) para testimoniar la integridad de la muchacha hasta el día de la boda.

Son cosas que nos parecen de verdad historias de otros tiempos, precisamente temáticas de canciones y nada más, también porque nos preguntamos de donde nace entonces, esta pasión tan grande por la mujer que lleva a los compositores de coplas a celebrar sus virtudes poniéndole al mismo nivel con la Virgen María:

Vente conmigo a mi casa
que yo le diré a mi madre
que eres la Virgen de Gracia ³

o a pintar la mujer como un objeto de libre uso o, peor, un animal:

Yo tengo comparaíta
la mujer con el caballo
que es menester buen jinete
pa quitarle los resabios.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

Efectivamente se diría que la consideración de la mujer es demasiado susceptible de variaciones, y quien sabe si esto no sea debido a un temor, antiguo como el hombre mismo, hacia la naturaleza y lo imprevisible, lo incontrolable de la sexualidad femenina. Efectivamente la sexualidad de la mujer es considerada casi peligrosa por el poder que puede ejercitar sobre los hombres, es una amenaza, y llega a serlo aún más si una mujer permanece viuda:

Los ojos de la viuda
van diciendo por la calle
esta habitación se alquila
porque no habita nadie.⁴

la mujer viuda es la que pierde totalmente la condición de súbdito respecto al marido, con su desaparición, es la mujer fuerte del propio poder y de la autoridad masculina que debe ejercitar en su familia para sustituir al marido.

Los gitanos son gente fuertemente ligada a la tierra, el flamenco es la expresión de sentimientos fuertes, inmediatos, esenciales: la comunidad, la posesión de esta por la propia gente provoca un apego casi morboso, incomprensible seguramente, un vínculo pasional tan fuerte como para no poder evitar que todos los sentimientos puestos en correlación sean igualmente fuertes: entonces los celos son sin medida; y nacen coplas que se cantan en tonos desesperados y feroces si lo que se sufre es la traición de la mujer amada, al cual se añade la deshonor facilitada en el propio nombre; nacen coplas muy felices, alegres canciones a partir de ritmos vivaces y peculiares si la pareja es feliz, si la mujer corresponde (recatadamente) a una mirada; la mujer puede ser indomable, si virtuosa:

A los árboles blandeo,
a un toro brabo lo amanso
y atí, flamenca, no pueo.⁵

Ya cantaba Antonio Machado y Álvarez en el 1881 y ya se encontraba más o menos igual en un cuarteto de Fernán Caballero:

⁴ *Ibidem*.

⁵ MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1988): *Cantes Flamencos y Cantares*. Espasa Calpe. pág. 122.

Un pino alto lo troncho,
un álamo lo blendeo,
un toro bravo lo amanso,
y a ti muchacha, no puedo⁶.

En definitiva, la mujer, como madre, como hermana, como mujer, la mujer es la que puede suscitar cualquier sentimiento, dado que, entre otras cosas, difícilmente en las coplas la mujer aparece como temática independiente, la mujer es sinónimo de amor, en cada forma posible.

Entonces parece casi un contrasentido hablar de machismo en una sociedad donde la mujer es tenida en tan alta consideración...en realidad no, no es un error, y ni siquiera una contradicción, como ya he citado el machismo no es más que una forma en alguna medida represiva y, como cualquier forma de represión tiende a sofocar la expansión de una cosa que da miedo, en la cual se reconoce, tácitamente, un valor que puede llegar a crear molestias, problemas, algo más, sin ahondar demasiado en discursos antropológicos, es parte de una tradición que se transmite invariable en el curso de los años, del tiempo y que difícilmente encuentra formas de revuelta. En las coplas encontramos, de cuando en cuando, tímidos indicios de impaciencia, de fastidio hacia una condición de todos modos impuesta:

Suerte negra, suerte perra
la suerte de la mujer,
que lo que el alma le pide
se lo prohíbe el deber.⁷

Por último debemos considerar aquellas coplas, y son muchas, que nacen como ofensas a alguien, como desahogos por injurias súbitas...obviamente la función de la mujer no puede faltar precisamente aquí, momento en el que, digamos irónicamente hay mayor necesidad: las madres o las mujeres o las hermanas, no muy diversamente de la realidad común, se convierten en objeto de ofensa e insultos, sólo para subrayar que por una mala educadora no puede resultar más que una mala persona.

No es entonces desdeñable la función histórica que la mujer ha tenido en la evolución y en la transmisión de la tradición oral que ha contribuido a formar el flamenco. También aquí debemos hacer un breve apunte histórico, recordando que, durante la Reconquista y durante el reino de los reyes Católicos, los gitanos, como

⁶ *Ibidem.* pág. 122.

⁷ NAVARRO García y ROPERO Núñez. *Op. cit.*

población, fueron duramente perseguidos, condenados a penas dispares que alcanzaron la apoteosis con unas leyes reales emanadas a propósito, que preveían el encarcelamiento y la condena a las galeras o a las minas de todos los hombres gitanos, incluidos niños (de los que tenemos testimonio en coplas dramáticas y muy amargas) por el único hecho de ser tales. Las mujeres, una vez que quedaban solas, no sólo sacaban adelante tradiciones musicales de la propia gente, sino que muchas veces esto nacía de una verdadera exigencia de supervivencia. Dice Luis Suárez Ávila, estudioso del flamenco y de los gitanos, en una intervención en una conferencia sobre el tema, en Jerez de la Frontera, de hace algún año:

(...) tengo la sospecha, no sé si fundada, de que el romancero antiguo, entre los bajoandaluces, fue cultivado al principio por mujeres de esa raza. Era lógico. Los varones, incluso los niños, eran apartados de sus familias, y los adultos condenados a remar en las galeras. Ellas, en ausencia de sus maridos, debían procurarse lo necesario para el sustento.⁸

Esto nos da ya una idea de la función activa que las mujeres han tenido en la vida del flamenco, desde el principio de los tiempos, liberándonos un poco del estereotipo común, sobretudo entre aquellos los cuales no conocen el mundo del flamenco si no por lo poco que se sabe por las noticias de espectáculo, de la mujer con el vestido de flamenca que patalea y suena las castañuelas.

Y ya, diremos, porque el baile del flamenco no es simplemente un baile, bailar el flamenco no es sólo saber danzar, es poder sentir ciertas pasiones, un don que no todos tienen, una pretensión que no todos pueden superar.

Por lo poco que he podido aprender de flamenco, un dato es cierto: no todos pueden bailar el flamenco de manera seria. No es una cuestión de técnica, ni simplemente de estilo: es una cuestión de sangre.

Y efectivamente es necesario rendirse a la evidencia cuando se ve un espectáculo de flamenco del que el baile no es más que una infinitésima parte.

Es necesario rendirse a la evidencia frente a la señal dejada por Mujeres Flamencas de la que, entre los "aficionados" no sólo se recuerdan los nombres, sino que se celebran como en el pasado han hecho las plumas y las voces de cantaores de notable importancia.

⁸ Fundación Andaluza del Flamenco (1988): *Dos Siglos de Flamenco*. Jerez de la Frontera.

En la lectura de algunos textos me encuentro recurrentemente con los nombres de bailaoras de flamenco que han hecho de verdad la historia de este baile a la misma manera de aquellos que la acompañaban con su música insustituible. Los nombres de estas mujeres son sólo nombres de representación, para hablar de todas aquellas mujeres que regalando su danza a este arte lo han fuertemente enriquecido.

Quedo gustosamente impresionada al leer el apelativo atribuido a Juana Vargas: “la Macarrona, emperatriz gitana”, de la que se encuentra noticia ya en los escritos de Juan de la Plata que de ella escribió: “Aún no tenía siete años cumplidos, cuando ya sus padres la exhibían por Jerez, bailando sobre una mesa...” y vemos como la vida de esta joven mujer gitana se desarrolla entre Sevilla, por cuyas fuentes no ciertas dicen que se exhibió en el café de Silverio Franconetti, Málaga, donde encontró el éxito en el famoso café de Las Siete Revueltas y por lo tanto en Barcelona.

Pero su celebridad alcanzó cumbres tan altas como para facilitarles propuestas también en París.

También el celebre Fernando de Triana escribió de ella: “Esta es la que hace muchos años reina en el arte de bailar flamenco, porque la dotó Dios de todo lo necesario para que así sea: cara gitana, figura escultural, flexibilidad en el cuerpo, gracias en sus movimientos y contorsiones, sencillamente inimitables”.

Este nombre, en la lista de nombres de las bailarinas de flamenco, se acerca, por importancia y prestigio a otro, igualmente celebrado: el de la “Malena” que ya en el 1961 era celebrada con frases y expresiones reverentes por el mismo Fernando De Triana y por Vicente Escudero. Muchos otros nombres, después se asoman al panorama del baile flamenco, nombres más o menos recordados de bailarinas y compositoras también de coplas de notable valor, personajes destinados a fijarse en la memoria del pueblo aunque, muchas veces, su carrera duró pocos años, como el caso de otra mujer celebrada no solo por su bravura sino también por su fulgurante belleza en versos que parecen ellos mismos unas coplas, homenaje a su arte y a su persona: “su cara era blanca como el jazmín, de su boca, los labios eran corales (¡qué bonito principio por una seguiría, verdad!)...”⁹: es siempre él de Triana que homenajea la “Mejorana” aunque, como señalaba antes, forma parte de aquellas bailarinas cuya carrera terminó pronto a

⁹ ÁLVAREZ Caballero, Ángel: *El Baile Flamenco*. cap. X.

favor de un matrimonio que, según la mejor tradición gitana, la llevó desde los triunfos del espectáculo a la vida de familia.

Para llegar a nuestros días, creo que es lícita una pregunta: ¿Pero cual es o cual ha sido la evolución de la figura femenina en el mundo flamenco y en el mundo gitano? Podría responder citando una afirmación de Adelina Jiménez que nos dice que los padres gitanos, prueban un amor tan grande hacia sus hijos que la forma casi morbosa de este sentimiento a menudo los lleva a no comprender la utilidad del alejamiento de estos de la propia casa o de la propia ciudad para que profundicen sus estudios o hagan carrera...y creo que es bastante explicativo de cómo tradiciones que se han transmitido por un largo período y han permanecido inmutables no sean fáciles de cambiar. Y a este propósito el día 28 de noviembre de este mismo año (2001), en una mesa redonda, en una de las sesiones de una conferencia sobre las Letras Flamencas, que se ha tenido en Sevilla, el profesor Miguel Ropero Núñez ha planteado una pregunta muy interesante y quizás provocadora sobre puesta al día y tradición en las coplas flamencas, la respuesta ha sido compleja, pero el contenido estaba claro: por lo que el flamenco pueda ponerse al día, compatiblemente con el respeto de un tipo de tradición músico-literaria, no podrá nunca de verdad cambiar sus temas maestros, el flamenco, el lenguaje de esta gente, su vida, es tradición, y esto no puede cambiar.

Con este muy breve *excursus* en el mundo del flamenco creo haber delineado, a grandes rasgos, un cuadro bastante claro de las diferentes facetas de la figura femenina en el mundo flamenco, donde la mujer, la hija, la madre, también de modo a menudo difícil de comprender, queda como el centro de la vida y de las palabras de los hombres que les cantan.

(Traducción española de José Manuel Godoy Mellado)

Nuevo romanticismo y feminismo en la España de los años treinta: aproximación al pensamiento sociológico-literario de José Díaz Fernández.

CHICHARRO Chamorro, Antonio

Universidad de Granada

(...) porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos
Federico García Lorca

Con toda probabilidad, mi intervención va a defraudar las expectativas que el título que la ampara haya podido suscitar en parte de este auditorio. El hecho de poner en estrecha relación feminismo y nuevo romanticismo puede haber dado pie a una interpretación previa calada por la significación que para nosotros guarda comúnmente palabra tan usada como 'romanticismo' con la que designamos, recordémoslo, un movimiento artístico que, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, vino a saltarse reglas y preceptos tenidos por clásicos revaluando al individuo, si es que no se emplea en su forma adjetiva para referirnos no ya a un movimiento cultural concreto, sino a todo individuo, acción u obra que tiene la cualidad de sentimental, generoso, soñador, pasional y que, por encima de todas las cosas incluida la razón misma, es amante de la libertad. Supongo que comprenderán ustedes mi temor previo cuando no vengo a hablar del feminismo, ese movimiento emancipador que procura la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, como un movimiento neorromántico en este sentido. Más bien, vengo a utilizarlo en el que proviene del pensamiento literario de estirpe sociológica de José Díaz Fernández, tal como se deduce de la lectura de su libro así titulado *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* publicado en 1930¹, por cuanto veo necesario tomar conciencia de ciertos elementos que conforman la memoria histórica de un llamado pensamiento de izquierdas en la España de los años treinta, una España en la que todo era posible y en la que parte del proyecto de renovación histórica comenzaba a ensayarse culminando coyunturalmente con la proclamación de la Segunda República e iniciándose un periodo constituyente que daría entre otros resultados el fruto del reconocimiento constitucional del derecho de la mujer española al sufragio en 1931, lo que generó debates y polémicas de todo alcance y condición

¹DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1930): *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y Literatura*. Madrid, Zeus, ed. de J. M. López de Abiada, Madrid, José Esteban Editor, 1985.

también en el seno mismo de la izquierda. Como en el dominio de la historia nada se crea de la nada, no podemos dejar de lado el cultivo de la memoria histórica como un modo de avanzar y de actuar en buena lógica sobre el presente. Por lo tanto, mi participación en este Simposio sobre *Mujeres, Creación y Comunicación: Realidades e Imaginarios* que se propone como principal objetivo difundir, debatir y construir interdisciplinariamente nuevas teorías al respecto, alcanza plenamente su sentido. Así, puede resultar revelador para muchos de los aquí presentes que en el seno de un pensamiento de izquierdas, profundamente rehumanizador, que persigue radicales transformaciones sociales por la vía de una nueva literatura de avanzada que trata de ofrecerse como alternativa a la literatura de vanguardia, esa literatura que Ortega y Gasset diagnosticara de deshumanizada², se observen ciertas ambigüedades a la hora de encarar asunto tan importante como el de la moda y el feminismo, como ahora expondré con un mínimo detenimiento.

Hago todas estas observaciones preliminares porque no conviene perder de vista que en el seno del pensamiento emancipador de la izquierda no siempre se supo o se quiso apostar por la igualdad plena entre hombres y mujeres. Y voy a poner un interesado ejemplo concreto para que a nadie le quepa la menor duda de la veracidad de mi afirmación, entre otros muchos que podrían citarse. Desde que leí la obra de Proudhon *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*³ no puedo olvidar uno de los párrafos de su capítulo de conclusiones donde afirma textualmente lo que sigue:

Tenemos que rehacer la educación de las mujeres e inculcarles las siguientes verdades: El orden y la limpieza de la casa valen más que un salón revestido de cuadros de maestros. Una mujer que sabe vestirse con gusto, limpieza, decencia, sin lujo, es artista; la que sólo sabe cubrirse de joyas y de encajes, la que lleva su dote encima de su cuerpo, es una mujer basta, desprovista del sentimiento del gusto y del arte: es un engaño, nada la realza; cuanto mejor vestida se muestre, más cargante resulta. *La mujer es artista; justamente por ello le han sido adjudicadas las funciones del hogar. ¿Se imagina alguien por azar -termina diciendo- que va a emplear su tiempo haciendo acuarelas o cuadros al pastel?* (Proudhon, 1980: 360-361. Las cursivas son mías, A. CH.).

²Resultan muy conocidas las ideas de Ortega expuestas a través de varios artículos periodísticos en 1923 y luego recogidas en libro: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Revista de Occidente, 1925 y, en edición más reciente, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

³PROUDHON, Pierre-Joseph (1980): *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, Buenos Aires, Aguilar, La primera edición francesa, en París, Garnier Frères, es de 1865.

Por supuesto que reconozco mi interés en señalar este texto tan patriarcal como ofensivo para cualquier persona, sea hombre o mujer. Por supuesto que reconozco también haber acudido a un modelo de la izquierda cuyas ideas sobre el reformismo del sistema capitalista y la adquisición de los medios de producción por los obreros mereció una conocida respuesta por parte de Marx, pero lo hago como modo de extender la aplicación de la filosofía de la sospecha a las propias prácticas discursivas de la izquierda⁴, y tomar buena nota al respecto. Veamos, pues, qué sorpresas nos guarda en este sentido el capítulo “La moda y el feminismo” que abre plaza al citado ensayo de Díaz Fernández, si bien antes debemos añadir alguna información previa sobre este escritor como último preliminar.

La obra de José Díaz Fernández (1898-1941) se desarrolla en los años prerrepblicanos y republicanos, un tiempo histórico en que se produce un pensamiento ensayístico de proyección práctica, muy activo en revistas y otros medios editoriales, y de muy corta vida al ser truncado por la guerra civil. Los años anteriores a la guerra resultaron, pues, años de variada preocupación por lo literario y lo social, muy animada por los acontecimientos históricos recientes en Rusia, etc., como he tendido ocasión de dejar escrito⁵, preocupación por lo literario y lo social que culminará, pues, en un importante número de traducciones de textos de Marx, Engels, Lenin y teóricos de la IIª Internacional, etc., así como de los conocidos libros de Plejanov, *El arte y la vida social*, traducido en 1929 y que, reseñado por Sender en *El Sol* del 10 de julio de ese año, se empleó en la polémica en contra del arte deshumanizado, y de Trotsky, *Literatura y revolución*, traducido por primera vez en 1923 y culminará también en un trabajo intelectual de proyección política que apenas se dobla formalmente en el caso del pensamiento literario salvo para fecundar una poética rehumanizadora del compromiso político y de la literatura social o librar una encendida batalla en la revista de turno sobre la función del intelectual en la sociedad, sobre arte puro y arte impuro, sobre arte, individualidad y colectividad, etc., lo que va a fecundar la extensión cultural, la difusión popular de las artes y la exaltación de la cultura popular, radicalizándose todo este programa de acción cultural en los años republicanos. Pues bien, en este vivo

⁴De las prácticas vitales en este específico sentido de algunos teóricos y dirigentes políticos de la izquierda, a tenor de las últimas biografías publicadas de Marx y Mao Tse-Tung, entre otros, se deducen comportamientos contradictorios e igualmente ofensivos.

⁵“Un balance de la teoría y crítica literaria sociológica en España hasta los años novísimos”, en SALAS ROMO, Eduardo A. (ed.): *De sombras y de sueños. Homenaje a J. Mª Castellet*. Barcelona, Península (en prensa).

ambiente intelectual sobresale el citado libro de José Díaz Fernández de inequívoco subtítulo, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Con este conjunto de ensayos, su autor se propone teorizar acerca de la necesidad de un arte y una literatura para la vida, un arte y una literatura sociales de verdadera vanguardia o “literatura de avanzada”, expresión que él acuña para evitar confusiones con las vanguardias formales. Para Díaz Fernández, el arte y la literatura nuevos, que como todo arte y literatura resultan influidos por el desarrollo de las fuerzas productivas, deben exaltar lo humano y apuntar hacia la consecución de un orden social justo. Para él, el nuevo romanticismo -usa el nombre de tan antiguo movimiento por el crédito que le merece por su orientación a la vida y en particular a lo humano- no es otra cosa que un modo de designar esta nueva literatura rehumanizada que debe estar en consonancia con la civilización industrial, una literatura a cuyo servicio habría de poner “la depurada técnica vanguardista, cuyo estilo trepidante y fragmentario consideraba el más adecuado para reflejar la problemática de la sociedad moderna, pero poniendo mucho énfasis en denunciar los peligros que supondría elevar dicha técnica a la categoría de objetivo final” (Esteban y Gonzalo, 1987: 11)⁶. Aparte del libro objeto de nuestro interés, había escrito algunas novelas sociales como las tituladas *El blocao* y *La Venus mecánica*, de 1928 y 1929, respectivamente, además de haber sido redactor del periódico *El Sol* y director de las conocidas y combativas revistas *Post-Guerra* (Madrid, 1927-1928) y *Nueva España* (Madrid, 1930).

Con esta serie de consideraciones e informaciones previas disponemos ya de algunas claves para que pueda conocerse en su alcance y proyección el referido capítulo inicial sobre la moda y el feminismo de su libro, donde comienza señalando Díaz Fernández la existencia de ciertos cambios en la moda femenina, cambios que entrecomilla de revolucionarios y que afectan sobre todo al tipo de falda usada y a los cabellos largos, lo que viene a ser signo de una alteración profunda de normas vitales, así como anuncio de la nueva dirección o tendencia en que marcha la sociedad, lo que no ha inquietado para nada a la burguesía española ni tampoco a la gendarmería literaria e intelectual que vienen a ignorar así que estos frágiles cambios de la moda y otros que se están operando en diversos frentes del arte contemporáneo suponen “una transformación de estilos y de ideas que significa, sencillamente, el punto de partida de

⁶ESTEBAN, José y SANTONJA, Gonzalo (1987): *La novela social (1928-1939). Figuras y tendencias*. Madrid, Ediciones de la Idea.

una nueva concepción de la vida” (Díaz Fernández, 1985: 36). Tal vez radique aquí lo que parece ser, señala, un pacto de silencio suscrito por la mayoría de intelectuales para no alterar los principios y valores establecidos o dominantes. A continuación, nuestro autor se defiende de las posibles críticas que puedan provenirle por ocuparse de la moda y atribuirle un valor de caracterización que podría corresponderle a otras prácticas sociales de mayor complejidad como las artísticas, pero lo que a él le interesa sobre todo es estudiar el hecho de que la falda abundante y la melena alargada hasta los hombros no es moda caprichosa, sino rasgo de una tendencia de la vida colectiva que se anuncia en la moda, a la vez que en el arte, en la literatura y en la política con una finalidad social transformadora, tal como se puede leer: “Lo cierto es que los mismos caracteres que encontramos en la moda femenina, los hallamos -afirma- en el arte y la literatura de nuestro tiempo, en las obras llamadas de avanzada, y, por fin, en las últimas modalidades de la política y la sociología, cuyas ideas se proponen nada menos que modificar el croquis espiritual del mundo” (Díaz Fernández, 1985: 36). Aquí podríamos poner el límite de lo que sería una primera parte de su disquisición, pues en el resto de sus palabras va a ofrecer al lector un desigual conjunto de reflexiones sobre el proceso histórico de emancipación de la mujer e implicaciones sociales que este proceso ha ido conllevando.

Pues bien, José Díaz Fernández vincula de manera harto contundente ya en el comienzo de lo que podemos considerar segunda parte, la emancipación de la mujer con lo que llama “progreso mecánico del mundo” antes que considerarla obra del liberalismo político decimonónico. En este sentido, razona, al existir máquinas que descargan de importantes esfuerzos corporales a los seres humanos, se facilita así el acceso de la mujer a toda suerte de actividades productoras, lo que explica el hecho de que la misma se encuentre al lado del hombre en las funciones de tipo social en tanto que, paradójicamente, esté alejada de la política activa en casi todos los países. A partir de aquí expone algunas ideas sobre el movimiento sufragista y su escasa repercusión en lo que se refiere a la participación efectiva de la mujer en la vida pública, lo que lo atribuye al hecho de que este movimiento sea él mismo un fenómeno liberal. Por eso, critica José Díaz Fernández que lo que denomina feminismo político no haya significado nada en las reivindicaciones sociales de la mujer produciendo por el contrario una gran confusión en torno a sus fines de colaboración humana, deduciendo que si al hombre le han servido para muy poco sus derechos políticos, a la mujer no le han de servir para más si, además, tener voto no significa tener pan.

Lo que persigue Díaz Fernández con su crítica y minusvaloración del sufragismo y, en consecuencia, del feminismo político de su convulso tiempo, lo que se acentúa en otras páginas de libro, a lo que me referiré, es sustentar la tesis de la prevalencia del orden o nivel económico a la hora de explicar los fenómenos sociales. Por eso, se ocupa de ofrecer algunas consideraciones acerca de la influencia de la mujer en las sociedades primitivas, siguiendo muy de cerca el libro *El enigma del matriarcado* (1927), de Paul Krichke, traducido del alemán en 1930, y empleando argumentaciones economicistas para explicar las circunstancias en que la mujer detentó el poder político:

La única época de ginococracia, de gobierno de la mujer que registra la humanidad, -dice- parece ser aquella en que la sociedad primitiva pasa de la existencia dinámica de la caza a la agrícola y pescadora. Entonces las circunstancias determinantes ponen en manos del sexo sedentario los resortes de la producción y, por lo tanto, los del mando político (Díaz Fernández, 1985: 38).

Como puede deducirse fácilmente, este ensayista sigue manteniéndose fiel a dichos presupuestos economicistas a la hora de fijar su atención en el movimiento feminista de su momento, el de la bisagra entre los años veinte y de los años treinta. Así, reconoce el hecho de que la mujer haya entrado resueltamente a colaborar en la vida contemporánea por razones de progreso social y no por causas de tipo político, si bien no para instaurar un matriarcado ni para sustituir al hombre copiando su indumentaria y aspecto, lo que le lleva a criticar de paso el retraso que supone que el movimiento feminista español siga pidiendo el voto político y el escaño parlamentario, cuando en realidad, según cree, la victoria del feminismo consiste en haberse articulado por sus propios medios en todas las zonas de la sociedad, cuando-y cito-

El mérito de la participación femenina en las actividades contemporáneas es que incorpora al mundo de hoy una sensibilidad y un apetito que desconocía el mundo anterior a la guerra. Por primera vez en veinte siglos la mujer vierte en la vida su alma espléndida y brillante. No es extraño que ella comunique a esta vida que ahora empieza, a esta formidable fundación cósmica -continúa afirmando Díaz Fernández-, su gesto peculiar. No es extraño que ella haya lanzado el grito del vestido romántico, falda y cabellos largos, cuando asoma por Oriente -concluye- un nuevo romanticismo.” (Díaz Fernández, 1985: 39).

Hasta aquí el citado capítulo. El libro se continúa con la inclusión de sendos trabajos que van nutriendo los sucesivos capítulos sobre “Siglo XIX y romanticismo”, “La literatura antes y después de la guerra”, “La literatura de avanzada”, “La juventud y

la política”, “Vida nueva y arte futuro”, “Objetivos de una generación” y “Proyección social del arte nuevo”, capítulos en los que no faltan como en “Objetivos de una generación”, algunas consideraciones abiertamente críticas con lo que puede significar la implantación del sufragio femenino por razones de incultura política cuyos efectos reaccionarios no han de tardar en derivarse, dado además que la mayoría de las mujeres españolas sufre el analfabetismo, la esclavización y marginación doméstica por parte del hombre y el dominio religioso católico, al ser la iglesia, la sacristía y la sotana las únicas vías de escape fuera del hogar, lo que explicaría que una ley liberal como la del sufragio femenino pudiera acabar surtiendo un beneficio electoral a la derecha más reaccionaria (Díaz Fernández, 1985: 101-104), planteamientos estos no ignorados de algún modo por Clara Zetkin, conocida dirigente alemana del movimiento internacional de las mujeres socialistas durante los años veinte, cuyo libro *La cuestión femenina y la lucha contra el reformismo*⁷ planteaba a este respecto que la consecución del derecho al voto femenino no afectaba sustantivamente a la opresión de la mujer, aunque no despreciara este medio.

Son muchas las reflexiones que provoca este trabajo, que en su mismo subtítulo se nombra de polémico, aparte de habernos dado a conocer un, para nosotros, lejano y esperanzador momento histórico que los vencedores de la guerra civil que se seguiría seis años después se apresuraron a borrar de raíz y en todas sus consecuencias. Esa nueva sensibilidad, el nuevo humanismo y mundo nuevo, que la moda femenina a su modo encarnaba, según nuestro ensayista, sería perseguida y enterrada bajo los pies de las mujeres de la Sección Femenina, con su pelo repeinado y aprisionado por las horquillas, recogido, sin libertad, bajo la atenta e implacable mirada de curas y hombres franquistas. Por eso, a pesar de las contradicciones y elementalidad de algunos planteamientos y argumentaciones de nuestro autor, no podemos dejar de pensar en el retraso efectivo que la emancipación de la mujer, y con ella la del hombre mismo, sufrió en nuestro país. Resulta curioso pensar que no será hasta la aparición de nuevas modas en el peinado, para hombres y mujeres, y nuevos modos de vestir, en la llamada década prodigiosa, cuando se coloque un nuevo pilar para sostener el puente que uniría ese tiempo nuevamente esperanzado con el de los años treinta. ¿Qué hubiera ocurrido de haberse continuado el debate a que éste y otros libros animaban? ¿Dónde estaríamos

⁷Barcelona, Anagrama (1976). Puede verse además el libro de CAPEL, R. M. (1975): *El sufragio femenino en la Segunda República Española*. Granada, Universidad de Granada.

situados hombres y mujeres, hoy? Son preguntas, como se imaginan, sin respuesta. Por eso, sólo me resta exponer algunas precisiones y breves comentarios que cierren esta aproximación a tan ignorado como interesante libro. Vayamos a ello.

La primera es relativa al hecho de que nuestro autor entrecomille el término revolución a la hora de referirse a lo que supone la nueva moda y solicite del lector que acepte su uso en sus términos esenciales, esto es y en el caso que nos ocupa, cambio violento en un determinado uso social. Esta apelación nos pone sobre la pista, por otra parte, de que la historia de la significación de este término viene a señalar la historia de los débiles planteamientos teóricos de la izquierda en España desde que importara su uso de los textos engelsianos y marxianos. No es ésta la mejor ocasión de esbozar la historia de esta evolución, cosa que ha hecho además satisfactoriamente Pedro Ribas⁸. No obstante, no puede ignorarse que en los años treinta la izquierda entiende por revolución una revolución socialista llevada a cabo por la conjunción de trabajadores del campo, proletariado urbano y movimientos nacionales que suponía una socialización de la tierra y la industrialización del sistema productivo (Ribas, 1990: 277). En todo caso, Díaz Fernández había intentado con este libro establecer conexiones entre cultura literaria y política y ofrecer una suerte de programa de acción artística y literaria que coadyuvara en la consecución de una nueva realidad, pues no ignora el carácter interesado del propio discurso crítico y del papel que les cabe jugar a los intelectuales. Por eso, resulta muy significativo que eligiera este primer capítulo en que se habla de moda femenina, del movimiento feminista y de la literatura de avanzada o nuevo romanticismo como un modo de agitar el debate y de señalar en una inequívoca dirección que habría de consumarse en una revolución ahora sin comillas y ensayada ciertamente sin éxito en determinadas fases de la Segunda República y en determinados momentos de la guerra civil.

Por otra parte, resulta más que curioso que, con objeto de desprestigiar la literatura de vanguardia y el arte deshumanizado de preguerra que en absoluto se inmiscuían en procesos ajenos a sí mismos y nunca por tanto en procesos sociales ni muchos menos políticos, no sólo no le importara a José Díaz Fernández poner en estrecha relación de igualdad las prácticas de la moda y la nueva literatura que su libro promueve y fundamenta, sino que reconociera en las mismas una suerte de relevancia

⁸ Puede consultarse el epílogo titulado "Algunas consideraciones sobre esquemas empleados por los marxistas españoles entre 1871 y 1939", (1990): *Aproximación a la historia del marxismo español (1869-1939)*. Madrid, Endymión, págs. 262-281.

política, abogando porque dichas prácticas sociales y artísticas cumplieran una función explícitamente ideológica, etc., lo que supone practicar una suerte de crítica cultural *avant la lettre* tanto por el pragmatismo subyacente como por el rechazo de una comprensión sólo estética de los fenómenos literarios, haciendo de los mismos un registro más de la cultura sin el establecimiento de una jerarquía.

No hay que insistir demasiado en que, si bien este trabajo mantiene una relación de parentesco con los propios de los estudios culturales, como ha quedado expuesto, también mantiene una estrecha relación con los planteamientos economicistas de los teóricos de la Segunda Internacional y demás teóricos calados por el materialismo positivista al hacer derivar las formas del progreso social del nivel económico. De ahí que vincule la emancipación de la mujer antes a lo que llama progreso mecánico del mundo que a la instancia política, lo que explica sus reticencias ante la cuestión del sufragio de la mujer en dicho momento a lo que contribuye su pragmatismo político, y de ahí que encuentre explicación para la etapa de matriarcado en las sociedades primitivas asimismo en el cambio de actividad del grupo social al dejar la caza para dedicarse a las labores agrícolas, etc. Esto explica el hecho de que nuestro autor ponga su esperanza de emancipación de la mujer en el desarrollo de las fuerzas productivas, de igual modo que la izquierda de su tiempo veía la necesidad de desarrollar del sistema productivo y, con él, el proletariado para llevar a buen puerto un proceso revolucionario impensable de otro modo para una España atrasada y pobremente agrícola. El progreso social económico será, pues, el que, según Díaz Fernández, pondrá a la mujer en el sitio que le corresponde junto al hombre. En fin, huelga cualquier otro comentario ante estos excesos deterministas que han sido un pesado lastre en el desarrollo de las teorías sociales.

El texto desliza un par de consideraciones tópicas sobre la mujer, consideraciones de perfil biologicista más que culturales o históricas, a la hora de abundar en estas cuestiones a las que no cabe prestar nuestra atención por haber sido muy debatidas cuando no desmentidas por los hechos en lo que ha sido el propio desarrollo de la emancipación de la mujer y de su progresiva incorporación a todas las esferas de la vida social sin excepciones, al menos en una parte cualitativa durante las últimas décadas.

Y concluyo cerrando circularmente mi discurso, por cuanto invoco de nuevo la figura de García Lorca, el de *Poeta en Nueva York*, cuyos poemas son concreción ejemplar de la literatura a que aspiraba Díaz Fernández, una literatura de avanzada, esto

es, una literatura de preocupación social que no desprecia los mejores procedimientos de vanguardia, en este caso la surrealista. Por eso impresiona el resultado de mezclar junto a elementos oníricos, alógicos, esto es, surreales, los hilachos humanos de la madeja de la marginación social en la urbe capitalista -los negros, los muchachos, los niños, los trabajadores y las mujeres ahogadas en aceites minerales- para gritar poéticamente y con fuerza lo que todo ser humano que haga honor a ese adjetivo suscribe: *porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra / que da sus frutos para todos.*

La mujer en la publicidad. Aplicación del modelo actancial a los estudios de género.

COBOS Romero, Almudena

CUENCA García, Francisco Antonio

LÓPEZ Téllez, José Antonio

Universidad de Málaga

Introducción

El presente trabajo plantea un análisis del papel de la mujer en la publicidad televisiva utilizando como herramienta el modelo actancial de la semiótica greimasiana.

Sería imposible resumir en tan poco espacio los estudios realizados sobre la televisión y sus efectos; aquí sólo señalaremos que en la actualidad es la principal fuente de ocio de la sociedad, lo que hace que llegue a públicos muy amplios y heterogéneos; que algunos de estos estudios (como los de Joseph Kappler¹) indican que la televisión actúa más bien como refuerzo de ciertos procesos de socialización (cuestionando el alto poder de influencia social que se le atribuye); y que, a pesar de ello, la televisión, mediante la representación (llámese mediada, des-realizada, espectacularizada o simulada) que ofrece de la sociedad, modifica la propia concepción que de ésta tiene el espectador. Dentro de esta *imagen mediada* de la sociedad, centramos nuestra atención en la representación de la mujer.

De entre todos los segmentos de la programación televisiva, quizá uno de los más cuestionados en cuanto a la representación de la mujer es la publicidad. Su brevedad le hace utilizar elementos formales de fácil descodificación (cayendo en el uso de estereotipos), y su carácter persuasivo puede intensificar el efecto socializante de la televisión. De ahí que sus contenidos sean muy atractivos para el estudio.

Como se ha dicho, la herramienta usada en el análisis ha sido el modelo semiótico de A. J. Greimas, posteriormente desarrollado por autores de la talla de Joseph Courtés o el *Groupe D'Entrevernes*. Creemos que la clara división entre actantes puede ser útil para complementar un estudio de género, ya que premisas tradicionales de este tipo de trabajo, tales como el desequilibrio en la posesión de los instrumentos de poder y decisión o la relegación de la mujer a mero objeto que sufre los efectos de las acciones y decisiones de los hombres, pueden hallar una corroboración, o una

¹ KAPPLER, Joseph T. (1974): *Efectos en las comunicaciones de masas*. Madrid, Aguilar. págs. 9 y 10.

refutación, desde el punto de vista de la semiótica. El presente trabajo es sólo la fase inicial de una investigación sobre el carácter de las apariciones de la mujer en los anuncios televisivos con la que dar cuenta del sentido vinculado a la representación de la mujer en la comunicación publicitaria en televisión. El primer paso consiste en analizar las estructuras narrativas de superficie; este es el contenido de nuestra comunicación.

También hay que aclarar que no es un trabajo de semiótica publicitaria, ya que los aspectos retóricos y discursivos del mensaje se escapan más allá de los límites de nuestro estudio. Nuestra investigación se inscribe dentro de la Narrativa Audiovisual, que utiliza la metodología semiótica como herramienta.

Nuestra hipótesis es que en esta primera fase del análisis semiótico ya podemos encontrar rasgos que caracterizan la representación de la mujer en televisión. Para ello, partiendo por un lado de la estructura del esquema actancial y por otro de las críticas sobre la discriminación de la mujer en publicidad², planteamos los siguientes criterios:

- El hecho de que la mujer aparezca como “mujer-objeto” (u objeto del deseo) se corresponderá con su aparición dentro de la categoría actancial de “Objeto”.
- La idea de la mujer como “ser nutricio” (la persona al cuidado desinteresado de los demás) debe reflejarse en apariciones en las que la mujer es “Sujeto” (e incluso “Destinador”) pero no “Destinataria” de las acciones que realiza.
- El carácter pasivo que se les suele atribuir a las mujeres implica que tendrá apariciones como “Destinataria” en las que no sea “Destinadora” de la acción.
- El papel activo de la mujer se reserva a apariciones junto a determinados productos publicitarios, de modo que un análisis que relacione el sincretismo “Destinador” + “Sujeto” + “Destinatario” con los tipos de productos anunciados indicará una mayor concentración en ciertas categorías tradicionalmente vinculadas a la mujer³, como productos de belleza y de limpieza doméstica.

² FREIXAS, Ana, GUERRA, M^a Dolores y PEINADO, Carolina (2001): “Modelos profesionales y vitales en la publicidad televisiva. Aspectos de género”. Ayala Castro, Marta Concepción; Fernández Soriano, Emelina y Fernández de la Torre Madueño, M^a Dolores (coords.). *Jornadas sobre Comunicación y género* (Actas). Málaga. CEDMA. págs. 157-163.

³ Para establecer esta tipología hemos partido de la Clasificación de categorías de productos del Festival de Cannes mencionada en la pág. 23 de MÉNDIZ Noguero, Alfonso (2000): *Nuevas formas publicitarias. Patrocinio, Product Placement, Publicidad en Internet*. Málaga, Universidad de Málaga (reimp. Enero 2001).

Metodología

Para abordar el presente trabajo, se ha utilizado la siguiente metodología:

1. Selección de la muestra. La muestra comprende los spots y euroventanas emitidos en TVE 1, Antena 3 y Telecinco desde el lunes 8 de octubre de 2001 hasta el jueves 11 de octubre de 2001 (ambos inclusive) durante el programa que constituye la apuesta principal de dichas cadenas para su *prime-time* nocturno: 7 series de ficción nacional (“¡Ala...Dina!”, “Periodistas”, “Mi teniente”, “Compañeros”, “Siete Vidas”, “Cuéntame” y “Policías”), 3 películas (“La vida es bella”, “Danko: Calor Rojo” y “The Relic”), 1 partido de fútbol (Lille-Deportivo de La Coruña, perteneciente a la Liga de Campeones) y 1 concurso (“50 x 15”).

La elección del *prime-time* se debe a que en él se concentran las máximas audiencias de las cadenas, siendo una franja en la que normalmente toda la familia se sienta frente al televisor (público heterogéneo), con la importancia que esto supone para los procesos de socialización (y a fin de evitar sesgos debido a la presencia de públicos muy específicos). El único sesgo posible puede derivar del elevado precio de contratación de espacios publicitarios en esta franja. Se han eliminado los fines de semana y el viernes por tratarse de días especiales en cuanto a audiencia televisiva. Las cadenas elegidas han sido las emisoras nacionales generalistas por ser las opciones más comunes de los espectadores a la hora de ver televisión durante el *prime-time*.

En la muestra se ha tenido en cuenta también el corte publicitario emitido justo antes y después del programa principal del *prime-time*, debido al llamado *efecto arrastre* de la programación.

Nos hemos ceñido a dos formas publicitarias (*spot* y euroventana) porque presentan historias independientes, mientras que otras formas son porciones de estructuras mayores, o vinculadas a ellas (como son la continuidad o los *trailers*).

A la hora de cuantificar los anuncios no se han tenido en cuenta las repeticiones de los mismos, dado que éstas se relacionan con las estrategias publicitarias de las empresas (y con la contratación de pases en la cadena) más que con el contenido del mismo. Obviamente, la publicidad se vale de la repetición para ser más efectiva, pero el estudio de estos aspectos queda fuera de los límites del trabajo.

2. Delimitación de conceptos. En primer lugar, conviene definir qué se va a analizar: *spots* y euroventanas. Los rasgos caracterizadores del *spot* son su brevedad (si bien no siempre es así), y el hecho de que normalmente está separado de la programación

(publicidad a través de los programas)⁴. Respecto a la euroventana, es una evolución del patrocinio. En su forma más común consiste en un encarte que ocupa parte de la base de la pantalla y de un lateral que indica el programa patrocinado, mientras en el resto de la pantalla se reproduce un spot de la marca o el producto patrocinador.

A continuación, comentaremos algunos aspectos del método semiótico utilizado. Básicamente, el trabajo de Greimas y de la Escuela de París puede resumirse como una síntesis de diversas corrientes teóricas procedentes de la lingüística, la sociología y la antropología a partir de la que se construye una teoría de la significación basada en el cuadrado semiótico, una estructura generativa compuesta de rasgos simples que, en sucesivas expansiones, y a través de una conmutación de niveles de significación, pretende dar cuenta de la manifestación discursiva de todos los textos, sea cual fuere el sistema de signos que constituye su sustancia expresiva.

Una de las principales aportaciones de la semiótica greimasiana es la noción de actante. El concepto procede de Lucien Tesnière⁵, y es definido por Greimas, a efectos operativos, como “el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación”⁶. Se trata de una unidad sintáctica que a lo largo del discurso puede asumir diversos roles definidos por su posición en el encadenamiento lógico de la narración. El actante, unido a los roles actanciales (o estados narrativos), configura una estructura llamada esquema actancial⁷. De este modo el actante permite describir la organización de los discursos narrativos en la sintaxis narrativa de superficie. Existen varios tipos de actantes: de la comunicación, sintácticos, de la narración... estos últimos son los que nos interesan a los efectos del presente trabajo.

⁴ ORTEGA, Enrique (1992): *La publicidad en televisión. Estilos, slogans, promociones, inversiones*; Madrid, Mundi-Prensa y MEDINA Laberón, Mercedes (1998): *Valoración publicitaria de los programas de televisión*; Pamplona, Eunsu. En este último se abordan los conceptos de publicidad *de*, *en* y *a través* de los programas.

⁵ TESNIÈRE, Lucien (1965): *Éléments de Syntaxe*, Paris: Klincksieck, (2ª Ed.). Citado por Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos. pág. 23.

⁶ *Ibidem*.

⁷ La aplicación del modelo actancial a un texto narrativo audiovisual precisa de algunas adaptaciones para operar correctamente. En la obra de PEÑA Timón, Vicente (1998): *El programa narrativo en el relato audiovisual*. Málaga, Universidad de Málaga, el autor efectúa esta adaptación, que, a grandes rasgos, consiste en aplicar la Teoría Matemática de Conjuntos al texto audiovisual, que pasa a estar configurado por tres subconjuntos (Historia, Discurso y Complementario) donde puede manifestarse la narratividad (y, por extensión, los actantes).

A continuación vamos a establecer la definición de los actantes⁸. Para una mejor comprensión los abordaremos por parejas o ejes, tal y como hace Greimas.

Sujeto / Objeto.

Definidos por el “deseo”, el Sujeto y el Objeto establecen una relación de carácter transitivo. Es decir, el Sujeto es el actante que efectúa una acción con un fin determinado, el Objeto (Greimas y Courtés, 1982: 168). El Objeto es lo que busca el Sujeto, de ahí que no se puedan entender el uno sin el otro.

Destinador / Destinatario.

El Destinador insta al Sujeto a actuar (querer y deber-hacer), es decir, comunica al Sujeto el Objeto que ha de conseguir para beneficio del Destinatario (por eso su relación se denomina “comunicación”) y los valores y reglas que conforman el marco del “juego” en que el Sujeto se desenvuelve. También es el actante al que se comunica el resultado de la acción del Sujeto para su ulterior valoración. (Greimas y Courtés, 1982: 118). Por su parte, el Destinatario recibe el resultado de la acción del Sujeto.

Adyuvante⁹ / Oponente

El primero aporta la ayuda, bien operando en el sentido del deseo, bien facilitando la comunicación. En el caso del Oponente, sus funciones consisten en crear obstáculos, tanto para la realización del deseo como para la comunicación del objeto.

Análisis

Ahora pasemos a examinar la muestra, y los resultados obtenidos de su análisis. En principio, nos encontramos con un total de 270 anuncios (spots y euroventanas), que podemos dividir en narrativos y descriptivos, en función de la presencia de programas narrativos¹⁰ en el anuncio o no. Dado que el esquema actancial se manifiesta básicamente en anuncios narrativos, separamos un grupo del otro, para proceder al análisis planteado en los anuncios narrativos (más adelante volveremos sobre los

⁸ Los actantes no tienen por qué ser objetos o actores concretos, sino una categoría abstracta que engloba diversas funciones.

⁹ Por mayor comodidad, en vez del término “Adyuvante”, en el análisis haremos mención al “Ayudante”.

¹⁰ El programa narrativo es el sintagma de longitud variable que da cuenta de los cambios y transformaciones que experimentan los sujetos en su relación con los objetos. Las investigaciones llevadas a cabo por Vicente Peña (*Op. cit.*) han puesto de manifiesto que el programa narrativo es la unidad que permite medir la narratividad en los textos audiovisuales. La presencia (o ausencia) de ésta es lo que define a un texto como narrativo (o descriptivo).

descriptivos). Así, nos quedamos con un total de 156 anuncios de carácter narrativo (57,77 %), frente a 114 descriptivos¹¹ (42,22 %).

A continuación, tal y como plantea Greimas¹², hay que determinar el grado de reducción con el que se va a trabajar, que ha de ser pertinente a los objetivos del análisis planteado. En nuestro caso, hemos distinguido varios sujetos en diversos esquemas actanciales donde en realidad sólo había uno si atendemos exclusivamente a su papel actancial (y a una reducción total). Esta distinción se debe a la necesidad de explicitar el género de los actores que asumían un determinado papel actancial. Así, encontramos en los anuncios narrativos un total de 209 esquemas actanciales (con respecto a los cuáles deben ser tenidos en cuenta todos los valores relativos a los actantes que exponemos).

A este respecto, también hay que señalar que hemos diferenciado entre apariciones de la mujer en cada papel actancial dependiendo de si exclusivamente la mujer se identificaba con el actante, o si existía sincretismo (es decir, varios actores desempeñan un único papel actancial) entre miembros de ambos géneros. Llamaremos a estos casos “mixtos”.

Visto esto, pasemos a analizar los supuestos planteados al principio.

La mujer como Objeto (actancial)

Este primer dato llama la atención, ya que, atendiendo únicamente a su papel actancial, hallamos 8 apariciones de mujeres-Objeto, lo que supone un valor muy reducido con respecto a lo esperado (3,82 %). Sin embargo, es interesante comprobar cómo 6 de estas apariciones comportan un carácter “sexual” en el Objeto¹³ (sería, pues, un “deseo sexual” el que atrae al Sujeto), frente a uno de carácter “afectivo” y otro “laboral”. Así, si bien la aparición de la mujer como Objeto es reducida (cuantitativamente), cualitativamente hay que observar una fuerte significación sexual (idea a la que, en términos generales, se refiere la noción de mujer-objeto).

¹¹ Hay que señalar que en este grupo incluimos también a aquellos anuncios que manifiestan un programa narrativo ya en su fase de realización (es decir, una vez la acción del sujeto ha sido resuelta, bien con éxito o sin él), ya que consideramos que la narratividad de dichos anuncios es mínima.

¹² GREIMAS, A. J. (1971): *Semántica estructural. Investigación metodológica*. 3ª reimp, Madrid, Gredos, 1987.

¹³ Si bien, como hemos dicho, el análisis que presentamos se limita a la sintaxis narrativa de superficie, sin entrar en el campo de la significación, consideramos oportuno hacer algunas observaciones vinculadas a este nivel para matizar ciertos datos obtenidos, que considerados aisladamente pueden inducir a error.

La mujer como Sujeto, pero no Destinataria

Sólo encontramos esta combinación en 5 ocasiones (2,39 %). En dos casos existe sincretismo actorial en el Sujeto, o sea, que está constituido por actores masculinos y femeninos. De nuevo, empero, es preciso aproximarse a la significación con las que están investidas las apariciones. Si decíamos que este planteamiento daría cuenta de la presencia de la mujer como “ser nutricio”, hallamos que 4 de las apariciones revisten un carácter “maternal/alimenticio”, aunque en dos de ellas el actante es mixto. Como en el caso anterior, las apariciones son escasas pero de una significación muy específica.

La mujer como Destinataria, pero no Destinadora

Este caso refleja, recordemos, el carácter pasivo de la mujer, y al igual que en los anteriores las apariciones son muy reducidas, de hecho tan sólo nos encontramos con 3 ocasiones (1,43 %) en las que esta combinación se da.

La mujer como Sujeto, Destinataria y Destinadora

La mujer desempeña estos tres papeles actanciales a la vez en 51 ocasiones, mientras que en otras 20 forma parte de un grupo mixto que comparte estas características. Esto indica un buen dato en lo relativo a la decisión de emprender acciones que ella tenga que hacer y le beneficie, cercano al 25 % de los esquemas (el 33,9 % si se cuentan también las apariciones mixtas). Sin embargo, al analizar su distribución según las categorías de producto¹⁴ (y el número de esquemas que corresponden a cada categoría), advertimos que 10 de esas apariciones corresponden a productos de “Cosmética y Belleza”, y otras 9 (12, si contamos las mixtas), a “Limpieza y Hogar”, sobre unos totales de 12 y 15, respectivamente. Vemos, pues, como buena parte del papel activo de la mujer se ubica en categorías de producto relacionados con estereotipos antes citados, como la mujer-objeto (para la cual los productos de belleza son fundamentales) y la madre (encargada también de las tareas del hogar). De ahí que este carácter activo de la mujer en la publicidad sea muy discutible. En otras categorías que presentan similar número de esquemas actanciales (como “Bancos y Servicios

¹⁴ Hemos distinguido las siguientes categorías: “Cosmética y Belleza”, “Alimentación”, “Coches”, “Limpieza y Hogar”, “Ocio y Espectáculos”, “Ropa y Complementos”, “Institucionales”, “Mobiliario”, “Productos Farmacéuticos”, “Servicios Comerciales”, “Bebidas”, “Bancos y Servicios Financieros”, “Educación”, “Información y Comunicación”, “Electrodomésticos y Electrónica”, “Restauración”, “Transporte” y “Otros”.

Financieros”, también con 15), esta participación activa es mucho más reducida (3 casos, y 1 de ellos es mixto).

Los anuncios descriptivos

En 57 de los anuncios descriptivos aparece la mujer (50 %), ya sea sola (39) o junto a hombres (18). En los casos en que la mujer aparece sola predominan sobre todo los anuncios de productos de “Cosmética y Belleza” (11), seguidos de “Coches” (4), “Ocio” (4) y “Limpieza y hogar” (4). En los anuncios en que la mujer aparece junto al hombre, predominan los de “Alimentación” (3) e “Institucionales” (3). Es significativo que no exista ningún anuncio mixto en la categoría de “Limpieza y hogar”.

Conclusiones

Del análisis detallado de los anuncios se concluye la validación de la hipótesis formulada, a saber, la posibilidad de encontrar rasgos que definan la representación de la mujer en la publicidad a través de la aplicación del modelo actancial greimasiano. Ninguno de los supuestos establecidos, según los cuales cabía hallar que la mujer es discriminada ha sido validado, por el escaso número de casos en que aparece como tal (mujer como Objeto actancial, mujer como Destinatario y no Destinador, mujer como Sujeto y no Destinatario). Sin embargo cuando aparece bajo estas condiciones lo hace con un carácter muy marcado (por ejemplo, de 8 veces que aparece como Objeto, 6 tienen carácter sexual). En los casos en que la mujer aparece con un papel activo (es decir, es Destinadora, Destinataria y Sujeto) se trata de anuncios referidos a determinadas categorías de producto, como son “Cosmética y Belleza”, “Limpieza y Hogar” y “Alimentación”. En definitiva, el modelo actancial nos revela que comparados con los resultados de investigaciones precedentes¹⁵, la representación de la mujer no se caracteriza tanto por una significación particular sino por aparecer en papeles activos vinculados a determinados productos.

Para finalizar, recordamos que esta investigación constituye simplemente un punto de partida para investigaciones a niveles más profundos de la significación que tal vez puedan arrojar datos que maten estos resultados.

¹⁵ Por ejemplo, la investigación expuesta por BALAGUER Callejón, María Luisa (1985) en su libro *La mujer y los medios de comunicación de masas: el caso de la publicidad en televisión*. Málaga, Arguval.

Introspecciones acerca de la construcción social de la mujer desde los estudios culturales y tecnológicos

CONTRERAS, Fernando R.

Universidad de Sevilla

HELLÍN, Pedro A.

Universidad Católica San Antonio de Murcia

Con todo, la cultura aún necesitaba otro componente para llegar a ser totalmente posmoderna. Dejó su marca en el capitalismo, desde luego, pero, también, en la izquierda. ¿Qué había sobrevivido de las revueltas políticas de los sesenta? Pues estilos de vida y políticas de identidad, dos factores que saltaron a la palestra desde que a mediados de los setenta la lucha de clases se congelara. Al movimiento de liberación de las mujeres (que se incubó en los sesenta, en un ambiente de inhóspita masculinidad, pero que floreció en el pequeño resquicio que quedó entre la defunción de esa cultura y el comienzo de una reacción global) se unieron otros movimientos para los que la cultura no era un extra opcional, ni una distracción idealista, sino la verdadera gramática de la lucha política.
Terry Eagleton (2001: 187)

En este texto no pretendemos hablar de la figura de la mujer para intentar establecer un marco epistémico y social distinto al del hombre. Más que un estudio concreto sobre la mujer, buscamos una excusa para continuar reflexionando sobre el pensamiento contemporáneo, utilizando para ello la problemática de los géneros.

Partimos pues de las introspecciones que han generado importantes dudas y que encierran agudas críticas de la posmodernidad más cerrada como las que encontramos en los estudios de Guattari y Deleuze, Baudrillard o Virilio, entre otros.

Sabemos que los pensadores posmodernos han concentrado sus críticas sobre una sociedad que para ellos está construida a partir de los medios de comunicación: la *sociedad transparente* de Gianni Vattimo o la *sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Encontramos una crítica feroz a la modernidad inacabada, con errores y crímenes de guerra a sus espaldas, que supone una excusa para que autores como Guattari y Deleuze

critiquen una epistemología inspirada en la razón instrumental o funcional y fundamenten un pensamiento rizomático con ausencia de la racionalidad (para evitar el término duro y cortante de irracionalidad).

La gran acción de los pensadores durante la posmodernidad ha consistido en romper el estatuto disciplinario de la filosofía considerada hasta hace poco como la ciencia de la ciencia, el pensamiento del pensamiento. Los resultados de esta nueva doctrina epistémica e incluso fenoménica¹ que puede construirse desde la multidisciplinariedad, pluralismo epistémico y traductibilidad de los paradigmas científicos que entiende la ciencia y la filosofía unidas en sus dudas, entrecruzadas y confundidas por las complejidades del lenguaje que ya redescubriera el segundo Wittgenstein y esgrimiera en un último instante frente a las ideas de un filósofo que se sabía vencido como Popper; y esto frente a la otra gran corriente de la ciencia que niega el protagonismo de la filosofía a la hora de resolver los problemas de la vida y acusa a la misma filosofía de generar sus propios conflictos mediante el lenguaje, cuyas soluciones sólo se pueden resolver mediante sus propios entresijos del lenguaje.

De esta manera el pensamiento actúa, unas veces en sentido multidisciplinar y otras en manos de sociólogos, psicólogos, ingenieros de la inteligencia artificial, informáticos y evolucionistas, que conforman, en manos de John Brockman (1995) lo que bautizó como la *tercera cultura*, que pretende mostrarse universal, transgresora y – de acuerdo al pensamiento de Kuhn – frente a la incomensurabilidad busca ofrecer la posibilidad de una comparación de tipo “global”².

Siguiendo esta línea argumental, el estudio del conocimiento gira en torno de una multidisciplinariedad que nos emplaza en una sola dimensión simbólica. Esta dimensión es la que mejor explica la ausencia de racionalidad científica modernista. Una dimensión simbólica que envuelve las reflexiones contemporáneas muy sujetas sobre todo a los efectos de una *sociedad mediática* que “consume” *cultura masiva*. Las introspecciones de Jean Baudrillard sobre la cultura y el simulacro – A propósito, dice Baudrillard cuando explica los *rituales de la transparencia*, que en “la publicidad se interpreta la *comedia* del strip-tease femenino (de ahí la ingenuidad de cualquier vindicación feminista contra esta ‘prostitución’). Por lo que sigue siendo también un ritual de la transparencia. Liberación sexual, pornografía omnipresente, información,

¹ VELASCO Gómez, A. (1997): *Racionalidad y cambio científico*. México, UNAM/Paidós. págs. 71-92.

² *Ibidem.* pág. 79.

participación, expresión libre. Si todo esto fuera cierto, resultaría insoportable.”³. Y continúa aseverando que las imágenes se han convertido en el verdadero objeto sexual de nuestra sociedad, en realidad en la expresión de todos nuestros deseos, y ahí es donde reside la obscenidad de nuestra cultura ya que la ubicuidad de las imágenes, la contaminación de las cosas por estas, son las verdaderas características de esta cultura —, o las de Paul Virilio y su dimensión velocípeda de los medios de comunicación que muestran la historia sólo en un tiempo presente consumido y renovado bajo el flujo continuo de los medios de información, son algunos postulados que perduran como reflejos desde la posmodernidad. La aldea global de McLuhan, la sociedad sistémica de Luhmann o la propia noción de espacio público de Habermas se desarrollan en esta dimensión simbólica, unidas respectivamente cada una de ellas a otras tradiciones científicas distintas. Aquí la hermenéutica de Dilthey o de Gadamer cobran especial relevancia en cuanto que defienden la necesidad de un mundo interior para el conocimiento del mundo exterior; es decir, las conciencias interiores que se conectan en un espacio exterior y de cuyas interacciones surgirán los estímulos que de nuevo volviendo a la conciencia interior crearán el conocimiento. Ese mecanismo reticular se transforma en un modelo para las inteligencias conectadas en la red de Kerckhove y en un ejemplo para Landow o Derrida que deconstruirán el sentido de los textos en un sacrificio por la libertad del lector en su ejercicio obligatorio de interpretación.

Durante la posmodernidad el movimiento de huida, de *evitación* y de rechazo se incrementan. El relativismo epistémico y el relativismo cultural traen la confusión y las opiniones coexisten en el mismo espacio con la misma veracidad y autenticidad. Así, la mujer discriminada o menospreciada convive con la mujer hipervalorada y modélica. Aquí encontramos la tantas veces oída crítica social/cultural de que la sociedad capitalista basa su cultura masiva en la imposiciones de la publicidad y sus exigencias mercantilistas que imponen un *cinismo extremista* desde los medios de comunicación, presentando la situación desesperadamente marginal que viven las mujeres de Afganistán junto a la explotación salvaje de su sexualidad en la publicidad durante el mismo *continuum* discursivo de la televisión. Para contrarrestar esta opinión universalizada llamamos en nuestra ayuda a Terry Eagleton, un pensador posmoderno y relativista, para el que la única perspectiva válida para observar la cultura es, la que lo hace desde ningún lugar en particular, porque las visiones desde un punto de vista

³ BAUDRILLARD, J. (1987): *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1997. págs. 29 y 30.

concreto, como tienen las distintas *culturas*, son inevitablemente parciales y deformadas. Teniendo en cuenta que, para las perspectivas políticas radicales, no existe la diferencia entre intereses parciales e imparcialidad global: pues (por ejemplo, y es *su* ejemplo) la consecución de los objetivos de las mujeres abre la posibilidad de una emancipación más general, es decir: “A través de su propia toma de partido, los grupos sociales particulares pueden ser portadores de unos intereses comunes”.⁴

Este sinsentido al que ha sido conducida la sociedad lo retratan Berger y Luckmann, en su intento por ofrecer una solución al problema. Precisamente de esta lucha por ofrecer soluciones a aquellas cuestiones en las que el humanismo posmoderno no sabe dar una respuesta acertada, surge una renovación del pragmatismo de Charles S. Peirce y más tarde de William James, Shiller y John Dewey que en su búsqueda de la verdad siguiendo los criterios que pueda establecer esa verdad, desembocan de nuevo en la irracionalidad (que criticó Russell); el neopragmatismo surge de pensadores como Richard Rorty que de nuevo plantean limitar el estudio del conocimiento y de la construcción de lo social en el lenguaje. Esta teoría propone en el caso de la mujer, buscar la solución en la creación de un lenguaje femenino propio, singular del que carecen en la actualidad, ya que cualquier estudio de la mujer hasta nuestros días, parte obligatoriamente de un lenguaje masculino.

El neopragmatismo es, a la vez, la punta de un gran iceberg que ahora conocemos como filosofía de la técnica, o filosofía tecnocientífica que significa para nosotros una evolución lógica de las consecuencias desastrosas de la modernidad, como señalábamos antes, a todas luces inacabada, y que incluso durante la posmodernidad sobrevive en los escritos de algunos autores (Habermas o Horkheimer). La tecnociencia, aunque puede confundirse en un principio con un nuevo humanismo tecnológico, en verdad parece dibujar sus propios principios cada vez más constatables. Entre ellos su empeño por dar soluciones, que es precisamente un motor de inicio para la emergencia de la tecnociencia. En esa línea se enmarcan los esfuerzos de Simondon, Engelhardt o Jonas por exponer modelos de acción que puedan corregir los errores del pasado. Para ellos los problemas de la vida no tienen solución en una dimensión simbólica sino en una dimensión técnica, utilizando un pensamiento resolutivo, como un modo de aproximación a los problemas humanos. Pueden incluso, si es entendido en su más

⁴ EAGLETON, T. (2001): *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona, Paidós. pág. 123.

absoluta radicalidad, llegar a considerar que todos los problemas humanos son de índole técnica. La razón instrumental moderna es sustituida por una razón utilitarista que es evaluada mediante criterios económicos: eficacia y eficiencia. Por tanto, los métodos resolutivos de la tecnociencia requieren de una racionalidad utilitarista que entre otras funciones, sobrepase la dimensión simbólica de las cosas para actuar sobre su dimensión real o de la vida, pero no desde su interpretación fenoménica.

Esta tecnociencia funda sus principios de actuación en varios conceptos de los cuales mencionaremos aquí, la idea de progreso científico, la ética planetaria y la vida responsable.

Según esta teoría la felicidad humana vendrá de lo que entendamos por progreso científico, la ética planetaria definirá las normas de convivencia bajo una doctrina nueva, cuyos nombres propuestos son *sociobiotechnocosmo*, *tecnoesfera* o *tecnonaturaleza*⁵ y finalmente, la vida responsable surge del respeto al Otro. Ese Otro puede ser igual (forma superior) que nosotros reconocemos siempre a partir de su inteligencia que le permite dilucidar que la libertad de unos respeta la libertad de otros (Engelhardt); o también ese Otro podrá ser una vida inferior que si bien está supeditada a la supervivencia de las formas superiores deberán ser explotadas bajo el control técnico y el respeto a la supervivencia de las generaciones de vida superior futuras.

Los subsistemas que configuran este sistema del sociotecnobiocosmo, que están englobados en la comprensión de la realidad, según Moya (1998) son:

1. Ecosistema. Engloba el fisiosistema (un átomo, el sistema solar...) y el biosistema (la célula, el organismo...).
2. Sistema tecnocientífico. Integrado fundamentalmente por la ciencia, la tecnología y sus productos.
3. Sistema económico. Conjunto integrado por las estructuras y sistemas de producción, distribución y consumo de una sociedad.

⁵ MOYA, E. (1998): *Crítica de la razón tecnocientífica*. Madrid, Biblioteca Nueva. Se trata de un macrosistema construido por tres subsistemas:

1. Los conocimientos que proporciona la ciencia sobre el medio (natural o social).
2. Las acciones técnicas transformadoras del medio.
3. Las relaciones sociales (políticas y económicas) que hacen posible los saberes científicos-técnicos.
- 4.

4. Psicosistema. Realidad integrada por cada una de las mentes individuales.
5. Sistema simbólico. Red de creencias filosóficas, religiosas, políticas y demás de una sociedad, cultura, etc.
6. Sociosistema. Red de individuos, relaciones sociales, instituciones y organizaciones sociopolíticas.

Lo que hemos pretendido con esta repaso a las teorías que han intentado describir nuestra sociedad en la última mitad del siglo XX es destacar la necesidad de presentar un enfoque asexuado a la cuestión del tratamiento de la mujer en los medios de comunicación, o lo que es lo mismo a su construcción social a través de los medios de comunicación, sobrepasando la dimensión simbólica, para hallar una solución técnica que genera la filosofía de la tecnociencia. Vamos a centrarnos entonces, en la dimensión pragmática, contextualizando la cultura de lo social y sus transmisores, los medios de comunicación social y la publicidad especialmente, ya que de forma contraria a las concepciones atomistas y desestructurantes, debemos (y creemos) considerar a la publicidad como un proceso comunicativo creador y condicionador de cultura, cuya gramática interna, a través del componente pragmático, condiciona y está condicionada por su contextualización en el ámbito, no muy bien definido – creemos – aún, de lo que se ha dado en llamar *cultura de masas*.

Este concepto comienza a perfilarse a partir de los años 70, tomando como referencia el enfrentamiento de posturas acerca de la sociedad actual entre McLuhan y Marcuse, o lo que es lo mismo, entre utópicos y radicales. Para el primero, las incógnitas que plantea la evolución de una sociedad sometida al bombardeo constante de los medios de comunicación social, es un mensaje optimista, de evolución hacia una nueva época. Por el contrario Marcuse, con una tendencia mucho mas crítica, se centra en el análisis de la vida cotidiana, hasta llegar a la negación de los valores actuales.

Característicamente, este enfrentamiento de posturas se centra en la publicidad, nutriéndose de una vasta reflexión sobre la sociedad de masas y la industria cultural (especialmente en Estados Unidos).

En este gran debate sociológico, según González Martín (1996), han llegado a distinguirse cuatro corrientes:

- La sociología académica, funcionalista y sincrónica, que desde diversas universidades estadounidenses se dedica a elaborar métodos de análisis para

prever, encauzar y provocar los efectos de la comunicación de masas, originando la *Mass Communication Research*, con publicaciones tan importantes para el mundo científico internacional como *The public opinion quarterly*.

El nacimiento de esta tendencia es consecuencia directa de los complejos problemas políticos y económicos que vive Estados Unidos en el periodo de entreguerras, el New Deal de esta sociedad creó el marco idóneo de este desarrollo, con los objetivos, según Lazarsfeld (1952) de:

Estudiar los efectos provocados por el rápido crecimiento de los medios de comunicación, lo que genera un modelo de investigación moral – cultural (Merton, 1957) centrado en el análisis de los efectos del paradigma de Lasswell.

Análisis de propaganda política, origen del análisis de contenido.

La utilización comercial – publicitaria de los medios de comunicación, que sobre todo en radio, desarrollo los análisis de audiencia.

- La escuela de Frankfurt, cuyos integrantes (Adorno, Horkheimer, Marcuse) emigraron a Estados Unidos como consecuencia del nazismo, que conciben la sociedad de masas como una industria cultural – término acuñado en Europa por Morin, 1962 -, absolutamente estructurada y analizable en sus confluencias y contradicciones internas. Esta explicación sólo es posible en relación con unas estructuras sociales concretas, ya que la cultura de masas es asumida no sólo como un conjunto de estático de objetos culturales, sino como un sistema de modelos de comportamiento operantes.

Esta concepción sociológica inicial ha tenido grandes continuadores como J. Habermas y H. Pross en Alemania, Schiller en Estados Unidos, Morin en Francia, Alberoni y Rositi en Italia, Nordenstren y Varis en Finlandia, y aún hoy sigue siendo la referencia fundamental para la investigación de la sociología crítica.

- Radicalismo aristocrático, representado por autores como Mac Donald, que se revelan contra la vulgaridad y la estereotipación consecuencia de esta cultura de masas, formando parte de esta crítica las propuestas de una élite intelectual europea, Benda, Ortega y Gasset, Huizinga, Mannheim, sin ningún ánimo de aceptar este fenómeno como cultura.

- Los integrados en la industria cultural, que intentan una racionalización crítica de la actuación de esta. Bell, Shills, McLuhan, son los creadores de una utopía según la cual ‘la masa’ participa por primera vez en la constitución de lo social; lo que obliga a revisar el concepto de cultura tal y como había sido entendido hasta ahora, considerándolo desde la perspectiva de cómo se organiza, realiza y estructura en un estilo de vida: el famosísimo *american way of life*.

La utopía falló porque acercar esta cultura al público, resultó una empresa cara y poco productiva, pero absolutamente necesaria para mantener un orden social, ya que los productos culturales son bienes industriales de difícil automatización y en una economía de salarios altos, los precios de producción de estos objetos son más elevados que los de ningún otro sector.

Se genera así la contradicción mas fuerte de este sistema: el enfrentamiento entre producción y creatividad, haciendo imprescindible el papel de la publicidad en la sociedad de masas no sólo como un objeto de consumo cultural, sino mas bien como un catalizador importante de toda esta sociedad⁶

Nuestra sociedad postindustrial, se ha transformado en una sociedad de la comunicación, donde la publicidad, entendido como una inversión que hacen los anunciantes para diferenciar productos o servicios parecidos y personalizarlos de un modo diferente, ha dejado de ser un elemento perturbador y accesorio, para convertirse en una compleja actividad económica, comunicativa y psicosocial, utilizada como la herramienta perfecta para adecuar la demanda a la oferta, y no al contrario, jerarquizando el mercado de acuerdo a los productores.

Las importantes consecuencias de la actividad publicitaria suponen: Una limitación del papel nivelador que hasta ahora tenía el mercado. Posibilita el crecimiento programado de las grandes corporaciones, que cada vez mas, concentran el sistema productivo. Subvenciona la cultura de masas.

A esta función económica esencial la publicidad añade otras secundarias, importantes en la creación de la mentalidad colectiva. El alcance social de la publicidad se puede interpretar desde varios ángulos: La publicidad como creadora de valores y pautas de conducta acordes con ellos, que llegan a moldear los estilos típicos de vida de

⁶ GONZÁLEZ MARTÍN, J. L. (1996): *Teoría general de la Publicidad*. México, Fondo de Cultura Económica.

una sociedad. Otra interpretación es la influencia psicológica, al encargarse la publicidad de llenar el vacío existente por la desaparición de las ideologías. La otra es que la función de la publicidad es netamente social, no sólo porque actúa como un poderoso factor de conformación, sino porque es una limitación para la vida privada, útil para objetivar los aspectos que constituyen al receptor como consumidor. La publicidad llena de vida el mundo de las cosas y objetualiza y cosifica el de las personas.

Para relacionar a la mujer con este encuadre comunicativo y la idea de cultura utilizamos las ideas de Vandana Shiva (1988), que sostiene que el actual ideal de progreso, es una creación de las sociedades patriarcales occidentales, situando el beneficio por encima del sistema axiológico, y apuesta por la recuperación del principio femenino (la diosa madre) como alternativa no violenta y sin género, como un *sistema social humano* y sobre todo sostenible.

Debemos tener en cuenta que para entender el uso de la imagen de la mujer en los medios de comunicación tenemos, primero, que entender que hablamos de imagen que “es una de las claves para comenzar cualquier programa de alfabetización audiovisual: ‘la imagen no es la realidad’. Desde este presupuesto, los mensajes publicitarios y de los medios en general no pueden seguir siendo considerados como copias de lo real”⁷ Según este postulado pensamos que no debemos defender a la mujer desde los inusuales argumentos masculinos (por esto de poco usados y seguramente fácilmente denostables), ni tampoco los femeninos, pues sería una visión también partidista y poco fiable ya que parte de un lenguaje masculino⁸. Es mas, creemos que ni siquiera debemos preocuparnos (entendido en el sentido de preocupación metodológica) del uso de la imagen de la mujer en los medios de comunicación y/o en la publicidad porque compartimos con San Nicolás (2001) la idea de que las re – presentaciones de los objetos en los medios adquieren una dimensión mítica que los aleja de la realidad del objeto que representan⁹, y que por lo tanto, el estudio y entendimiento de la *Cultura*

⁷ CORREA, R., GUZMÁN, M. D. y AGUADED, J. I. (2000): *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*. Huelva, Grupo Comunicar.

⁸ A este respecto M. A. Vázquez Medel (1999: 98) cita a Beatriz Fainholc: “Las mujeres, cuando son incluidas ocupacionalmente en estos procesos de producción de mensajes siguen los mismos cánones reforzadores de los medios empeorados por el desgaste cotidiano de los prejuicios, o sea, reproducen las pautas de los modelos discriminatorios vigentes; o, las pocas mujeres que producen significados desde lo distinto, aparecen como algo excepcional, fruto del azar y no como consecuencia de los procesos de transformación social históricamente detectables ya”.

⁹ “La mujer en tanto prototipo-estereotipo publicitario -entendiendo ambas nociones como formas transitorias de expresión en el sentido expresado arriba- bucea transitando desde la parcela de la prescripción comercial hacia el ámbito de la mitología cultural”.

como fenómeno globalizador de la comprensión de cualquiera circunstancia, debe primar por encima de visiones aisladas y (siempre) partidistas.

El harén transdiscursivo del complejo Disney

Jesús Manuel Corriente Cordero

I.E.S. “Blas Infante” – El Viso del Alcor (Sevilla)

“Pensamiento” es una voz que parece andar siempre necesitada de adjetivos. Si durante algunos años, especialmente desde la divulgación del ya manido título de Vattimo, el adjetivo fue “débil”, en la actualidad es posible encontrar, hasta en el menor articulejo de opinión, el adyacente “único”. Por lo menos esta vez, hay acuerdo entre los medios en considerar peyorativo el término. Eso sí, los intelectuales de a tanto el folio o el minuto de “alcachofa” o de busto parlante, parecen haber olvidado (quizá jamás conocieron) a un tal Bajtín que trabajaba con términos como “polifónico”, “monológico”, “dialógico” o “intertextual”, por no hablar de que todavía hay quien trabaja con desarrollos de esos y otros conceptos, dado que pertenecen a sectas como la de los semióticos, término que a más de uno de los presentes nos han escupido a la cara como si fuera un insulto. Por salud mental, tiempo ha que decidí “salir del armario” y puedo dar fe de que, desde entonces, mis relaciones laborales han mejorado: ya han desesperado de llevarme al buen camino docente.

Esta vulgarización de voces descafeinadas es probablemente inherente a la naturaleza efímera del mencionado discurso, e incluso podría pensarse que inocua, si no fuera por el pequeño detalle de que la mercadotecnia política convierte corrientes de pura opinión vacua en ley, y aun en ley sobre materia tan delicada como es la educación.

Así tenemos que, para garantizar la formación académica de mentes comunicativamente sanas, no hay más que decretar que el alumno debe saber manejar diversas fuentes de información, sin más garantía de discernimiento que una alusión al conocimiento crítico que aparece superpuesto, como burdamente superpuesto aparece el conocimiento de los diferentes discursos en la normativa legal sobre enseñanza. La primera consecuencia de esto es que el conocimiento obtenido es precisamente acrítico, puesto que el componente teórico de análisis de los discursos no sólo fue obviado, canonizando así modelos incluso retrógrado en su fondo, sino que todo intento de discusión científica sobre el tema ha sido conscientemente proscrito.

Por otra parte, diversas “alarmas” de orden sociológico han provocado una avalancha de documentación oficial y paraoficial centrada en superponer artificialmente la cuestión de los valores, tratados en forma de códigos cerrados de rancia moralina

discursiva, aunque adornada de terminología novedosa. A la lectura de diversas fuentes de información, todas validísimas y legítimas por ley, el profesor ha de añadir, por obra y gracia de las directrices, un mecanismo de censura de textos, que, por supuesto, revelarán su verdadera naturaleza en cuanto el alumno, pertrechado de valores, los lea. Ocioso es decir que el sexismo es una de las siete plagas a hacer extinguir, aunque el único antídoto que ofrezca el sistema legal educativo sea el de la censura. Si no, ¿qué diferencia de fondo hay entre prescribir el uso de “ensalada nacional” por “ensaladilla rusa”, y prohibir dentro del aula expresiones denigratorias basadas en el género que el alumno va a repetir en cuanto cruce la puerta de la escuela? De hecho, habría que pasar largas noches pensando de claro en claro para discernir si se ha de premiar a un alumno por usar frases hechas o refranes de su entorno inmediato, o bien castigarlo porque tales elementos sean políticamente incorrectos. Esto no es retórica: es sólo una forma de contar sin acritud la experiencia de contemplar promociones enteras de alumnas de centros rurales en los que, alcanzado determinado nivel de edad, empiezan a ser anestesiadas en sus intereses académico-profesionales, así como de la persecución de valores como la sensibilidad e intuición en los procesos cognitivos masculinos. Esa fue la razón por la que abandoné posturas más formalistas, y vía pragmática, comencé a introducir en mi formación útiles herramientas de ginocrítica. A eso se sumó otro problema: el de la propia identidad. La búsqueda de la identidad femenina y de los mecanismos represores que la puedan confinar, y otro tanto habría que decir de las identidades e imaginarios homosexuales, y de ahí en adelante, es lo que me permite ir en busca de la identidad de esa minoría llamada “varón heterosexual católico, monógamo fiel, y levemente acomplexadillo”.

La cuestión, por tanto, es mucho más seria: la legislación educativa, ayuna de renovación en la epistemología de lo que se enseña, sostiene un concepto de referente tan rígido que raya en lo platónico (en su sentido más peyorativo): muerta la palabra, muerta la cosa. Esa rigidez apocalíptica, que provoca modernos escrúpulos de monja (de las antiguas), y que se traduce en la posibilidad de sancionar a un profesor por salirse del buen camino, tiene su cara integrada: si los componentes son buenos, el producto es bueno.

Por tanto, lo que a continuación trataré de ofrecer es no una condena, ni una demonización de Disney, sino un ejemplo de que, simplemente con unas escasas pero coherentes ideas, es enormemente fácil separar grano y paja. Como ejemplo usaré el tratamiento intensivo que han sufrido algunos elementos femeninos en la película de

dibujos animados *Hércules*, hasta el punto de reideologizar el mito en una dirección reprogramada. De hecho, lo que expondré es parte de la base de un trabajo inicial con alumnos de Secundaria, que espero perfilar en breve. Dejo de lado, pues, el interesante problema del vaciamiento del héroe masculino, la trivialización de la trascendencia mitológica, otra buena parte de procesos de transdiscursivización alienante, y el formidable entramado económico que sustenta tanto tales producciones como los beneficios económicos que reporta la manipulación ideológica.

La primera dificultad que se podría poner a una tarea docente de este tipo, aplicada al nivel educativo propuesto, es el elevado grado de abstracción que implica reformar el concepto de referente. De hecho, quien les habla ha sido públicamente despreciado con esta excusa en diversas catequesis LOGSE sobre Lengua y Literatura por ponentes que no sabían qué era la pragmática, y que han publicado el manual de didáctica de la asignatura del CAP de esta Universidad que nos aloja, así como el profesor encargado por la misma de coordinar la prueba de Comentario de Texto para el acceso a la Universidad, cuestión aún más dolorosa cuando uno sigue sintiendo esta casa como su Universidad.

En realidad, la de las dificultades de los nuevos paradigmas teóricos es una falsa cuestión, puesto que el que tiene que cambiar sus presupuestos obsoletos es un profesor al que habría que darle más facilidades para estar al día de su asignatura, y un enjambre burocrático que no debería dictaminar sobre lo que desconoce.

Jamás se me ocurriría hablar a un alumnado de catorce años de vaciamiento referencial o de reideologización –aunque tampoco de la diferencia entre semas y archisemas-. Sencillamente, porque las ideas, como nos enseñó Descartes, son operativas en el estado de intuición. Es tremendamente fácil preguntar por qué *La sirenita* de Andersen termina de forma diferente a la versión Disney, y por qué tienen que acabar bien las películas pero no los cuentos tradicionales. Luego llega el momento de hablar de la primera como alegoría condenatoria del matrimonio desigual, y de la segunda como anestesiadora de una cuestión real: hay diferencias de clase social, cultural, sexual, que están operando como barreras efectivas en nuestro entorno. De hecho, cuando se es profesor fuera de zonas urbanas es muy fácil mostrar ejemplos crudamente explícitos, aunque su condena retórica es inútil. La base de esos automatismos discriminantes, y en especial en lo correspondiente a la distinción por sexos no está tanto en la práctica puntual, y mucho menos en sus verbalizaciones, como en los relatos y metarrelatos que la legitiman.

Empecemos, una vez surgida la sombra de la sospecha, a revisar el relato mítico correspondiente a Hércules, con ayuda de cualquier diccionario de mitología medianamente completo¹, y aun eso sabiendo que las mitologías no son precisamente modélicas, pero lo que importa es aprender a desatar los primeros lazos, que luego ocasión habrá de seguir con el resto de la madeja. De hecho, confieso un conocimiento de la mitología grecorromana no más allá de lo que debe saber un profesor del área de Humanidades.

La primera sorpresa que podremos encontrar es que la película no deja atrás prácticamente ningún elemento del mito. No ya los doce trabajos, sino incluso buena parte de los *parerga*, aparecen de una u otra manera reflejados en el texto fílmico, llegando a detalles como aprovechar el grito de Deyanira (una de las esposas del héroe) cuando Neso trata de violarla. Ciertamente, los elementos de construcción del relato mítico han sido cuidadosamente desmontados, para aprovechar la fuerza inherente a elementos que han resistido el paso del tiempo y poder así usarlos como material de construcción. Así, ese grito pasa a ser la primera situación de combate real de un Hércules dibujado como “héroe-caballero andante” que trata de realizar su primera “hazaña-entrenamiento de combate real”: rescatar a una doncella.

El más claro de los ejemplos de este proceso de vaciado es, probablemente, el tratamiento que recibe Hera. Si la figura de Hera en la mitografía no es precisamente un alarde de feminismo², y es parte esencial en el desarrollo del mito, pues en el fondo es la espina dorsal que enlaza las desgracias y hazañas del producto del último devaneo de Zeus, que incluso ha de cambiar su nombre de Alcides al de Heracles, en el texto cinematográfico la persecución pasa a manos de Hades, que adquiere un carácter diabólico más propio de la cultura judeocristiana. Hera es el personaje menos consistente incluso en su trazo de dibujo, con un rostro tan ovalado que la excluye del resto de diosas, e incluso de dioses. Envuelta en un velo púrpura, a no envidiar una burka afgana, pasa a ser no sólo la madre legítima del héroe, sino que en los diálogos no hace sino dar la réplica a un Zeus patriarcal, al que sólo interrumpe para que el niño no se haga daño, o para despertar a Zeus para que acuda a tratar de impedir el secuestro de su hijo por Hades, que lo convertirá en un mortal a través de un biberón, réplica invertida del mito de la formación de la Vía Láctea. La negación de la leche, pues, el

¹ Así, un clásico como el de GRIMAL, P. (1981): *Diccionario de mitología griega y Romana*. Barcelona, Paidós, o bien RUIZ DE ELVIRA, A. (1975): *Mitología clásica*. Madrid, Gredos.

² Cfr. El clásico de POMEROY, S. B. (1987): *Diosas, ramera y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal.

ataque de las serpientes y otras menudencias de la infancia de Hércules no son, así, producto de la vengativa diosa. Hera ha sido pues, desactivada, para convertirse en una recatada y prudente ama de casa que asiente educadamente a todo cuanto ocurre a su alrededor. De hecho, incluso la propia maternidad impuesta por el guión aparece descafeinada, pues solamente experimenta sentimientos, y en ningún momento actúa cuidando activamente al bebé o se pronuncia a favor o en contra de las decisiones de su marido o hijo. Un Pegaso de importación actúa de niñera, y definitivamente, reduce las proporciones de la diosa a las de una esposa de nivel económico elevado que cumple las exigencias del protocolo.

La madre mitológica, Alcmena, sufre un parecido proceso. Su sexualidad ha sido destruida por un procedimiento clásico de la iconografía cristiana. Al igual que la virginidad de María requería la imagen de un esposo de edad más que madura capaz de reprimir sus impulsos, la engañada por Zeus forma, junto con su marido, una simpática pareja de ancianitos (no se olvide el mito de Filemón y Baucis) que han rogado a los dioses un hijo, y tropiezan con el niño abandonado, por una torpeza de los ayudantes de Hades. Frente a la relativa pasividad de Anfitrión en el relato mítico –a la fuerza ahorcan-, el personaje femenino es el que pasa a un segundo plano de consentimiento y sumisión al marido que, aunque débil y confraternizante con su hijo, lleva el protagonismo de la escasa acción de estos padres postizos, dada la legitimidad intramatrimonial que se ha otorgado al protagonista en el filme.

El caso de las Moiras es especialmente interesante. Por un lado, en la construcción gráfica de los personajes podemos apreciar que el equipo que desarrolló el personaje colectivo ha acudido a atributos propios de las Furias (así, los cabellos como serpientes, o la disposición servil de Hades, que coincide con el temor reverencial que se les tenía, incluso en el nombre alternativo: las Euménides). Por otra parte, se centra su tarea en los dos aspectos más divulgados: conocimiento del destino y duración de la vida de los mortales.

Pero esta combinación explosiva de entes femeninos es desactivada de inmediato. En primer lugar, el intertexto gráfico (*conditio sine qua non* para conservar el puesto de dibujante en Disney) de la bruja de Blancanieves, bien que depuradas las redondeces en caras angulosas, según el gusto de los tiempos que corren, da un toque de familiaridad con los dibujos de “la casa”, y sugiere un posible final feliz. Por otra parte, el tratamiento de la tarea de hilar, enrollar y cortar la vida de los seres humanos es desactivado por medio de un humorístico “contador de muertos”, al estilo de algunos

establecimientos de servicios rápidos estadounidenses. Además, la pregunta de Hades sobre el futuro de su inventada conjura recibe una respuesta doblemente debilitada, para la infalibilidad supuesta a las custodiodoras del destino. En la forma, con respuestas estilo “adivina” y “bola de cristal” (no olvidemos el estatus marginador del concepto tradicional de bruja), y en el contenido. Frente al cumplimiento mitológico de los oráculos como expresión de la fatalidad, las Parcas introducirán a Hércules como potencial distorsionador del destino, e incluso fallan al cortar el hilo de su vida, por divinizarse el mismo en la reestructuración del guión.

La primera gran hazaña de nuestro héroe procede de la fusión de dos episodios: la muerte de la Hidra y el salvamento de Hesíone de ser devorada por el cetáceo. Por supuesto, la violencia en Disney debe estar previamente justificada y legitimada, y ofrecer a una doncella como víctima no es un buen ejemplo. Atacar a otro ser sin motivo, tampoco. Así, pues, parece más conveniente no sólo que Hades prepare una trampa sino que, la víctima más inocente, en vez de una doncella, sean aparentemente dos niños (no niñas) accidentados. Asimismo, la Hidra añade a su repertorio el tragarse a Hércules, que corresponde al episodio de Hesíone, aunque con una diferencia: mientras que en el mito es una estratagema del héroe, aquí es un error del inexperto aprendiz, lo que le sirve al guionista para crear un falso final que enlace dos de los episodios de acción más trepidante del filme (por otra parte, con interesantes antecedentes y consecuentes intertextuales en el seno de la factoría). En cualquiera de los dos casos, el protagonista vencerá al monstruo atacándolo desde dentro.

Esta victoria producirá en el discurso fílmico una pausa en la que la voz narrativa *en off* de las musas, que, junto con una canción, relatará gran parte de las hazañas de Hércules a ritmo de videoclip, de forma que se contraiga el tiempo hasta que llega al estatus del estrellato. Y esto conduce a una popularidad medida en adolescentes históricas y en éxito comercial. Podría parecer lo segundo una parodia al estilo de la realizada por Mel Brooks en *La loca historia de las galaxias*, de no ser porque aquí es consustancial al trabajo heroico del personaje, como le recuerda su entrenador (intertexto *Rocky*) al revisar su agenda de trabajos (la parte de hazañas que faltaba, sin olvidar ni una).

En cuanto a la popularidad mitológica de Hércules entre las mujeres, ciertamente los Heráclidas son rico testimonio de ello en el mito. Pero esta promiscuidad, incluso sementalización del personaje mítico, es una opción doblemente peligrosa para la película. En primer lugar, debe ser obviada por razones de público –ese

curioso complejo de niños acompañados de adultos que obliga a mantener un discurso multinivel con guiños semi-irónicos que no afectan a la recepción más elemental-. Por otro lado, la misión que se le ha encomendado en el guión –hacerse un héroe- no permite distracciones eróticas, y de hecho, la única que se da está a punto de causar la destrucción definitiva del personaje. En este caso, interviene, de nuevo, como más adelante veremos, el intertexto del episodio de Sansón en el Libro de los Jueces (caps. 13 al 16), con el condicionante del voto de dedicación (nazireato) a Yavé.

Pero, por otra parte, el sexo vende en las películas animadas, aunque sea suavemente aludido en el ya remoto baño de Cenicienta. El problema es buscar los desactivadores que automaticen una recepción subliminal de las alusiones. De hecho, las alusiones directas al sexo (como el “¡fóllame!” de una fan adolescente, casi subliminal entre los gritos variados), parecen intencionalmente colocadas para despertar las iras de grupos ultraconservadores y calificar la película de inmoral, con la consiguiente publicidad gratuita.

¿Cómo desactivar un sexo que interesa presentar veladamente? En primer lugar degradando la atracción física intersexual: frente a un varón adulto y musculado, una pandilla de granujientas y desgarbadas adolescentes, con las desproporciones de la edad; frente a hermosas ninfas, un sátiro de aspecto y conducta completamente contrarios a los de Hércules, que recibe merecido maltrato de las mujeres asaltadas. De hecho, en la secuencia final, por fin recibirá un beso... de la casquivana Afrodita.

Por otra parte, las Musas pierden buena parte de sus atributos míticos y pasan a convertirse en un coro narrador con un pronunciado aire *gospel*. Curiosamente, está compuesto de esculturales bellezas de ébano con un discurso permanentemente casto, salvo la última, obesa, torpe de movimientos, etc., que es la que, en la misma lógica anterior, goza de más libertad, dado su aspecto, para formular comentarios eróticamente más directos.

En tercer lugar, la presencia de la compañera de Hércules, Mégara. Lo primero que es necesario tener en cuenta es que procede de un diseño de personaje que ha recogido inteligentemente la tradición de las vampiresas de la historia del cine (así, no habría que olvidar la secuencia de *Bola de Fuego* en el que una explosiva Barbara Stanwick posa su pierna sobre Gary Cooper, y su correspondencia con una similar secuencia en el filme que estamos analizando). Sin embargo, la versión Disney frena parte de la carga erótica cuando nos presenta a una mujer que renuncia a los hombres, y

que pronto se apiada casi fraternalmente del héroe, hasta que acaba enamorándose castamente de él.

Alrededor de este personaje, relativamente menor en el desarrollo del mito, se concentra sin embargo la acción del filme, cuando reúne las características del personaje homónimo –que desencadena, tras su muerte, el ciclo de los doce trabajos- y las de esposas y concubinas del héroe, en especial la mencionada Deyanira, a la que hay que salvar de Neso y que provoca, además, su muerte de forma involuntaria. A ello hay que sumar que el rescate final no es otro proceso que el de la liberación de la muerte de Alcestris. Todos ellos han sido personajes femeninos del mito, con sus propios rasgos, que han sido despiezados y combinados para construir una combinación de atractivo fatal, seducción, arrepentimiento, enamoramiento, salvación tras, eso sí, pagar con la vida su culpa, y final feliz en la tierra (esto ya contradiciendo el mito).

¿Cómo estructurar todo esto? Si en el mencionado guión de Billy Wilder el modelo era un irreverente relato de *Blancanieves y los siete enanitos*, en el caso que nos ocupa, claramente, estamos ante una versión del ya mencionado relato de Sansón, y Mégara desempeña el papel de Dalila, si bien convenientemente arrepentida de su falta. Dalila es seductora, pero malvada. Mégara (en el filme) expía su pecado muriendo y posteriormente es recatada de la muerte, con lo que queda reprimido el factor seducción hasta el casto matrimonio final.

Podríamos seguir abordando otros muchos casos de este proceso de despiezado y reconstrucción, pero de ellos seguiríamos obteniendo conclusiones parecidas: nos encontramos con un eje central Sansón-Dalila, que estructura los elementos procedentes del mito, enlazados con procedimientos procedentes de la comedia romántica hollywoodiense, de forma que obtenemos, por un lado, una combinación nueva de impulsos bajo la apariencia de mujeres imaginarias, cuando en realidad tales mujeres han sido vaciadas de su sentido primigenio y desprovistas de la posibilidad de adquirir otro.

De la misma forma, podemos contemplar el entrecruzamiento de discursos de hondo calado en nuestra cultura (ya sea de forma consciente o no) que no sólo se interlegitiman, sino que legitiman el producto final como aceptable e incluso aparentemente recomendable. Sin embargo, el proceso de simple comparación nos ha revelado cómo la unión entre piezas está automatizada para promover una lectura monológica de comedia relativamente “blanca”, que lanza al espectador hacia una interpretación estereotipada de lo femenino.

¿Qué diferencia hay entre lo aquí planteado y una simple crítica de fuentes, por otra parte fácilmente accesibles? Apenas unas corrosivas gotas de teoría —que con los adolescentes es administrable vía intuición—, con el fin de auxiliarnos en la tarea de desautomatizar los procesos receptivos, despertar una sana suspicacia ante los productos de consumo y, sobre todo, devolver al receptor el derecho de construir, a partir de los datos de la experiencia real, fictiva y diferida, su propio concepto referencial contextualizado, de algo, tan importante por similaridad o contraste para su identidad, como es ese referente que llamamos ‘mujer’.

Marguerite Duras: el personaje femenino

CRUZADO Rodríguez, M^a Ángeles

Universidad de Sevilla.

Marguerite Duras: visión del personaje femenino

El objetivo de este trabajo es establecer una caracterización del personaje femenino en la obra de Marguerite Duras. Para ello, dada la abundante producción de la escritora y ante la imposibilidad de abordarla entera, nos centraremos en cuatro de sus textos, que son: *Le navire Night* (El Navío Nigth), *Hiroshima mon amour*, *Les yeux bleux cheveux noirs* (Los ojos azules pelo negro) y *L'Amant* (El amante), novela autobiográfica. Al comparar las tres primeras con la última, podremos también establecer algunas conexiones entre el personaje femenino que la autora presenta y su propia vida. Se tratará de extraer unos rasgos comunes a las mujeres de las obras durasianas y de paso compararemos también esa imagen femenina con la visión de este sexo dada por la *Nouvelle Vague* francesa, una corriente cinematográfica que comenzó a desarrollarse a finales de los años cincuenta y en la que Marguerite Duras tomó parte, como guionista y realizadora, aunque, como se verá, su visión del personaje femenino difiere radicalmente de aquella dada por los cineastas de la llamada Nueva Ola.

Desde el momento en que nos centramos sólo en cuatro textos de la escritora, el trabajo no pretende ser exhaustivo, sino centrarse en este campo de actuación que hemos acotado.

Notas biográficas

Marguerite Duras nació en Gia-Dihn, en la Indochina francesa, donde pasó su juventud. Los acontecimientos allí vividos marcarían toda su vida posterior. Su padre, profesor de matemáticas, murió cuando ella tenía sólo cuatro años de edad. Junto a sus dos hermanos mayores, la niña (y más tarde adolescente) Marguerite llevó la vida pobre y libre de los indígenas. Su madre era institutriz y daba clases de piano para obtener algún dinero extra. Más tarde, compró una concesión en Camboya, que resultó ser una tierra incultivable que el agua invadía cada seis meses. La madre construyó un bungalow, sembró arroz y tres meses más tarde una crecida del Pacífico lo arruinó todo. Esta desgracia llenó a la familia de cólera e indignación; la escritora hablará de ella en varias de sus obras, pero hay una, *Un barrage contre le Pacifique*, que la describe con

bastante exactitud. Desde entonces, el agua que destruye será una de las obsesiones de la escritora.

A los dieciocho años Marguerite marchó a París, donde estudió Derecho, Matemáticas y Ciencias Políticas en la Sorbona. Allí conoció a su primer marido, Robert Antelme y, más tarde, en 1942, a Dionys Mascolo, con quien tuvo a su hijo Jean. En aquellos años Marguerite Duras participó activamente en la Resistencia contra la ocupación alemana, y formó parte del Partido Comunista, del que fue expulsada en 1950 por diferencias culturales. Recientemente la escritora, apartada del partido y de la izquierda intelectual, ha abogado por el rechazo de todas las formas de orden social y de la herencia de la cultura y el conocimiento, ideología que se ve reflejada en sus trabajos.

A partir de ese momento su vida se confunde con la literatura. Su primera novela, *Les impudents*, la escribió en 1943. A esta siguieron *Un barrage contre le Pacifique*, en 1950, y *Le marin de Gibraltar* (1957). Ambas fueron llevadas al cine, igual que *Moderato Cantabile* (1958) y el guión que ella misma escribió para la película de Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, que fue la revelación del Festival de Cannes de 1960. Con estas dos obras la autora entró a formar parte de las figuras más destacadas de la Literatura francesa actual.

En el terreno de la novela, *Le rapt de Lol V. Stein* (1964) inaugura una nueva etapa productiva Marguerite Duras, en torno al personaje de Anne Marie Stretter, y con textos sobre La India, como *Le Vice-consul*, *La femme du Gange* e *India Song*. Entonces se fija un tipo de exploración novelesca o de guión, que parece ser definitivamente el estilo durasiano, confirmado en *L'Amant*, ganadora del premio *Goncourt* en 1984.

Se la incluye entre los llamados “nuevos novelistas”, por su tratamiento de los personajes y su renovación de las formas narrativas y guionísticas. Muchas de sus obras pueden ser a la vez texto, teatro y película. De hecho, ella misma ha llevado a la pantalla grande algunas de sus creaciones escritas y su carrera se ha movido siempre entre lo literario y lo cinematográfico.

Mientras las primeras novelas son bastante convencionales en forma y contenido, sus últimos trabajos exceden de manera creciente el argumento, la psicología y las motivaciones tradicionales, al mismo tiempo que han disuelto los lazos entre ficción narrativa, drama y poesía. El lenguaje se ha alejado de su función utilitaria y, a través de un proceso de simplificación sintáctica y gramatical, se ha convertido en

instrumento y resultado de la destrucción que la autora pone como requisito para la liberación del individuo.

En los textos de Marguerite Duras lo esencial no suele ser un personaje, sino un deseo, igual que en sus historias lo más importante no son las acciones, sino las palabras, el diálogo entre los personajes. Hay una necesidad de transgredir el orden y la razón, un sufrimiento indecible que sólo se resuelve en la locura y el grito, como formas de revuelta.

La realidad asiática y el mar son dos elementos también muy presentes en la obra durasiana, dada la importancia de ambos en la vida de la autora, que pasó sus primeros años en Vietnam, junto al mar, y este hecho marcó el resto de sus días. Otro componente esencial de estos textos es la pobreza, la miseria, las barreras sociales, que también hicieron mella en su existencia con mayor o menor intensidad, como relata en sus novelas autobiográficas, *El amante* y *El amante de la China del Norte*, entre otras. Tal vez por ello, y por su posicionamiento a la izquierda en política, se aprecia en muchas de sus obras una cierta denuncia al dinero y el confort de las clases más altas.

Es fundamental el significado de los lugares. Aunque son escasos los datos geográficos o de localización (no se trata de textos descriptivos por acumulación de datos, sino más bien impresionistas), el espacio interviene en el curso de la historia narrada.

La figura femenina (como esposa, amante, madre...) tiene un papel fundamental en la obra durasiana, y en ella pretende centrarse este trabajo. Empezaremos por dar unas notas sobre el contenido de las obras que se van a poner en relación para analizar posteriormente el personaje femenino y establecer por último la comparación con las mujeres que presentan los autores de la *Nouvelle Vague*.

Le navire night

Es la historia de dos personas que mantienen una relación amorosa a través del teléfono. Ella da el primer paso: telefonea a un desconocido y entablan una conversación. Las llamadas se van sucediendo periódicamente, cada vez con más frecuencia, y se va creando entre ellos una relación de creciente dependencia. Pasan noches enteras colgados del auricular, sin haberse visto nunca ni conocer el uno del otro más que lo que ellos mismos se dicen, aun sabiendo que la sinceridad no siempre va por delante, en el caso de ella. Pertenece a una familia acomodada de Neuilly, una de las zonas más distinguidas de París, y padece leucemia desde hace años. Le da datos

contradictorios sobre sí misma, y organiza citas a las que no acude. Siempre es ella quien llama o decide permanecer en silencio por un tiempo, él no tiene ni siquiera su número, no conoce ni su nombre.

Ella le envía regalos y dinero. Le cuenta que es hija ilegítima de su padre y que su madre no es la mujer con la que vive, sino una lavandera residente en las afueras de la ciudad. Las dos madres (la biológica y la madrastra) entran en contacto con él, bien para llevarle recados de ella, bien para decirle que la deje en paz, porque el esfuerzo de pasar tantas noches en vela es perjudicial para la salud de la chica.

Ella lo sigue, lo vigila, está loca de amor por él y un día lo llama para decirle que va a casarse con el médico que la ha estado cuidando durante los últimos diez años. Está cada vez más enferma. Le dice que sólo ha sentido amor por él. Han pasado tres años de relación.

Hiroshima mon amour

La historia sucede en Hiroshima, en el verano de 1957. Una mujer francesa que ha viajado hasta la ciudad nipona para rodar una película sobre la paz conoce a un japonés, con el que pasa una noche, la víspera de su regreso a Francia. Ambos están casados y se confiesan felices en sus respectivos matrimonios, pero entre ellos se establece una conexión especial, porque los dos han sufrido el horror de la guerra: ella durante la ocupación alemana en Francia, cuando se enamoró de un alemán con el que iba a casarse, hasta que una bala lo mató la noche de la liberación. La sociedad la consideró deshonrada y la castigó públicamente: le raparon la cabeza y su familia la encerró en un sótano, donde enloqueció de dolor y desesperación hasta que una madrugada dejó su pequeña ciudad. Él sufrió el desastre de Hiroshima, donde pereció su familia, y pudo salvarse por estar combatiendo en el frente.

Los dos están juntos en la cama de un hotel. Se despiden, pero él se resiste a dejarla, y la sigue por la ciudad: en el rodaje de la película, en un café, en la casa del japonés, de nuevo en el hotel... Ella le cuenta su historia, que no había confiado a nadie antes, y se produce una identificación del japonés con el amante alemán muerto al final de la guerra. Ella vuelve a experimentar sensaciones y vivencias que tuvo con el otro, revive ese viejo amor imposible. La historia va creciendo en intensidad. Ella quiere dejarlo pero a la vez quiere quedarse allí con él, con ese amor revivido, del que no se ha curado en los catorce años transcurridos desde su muerte.

Los ojos azules pelo negro

Un hombre y una mujer se encuentran cada noche en una habitación junto al mar. Él tiene miedo a la locura, y necesita su compañía para superarlo. Le paga por dormir con él cada noche. Quiere su cuerpo, no su amor, y su condición de homosexual le impedirá mantener con ella cualquier otro tipo de relación. Ambos tienen un sufrimiento común, y el objeto es un joven extranjero de ojos azules y pelo negro, que fue amante de ella, y por quien él siente una atracción que lo llena de dolor por no tenerlo. El parecido físico entre la chica y el joven extranjero es lo que hace que el homosexual quiera tenerla cerca, porque así siente más próximo a su amado.

Llega un momento en que ella empieza a sentir un deseo hacia él pero, por más que lo intenta, él no es capaz de poseerla como hombre, porque el objeto de su deseo sigue siendo el joven extranjero, cuya memoria consigue mantener despierta gracias al contacto con la chica. Él toca su cuerpo, la besa, porque es como si alcanzara ese amor imposible.

Ella es de esas personas que van a la playa de noche para penetrarse y gozar. Hay veces que llega tarde a la cita porque está con otro amante. Él le pide que le cuente detalles de su relación con el otro hombre; él goza del deseo que ella siente por el otro. A veces también ella ve en él el rostro del joven extranjero. Le cuenta su aventura con él: cómo fue ella quien se hizo penetrar, mientras él estaba muerto de dolor porque tenían que dejarse.

Se va produciendo una especie de simbiosis entre los dos personajes, que se van acercando cada vez más. Llega un momento en que se besan con mutuo deseo, y se encuentran juntos en un estado de felicidad hasta entonces desconocida. El amor por el joven extranjero lo que constituye la verdadera felicidad entre ambos.

El amante

Novela autobiográfica de Marguerite Duras. La acción transcurre en la Indochina francesa, donde la autora vivía con su madre y sus dos hermanos tras la muerte del padre. En ella se habla de las dificultades económicas a las que tuvieron que hacer frente, de las relaciones familiares: el hermano mayor, bebedor y dilapidador de la fortuna familiar, objeto del amor materno; el menor, frágil y desmedidamente amado por su hermana; su relación con la madre, caracterizada por la falta de comunicación; y lo que constituye el centro de la historia: su despertar al amor y al placer con un joven chino, que mostró por ella verdadera adoración, plegándose siempre a sus deseos,

aunque no tuvo el valor de convencer a su padre para que lo autorizase a casarse con la joven. Ella se muestra frívola y distante, interesada ante todo por el dinero del chino, y por extraer de él todo el beneficio posible, tanto material como del placer. Aparece también la vida de la protagonista en el internado de Saigón, donde gozó de una libertad especial, para acudir a sus citas amorosas con el chino, y el rechazo de la sociedad hacia su comportamiento falto de moral. También se alude a su vida posterior, en París, y a la huella imborrable de su experiencia con este primer amante.

El personaje femenino

En las obras tratadas el personaje femenino tiene un papel importantísimo como eje en torno al cual gira la historia; es el centro organizador del relato. El tema amoroso está siempre presente, y la mujer se presenta con unas características especiales, que reflejan en gran medida el modo de comportarse en la vida de la escritora, sus ideas. Las protagonistas de estas historias han roto con las convenciones y los valores burgueses y viven en un estado de disponibilidad angustiosa para el amor, que es en algunos casos el único escape del aburrimiento y el hastío vital.

Son mujeres entregadas al deseo y a la pasión, que raras veces va separada del dolor, el sufrimiento e incluso la muerte. La mujer es quien toma la iniciativa y quien lleva las riendas de la relación amorosa. Ella empieza y decide cuándo quiere acabar, y el hombre debe plegarse a sus deseos. Se trata principalmente de mujeres ociosas, no trabajadoras, pequeño-burguesas. En el caso de *Los ojos azules pelo negro*, podemos hablar de dos figuras femeninas, la de la mujer y la del homosexual, que reúnen entre ambas los rasgos del personaje femenino durasiano.

Están marcadas por un amor anterior que deja una huella imborrable en sus vidas ; es el caso de la francesa de *Hiroshima mon amour* y de los dos personajes de *Los ojos azules pelo negro*, que viven en el recuerdo de un deseo extinguido que los marca; en *El Amante* y *Le Navire Night* es el amor que experimentan en ese momento el que marcará sus vidas posteriores.

Son mujeres atormentadas, por temas relacionados con el deseo, y llenas de contradicciones. Actúan sin pensar, se dejan llevar por el deseo. En sus historias amorosas prima la indeterminación: están con un hombre (en el caso del homosexual de *Los ojos...*, se trata de una mujer) como podrían estar con cualquier otro, no se muestran selectivas en sus conquistas. Se entregan a desconocidos y acaban abriéndoles también la interioridad de sus recuerdos; a modo de confesión, ellas cuentan sus problemas y sus

historias con otros amores. El diálogo es fundamental en las obras de Marguerite Duras, se puede decir que importa más que las acciones. Es tal el grado de apertura que se alcanza a veces en este sentido, que la francesa de Hiroshima... cuenta a su amante japonés lo que no ha confiado ni a su propio esposo: su historia con el soldado alemán durante la guerra.

En el caso de sus interlocutores masculinos, estos se abren mucho menos, escuchan más que cuentan, y nuestro conocimiento de ellos no pasa de lo superficial. Permanecen más herméticos, en un segundo plano. Son hombres que esperan, asumen y aceptan el camino que les propone la mujer; callan y van tras ella.

Estas mujeres buscan el goce; si es necesario, pagan por él (la mujer de *Le Navire Night*, el homosexual de Los ojos...). Prefieren la noche para sus encuentros. En estas relaciones están muy presentes la enfermedad, la locura e incluso la muerte. El placer suele estar unido al dolor y el sufrimiento. En la mayoría de los casos se trata de amores imposibles, que más tarde o más temprano se terminan. La francesa de Hiroshima... y el homosexual de Los ojos... reviven su pasión por una tercera persona (el amante alemán muerto y el joven extranjero, respectivamente) en el amante que tienen ante sí. Se produce una identificación de los amantes, que se ve más claramente en la película *Hiroshima mon amour*, donde se intercalan planos del joven alemán en las escenas de amor con el japonés. Este, como la chica de Los ojos... , es consciente de ello pero a ninguno de los dos parece importarle. Hay un deseo por un ser ya desaparecido, que pervive (ese deseo) y se vuelve a realizar en un nuevo objeto. El homosexual duerme con la chica cada noche para sentir la presencia de su amado extranjero.

Algunas de estas mujeres llevan una doble vida. La francesa de Hiroshima... se confiesa feliz en su matrimonio, con sus hijos, y la chica de Los ojos... mantiene relaciones con otro amante y no por ello deja de acudir a las citas con el homosexual, por el que también siente deseo, que puede identificarse igualmente con su sentimiento hacia el joven extranjero; ambos permanecen juntos porque se recuerdan mutuamente al hombre que fue objeto de deseo para los dos, y eso es lo que hace que ese sentimiento permanezca vivo. El homosexual también goza al saber que ella ha estado con otro. Se puede hablar de una cierta identificación de él con ella: él goza con el goce de ella, es como si él viviera esas relaciones que ella tiene con otros hombres.

La mujer, como se ha dicho, es quien manda en el plano amoroso, y dirige también el acto sexual. Así, es ella la que se ofrece al hombre, lo busca, se hace poseer por él o lo posee. Es el caso de la chica de Los ojos... o la de El amante, quien, a pesar

de su inexperiencia, atrae al amante chino sobre sí y le pide más, goza hasta la extenuación con él, que permanece en ocasiones tembloroso y retraído.

Una figura que se repite bastante en la obra de Marguerite Duras es la de la prostituta, que en ella tiene un valor especial: es una condición de lo femenino, no una profesión ni nada que tenga que ver con la marginalidad social. La chica de Los ojos... cobra por dormir con el homosexual, pero no lo hace por necesidad, porque es profesora en la Universidad. La chica de *El amante* sí obtiene del chino un gran beneficio material para ella y su familia, dice que eso es lo que la empuja a estar con él, pero tampoco es vista como un personaje marginal, incluso obtiene condiciones especiales en el internado para poder pasar más tiempo con el joven. Además, al final del libro ella reconoce que sí lo amaba, y que esta relación marcó toda su vida posterior.

Estas dos chicas, desde muy jóvenes, van a la playa de noche para encontrar gente y penetrarse sin conocerse ni amarse, y esto las llevará más tarde a escribir. Además, ambas intuyen que sus respectivas madres hicieron lo mismo en su juventud. Aparece, pues, esta actitud ante la vida como algo enraizado, natural.

Los personajes femeninos que presenta Marguerite Duras son transgresores, como la prostituta o el homosexual que llega a sucumbir, aunque sea momentáneamente, ante los encantos de una mujer. Se entregan libremente al amor, sin pensarlo mucho, pero no están exentos de dudas y sufrimiento. Rompen las convenciones sociales y la moral establecida, a la que la autora se dirige con ironía. Así, la francesa de Hiroshima... confiesa ser “de una moral dudosa”, y la chica de *El amante* está “deshonrada” a causa de esa relación, y a los ojos de la familia ellos eran “unos desvergonzados”.

Se trata de mujeres de naturaleza misteriosa, creadora, erótica, transgresora, siempre bajo la mirada masculina. Son mujeres que no siempre dicen la verdad sobre sí mismas. Por ejemplo, las de Los ojos... y *Le Navire Night* dan datos contradictorios a medida que avanza la historia, y se mantiene siempre ese halo de misterio.

Lo que se puede ver tras la lectura de estos libros es que hay ciertos temas que preocupan a Marguerite Duras, relacionados con su propia trayectoria vital, y que se presentan tanto en *El amante*, su novela autobiográfica, como en otras obras que, aunque no tienen ese carácter, sí presentan elementos sacados de la vida de la escritora. Las mujeres que protagonizan sus novelas tienen mucho que ver con ella misma y, al menos, con su forma de ver el mundo.

Las mujeres durasianas frente a la *Nouvelle Vague*

Marguerite Duras se sitúa en la llamada “orilla izquierda” de la *Nouvelle Vague* francesa, una corriente cinematográfica surgida a finales de los años 50, que supuso una importante transgresión de los patrones del cine tradicional. Aunque formalmente hubo muchas aportaciones, aquí lo que nos interesa ver es la construcción del personaje femenino que propone este movimiento y compararla con la de nuestra escritora, que trabajó como guionista para cineastas como Alain Resnais, director de *Hiroshima mon amour*.

La mujer de la *Nouvelle Vague* representa lo material, la apariencia, la superficialidad, y supone una amenaza para el individuo masculino, pues destruye la energía vital de este. El hombre es creador, con una dimensión que sobrepasa lo material. Él es lo espiritual, la parte de los sentimientos, la psicología; es el demiurgo que conoce el oficio de creador. Tiene una gran vida interior y una cultura superior. Se opone a las convenciones; es depositario de los valores morales, conoce a las mujeres, y si estas lo dominan se vuelve inocente. Por eso prefiere dominarlas. El amor lo salva.

La mujer, en cambio, no es autónoma, necesita a la colectividad; es como una niña pequeña. Representa las convenciones sociales. Se opone al arte, y supone la muerte del artista, la destrucción del genio creador. Como objeto de deseo es un obstáculo para la realización del héroe. Es distante, desconocida, irreflexiva, mediocre, indecisa, y un peligro para el hombre. Hay una dualidad: la mujer mayor, madre, que inspira piedad, y otra mujer que representa la sexualidad activa, brutal: una mujer orgánica, misteriosa e incluso fascinante, que destruye al hombre creador.

Marguerite Duras se sale de ese esquema, y en *Hiroshima mon amour* presenta a una mujer como principio organizador del relato, que encarna la subjetividad. El hombre toma aquí el lugar que suele corresponder a la mujer en la *Nouvelle Vague*, y permanece en un segundo plano, sin poder de decisión ni autonomía posible: está abstraído, sólo escucha y mira. Ella, en cambio, tiene vida interior. Hay una defensa de la mujer y de la libertad sexual, que ya no supone una amenaza para el hombre. La mujer no es un misterio al final de la obra: sabemos que ha sufrido mucho, y eso la hace ser como es. La frustración del deseo masculino está aquí motivada, justificada y aceptada. Marguerite Duras impone su toque femenino y feminista en este movimiento y, aunque inscrita en él, no permite que sus valores se vean menoscabados por la línea general del mismo.

Diálogos con el canon literario: Margaret Atwood y la re-escritura de Shakespeare

CUDER Domínguez, Pilar

Universidad de Huelva

Las últimas décadas han sido testigo de un encendido debate sobre el origen y mantenimiento del canon literario, así como sobre las relaciones entre canon y anti-canon, centro y márgenes. El pensador post-colonial Edward Said nos recuerda que “el poder de narrar, o de impedir que otras narrativas se formen y emerjan, es fundamental para la cultura y el imperialismo, y constituye una de las principales conexiones entre ambos.”¹ Al igual que ocurre en otros aspectos, coinciden aquí los propósitos del pensamiento feminista y la teoría post-colonial, pues los dos pretenden subvertir el canon e inscribir en él las experiencias de sujetos marginados (ya sean las mujeres o los colonizados).

Una de las estrategias que pueden servir tal propósito es la práctica de la re-escritura revisionista, que es un fenómeno recurrente de la literatura del siglo XX, y que ha afectado a textos tan canónicos como *El Quijote* o *Robinson Crusoe*. En el caso de la autora que me ocupa en estas páginas, la canadiense Margaret Atwood, ganadora de los más prestigiosos premios de su país (el *Governor General's Award*) e internacionales (el *Booker Prize* de Gran Bretaña, el *National Book Award* de EE. UU.) tanto por su producción poética como por su narrativa, la crítica ha subrayado la frecuencia con que aparecen en su obra referencias intertextuales, e incluso cómo se revisan por extenso ciertos documentos culturales. Ejemplo paradigmático de ello son las diversas versiones que Atwood ha producido del cuento popular “Barbazul”, una revisión que culminó, al menos hasta el momento presente, en la novela *La novia ladrona* (*The Robber Bride*, 1993). Menos conocida para el público no canadiense pero no menos relevante para comprender su vida y su obra ha sido la larga inspiración que Atwood ha encontrado en los escritos autobiográficos de la pionera canadiense del siglo XIX Susanna Moodie, que la llevó a componer su magnífica colección de poemas *Los diarios de Susana Moodie* (*The Journals of Susanna Moodie*, 1970), y que asoma de nuevo en la novela *Alias Grace* (1996). Una tercera influencia que genera la rica intertextualidad de la obra de Atwood procede, sin duda, de Shakespeare, como cabría decir de un buen número de escritores y escritoras en lengua inglesa en el momento actual.² Ya en 1988 el nombre de una de sus

¹ SAID, Edward (1994): *Culture and Imperialism*. New York, Vintage. pág. xiii. La traducción es mía.

² En su estupendo estudio *Shakespeare Posmoderno* (Sevilla, Universidad de Sevilla), Pilar Hidalgo (1997) menciona, entre otras reescrituras noveladas de Shakespeare, las realizadas por Angela Carter, Nadine Gordimer, Nancy Huston, Rachel Ingalls, Jane Smiley, Marina Warner, Bharati Mukherjee, y Gloria Naylor. Asimismo

protagonistas, Cordelia, revelaba el sustrato shakespeareano de su novela *Ojo de Gato* (*Cat's Eye*), aunque a diferencia de otras reescrituras del Rey Lear, como explica Suzanne Raitt,

(...) ni se respeta la estructura narrativa de la obra original ni se da voz a personajes silenciados, fórmulas ambas características de la intervención feminista sobre las culturas y normas patriarcales; *Cat's Eye* más bien desarrolla una forma típicamente postmoderna de intertextualidad en la que mediante el cuestionamiento de elementos fundamentales en el drama de Shakespeare -el famoso “nada” de Cordelia- se construye una epistemología alternativa, basada en la incertidumbre, el relativismo, y la disjunción.³

Menor interés crítico ha despertado hasta el momento un trabajo posterior de Atwood que, en cambio, sí constituye una reescritura al uso: su relato “Gertrude Talks Back” (“Gertrudis responde”), publicado en la colección *Good Bones* (1992).⁴ Dotar de voz a la madre de Hamlet no es empresa fácil, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de uno de los personajes más ambiguos del bardo de Stratford, y por ello el objeto de interpretaciones críticas y escenográficas muy heterogéneas. La más común, siguiendo la pauta marcada por los testimonios del propio Hamlet y el espectro de su padre, la tiene por mujer adúltera, poco recatada e incluso lasciva. Así se aprecia no sólo en muchos textos críticos, sino también en las versiones cinematográficas que desde el año 1948 (en la famosa película de Sir Lawrence Olivier) han difundido dicha imagen. La pieza clave para esta interpretación reside en la mil veces citada escena de la alcoba de la reina, cuando Hamlet se entrevista con su madre bajo el oído alerta de Polonio y, al descubrirlo apenas camuflado tras un tapiz, le atraviesa con su espada. Durante el enfrentamiento de madre e hijo, el segundo (representado por Olivier) “arroja a la segunda sobre la cama, como si fuera un mero objeto sexual, mientras alterna los abrazos con los insultos.”⁵

Por su parte, la crítica feminista ha reivindicado una imagen diferente para Gertrud. En uno de los primeros trabajos feministas sobre este tema, “The Character of Hamlet's Mother” (1957), Carolyn Heilbrun puso en tela de juicio las perspectivas de Bradley y Dover Wilson

Hidalgo nos recuerda las numerosas reescrituras realizadas en el teatro contemporáneo británico por Tom Stoppard, Arnold Wesker, Elaine Feinstein, y un largo etcétera.

³ RAITT, Suzanne (1999): ““Out of Shakespeare?": Cordelia in *Cat's Eye*,” *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Revisions in Literature and Performance*. Marianne Novy ed. London, Palgrave. págs. 182 y 183. La traducción es mía.

⁴ ATWOOD, Margaret (1992): “Gertrude Talks Back” en *Good Bones*, Toronto, Coach House, págs. 15-18. Todas las referencias posteriores proceden de la magnífica traducción realizada por Isabel Carrera Suárez de una selección de relatos de Atwood bajo el título *Asesinato en la oscuridad* (Oviedo: KRK, 1999). Debo aclarar aquí que el nombre de la reina aparecerá de varias formas distintas a lo largo de este trabajo: “Gertrude” en el original inglés, tanto shakespeareano como atwoodiano; “Gertrud” en las traducciones españolas de Shakespeare; “Gertrudis” en la traducción de Isabel Carrera del cuento de Atwood.

⁵ SMITH, Rebecca (1980): “A Heart Cleft in Twain”: The Dilemma of Shakespeare's Gertrude”, *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. ed. Carolyn Ruth Swift Lenz, Urbana, University of Illinois Press. pág. 195. La traducción es mía.

entre otros, y argumentó que Gertrud era “inteligente, aguda, y dotada de un talento notable para el lenguaje breve y preciso,” si bien tiene que admitir que es asimismo “esclava de la pasión.”⁶ También Rebecca Smith concluía, tras examinar concienzudamente el texto, que

(...) la descripción tradicional de Gertrud es falsa, porque sus palabras y gestos nos dibujan una mujer dulce, obediente, sumisa y de escasa imaginación, que se ve apresada entre “dos poderosos polos” y con el “corazón hendido en dos” (3.4.156) entre la lealtad a su marido y a su hijo. Ama tanto a Claudio como a Hamlet, y el conflicto entre ellos la hace profundamente infeliz y la confunde.⁷

Más recientemente, pero en términos similares, se ha expresado Janet Adelman, para quien Gertrud es una mujer “más confusa que activamente malvada, e incluso su famosa sensualidad es menos obvia que su preocupación solícita tanto por su esposo como por su hijo.” Más aún, Adelman sugiere que la muerte de la reina puede interpretarse como suicidio para proteger a su hijo, si se entiende que “la determinación con que desobedece la orden de Claudio y bebe de la copa envenenada es poco usual en ella.”⁸ Otros estudios sobre el personaje la observan desde el prisma de la problemática de género del drama isabelino y jacobino, en el que cualquier comportamiento poco convencional se asocia con la lascivia. En este contexto, Lisa Jardine sugiere que “son los personajes masculinos los que perciben la libertad de acción de una mujer como un signo claro de lujuria irracional, y por tanto como preludio inevitable del desorden y la debacle.”⁹

El hecho de que el personaje permita lecturas tan dispares debe obedecer sin duda a la ambigüedad que subyace en la creación de Shakespeare. Mientras que las fuentes de la obra, la *Historiae Danicae* de Saxo Grammaticus (siglo XII) y las *Histoires Tragiques* de Belleforest (siglo XVI) dejan claro el papel de Gertrud en el asesinato, pues la reina de esas dos versiones cometía adulterio antes de ponerse en marcha la conspiración, sobre la que estaba informada, ambos puntos resultan oscuros en el drama de Shakespeare. Por ende, la propia Gertrud resulta poco informativa y parca en palabras. Aunque es el eje central para entender las motivaciones de los otros personajes, y en especial de su hijo, el papel de la reina tiene a su cargo relativamente pocos versos para un personaje tan principal. Como resultado, Gertrud es más un objeto construido por los demás que voz de sus propios pensamientos y sujeto de sus acciones:

⁶ HEILBRUN, Carolyn G. (1990): “The Character of Hamlet’s Mother,” recogido en su *Hamlet’s Mother and Other Women*. London, The Women’s Press. pág. 17. La traducción es mía.

⁷ SMITH. *Op. cit.* pág. 194. La traducción es mía.

⁸ ADELMAN, Janet (1992): *Suffocating Mothers*. London, Routledge. págs. 15 y 16. La traducción es mía.

⁹ JARDINE, Lisa (1983): *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Brighton, Harvester Press. pág. 72. La traducción es mía.

Prácticamente silenciosa sobre sí misma, ...la profundidad de Gertrud como protagonista procede de la acumulación de reacciones ajenas hacia ella. Por ello, para la crítica feminista ella consigue representar el tan traído y llevado paradigma de la feminidad construida de la última década.¹⁰

Atwood utiliza estas ambigüedades e incertidumbres como piedra de toque de su revisión de la famosa escena 3.4. de *Hamlet* en el relato “Gertrude Talks Back.” Es preciso señalar, sin embargo, que la autora canadiense prescinde de dos de los momentos principales de la escena de Shakespeare, el asesinato accidental de Polonio y la aparición del espectro, que resultan irrelevantes para sus propósitos, y se concentra en cambio en el encuentro madre-hijo. Pero el cuento no recoge un diálogo entre ambos, como sería de esperar, sino que constituye un monólogo de la reina, del que la voz y las respuestas de Hamlet han sido suprimidas. De esta forma, Atwood recrea los silencios de Gertrud y la dota de la voz de que carecía en el texto original.

Si bien las palabras de Hamlet no gozan de entidad física sobre la página, sí que poseen cierta existencia implícita e inaudible. Los textos de Shakespeare y Atwood están enlazados por múltiples vínculos interreferenciales, como indica la disposición de las proposiciones que articula la reina: en vez de sucederse ininterrumpidamente, están separadas por frecuentes pausas, lo cual sugiere indirectamente la existencia de réplicas de las que por algún motivo no explícito se nos priva. De hecho, esas réplicas corresponderían a Hamlet, y por tanto nos remiten directamente al intertexto shakespeariano. Si examinamos el cuento con más atención, veremos que su composición consiste en una larga tirada de aseveraciones en las que la hablante no sólo despliega una gran confianza en sí misma, sino que con aplomo rechaza todas y cada una de las acusaciones de las que es blanco en el texto original. En definitiva, si idealmente ponemos los dos textos juntos, reconstruiremos un diálogo extemporáneo entre texto presente e intertexto implícito, y al mismo tiempo lograremos visualizar la mecánica y los objetivos de la revisión atwoodiana. Ya desde una primera lectura apreciaremos que la reescritura de Atwood no sigue al pie de la letra la escena de la obra original, sino que la novelista canadiense ha construido un retrato alternativo de Gertrud sobre un puñado de momentos específicos que, al ser descontextualizados y re-localizados en un nuevo entorno conversacional, distorsionan el discurso hamletiano.

El relato comienza *in medias res*, aludiendo al nombre del oyente implícito, Hamlet, lo que, unido al título “Gertrudis responde,” sirve el propósito de orientar nuestra lectura, dirigiéndonos hacia un contexto literario y un intertexto específicos:

¹⁰ JARDINE, Lisa (1996): *Reading Shakespeare Historically*. London, Routledge. pág. 149. La traducción es mía.

Siempre pensé que había sido un error, llamarte Hamlet. La verdad, menudo nombre para un niño pequeño. Fue idea de tu padre. No hubo nada que hacer, tenías que llamarte como él. Puro egoísmo. Los otros chicos del colegio te tenían martirizado con el tema. ¡Todos esos motes! Y aquellos chistes malísimos, que si el jamón, que si el jamar. Yo quería llamarte Jorge.¹¹

Nombrar a Hamlet en la primera línea no es en absoluto un gesto inocente; la reina desacraliza al personaje mediante el uso del humor (las bromas sobre el jamón, procedentes de un juego de palabras intraducible del inglés “ham”) y la reinserción en un entorno cotidiano y ordinario, que lo recrea como un simple “Jorge.” La técnica de “re-nombrar” que abre el relato tampoco es casual, puesto que da la réplica a las palabras de Hamlet en la famosa escena. Allí, en un acto de habla declarativo, al nombrar a su madre “la reina, la mujer del hermano de vuestro marido” el personaje da voz a la terrible acusación de incesto:

REINA:

¿Olvidáis quién soy?

HAMLET:

¡No, por la cruz de Cristo! ¡No!

Sois la reina, la mujer del hermano de vuestro marido.

Y--¡ojalá no fuera así!—también sois mi madre.¹²

Como vemos, estas primeras líneas del relato son suficientes para apreciar las tres estrategias empleadas por Margaret Atwood en su reescritura revisionista del personaje: la desacralización de Hamlet mediante el humor y la reinserción en un entorno cotidiano, la ausencia de sentido de la culpa en Gertrud, y el rechazo de la visión hamletiana (y masculina) de ella.

La primera de estas estrategias tiene como fundamento una construcción alternativa de Hamlet. En el texto de Atwood se le presenta como un jovencuelo de andares torpes (“Es el tercer [espejo] que me rompes,” le dice la reina), y un estudiante de hábitos poco higiénicos que vive en “un cuchitril de ... barrio de estudiantes” y que apenas trae a casa algo de colada en sus raras visitas. Incluso sus ropajes siempre en colores oscuros, parte inseparable de la imagen existencialista que da prestancia a Hamlet, se parodian aquí al hablar de sus calcetines negros, una nueva moda de las que suelen afectar a la juventud burguesa en nuestra sociedad contemporánea consumista. Más aún, la razón misma de la existencia atribulada de Hamlet en la obra de Shakespeare, su deseo de vengarse de Claudio por el asesinato de su padre, se transforma en estas páginas en el antagonismo habitual entre un padrastro y un hijastro ya

¹¹ ATWOOD, Margaret (1999): “Gertrudis responde”, *Asesinato en la oscuridad*, Oviedo, KRK. pág. 27.

¹² SHAKESPEARE, William (1994): *Hamlet*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 3.4.13-15. pág. 450 y 451.

adulto: “Por cierto, cariño, podrías dejar de llamar a tu padrastro ‘el hinchado rey.’ Es verdad que tiene un ligero problema de peso, y le duele lo que dices.”¹³

Aunque Hamlet se haya convertido aquí en el paradigma del joven contemporáneo, es preciso subrayar que mantiene algunas de sus señas de identidad originales, en especial la lealtad hacia los principios y la “ley del padre”, de modo que la desmitificación del héroe shakespeareano apunta también a la figura inmanente de su progenitor. No es casualidad que padre e hijo compartan el nombre, pues por el acto sagrado de nombrar, el padre recrea en el hijo su propio ser, y con ello se reproduce todo un sistema de valores masculinistas y misóginos que constriñe a las mujeres y que, muy en especial, aspira a controlar y limitar su sexualidad. Esta conexión padre-hijo es evidente sobre todo en la descripción de ambos maridos de Gertrud:

HAMLET:

Mirad este retrato, y aquel otro.

La imagen misma de dos hermanos.

Ved qué nobleza de rostro: rizos como los de Hiperión,
frente como la del mismo Júpiter, ojos como los de Marte,
prestos a la amenaza o el mando, y su figura
como la del heraldo Mercurio, como si acabara
de posarse sobre una colina que besara el cielo,
masa de perfecciones donde todos los dioses
parecen haber dejado su impronta para dar constancia
al mundo de lo que de verdad es un hombre.

Este era vuestro esposo y mirad también este otro...

ahí tenéis a vuestro marido, espiga podrida
que corrompe la gallardía de su hermano. ¿Tenéis ojos?
¿Por qué abandonasteis los pastos de aquella cima
para pacer en la ciénaga? ¿Tenéis, en verdad, ojos?¹⁴

Mientras que en la obra del bardo inglés la reina se mantiene silenciosa, aquí reivindica a Claudio y describe despectivamente a su primer marido:

Sí, ya he visto esos retratos, muchas gracias.

Sí, ya sé que tu padre era más apuesto que Claudio. Frente ancha, nariz aguileña, etcétera, muy buena planta de uniforme. Pero la belleza no lo es todo, especialmente en un hombre, y lejos de mi intención hablar mal de los muertos, pero creo que va siendo hora de que te haga ver que tu padre no era exactamente el alma de las fiestas. Noble sí, no lo niego. Pero a Claudio, en fin, no le molesta tomarse una copita de vez en cuando. Sabe apreciar la buena mesa. Sabe reírse, ¿me entiendes? No tiene una que andar siempre de puntillas por culpa de algún principio más sagrado que vos, o asunto similar.¹⁵

¹³ ATWOOD. *Op. cit.* pág. 28.

¹⁴ SHAKESPEARE. *Op. cit.* pág. 53-67.

¹⁵ ATWOOD. *Op. cit.* págs. 27 y 28.

El joven Hamlet recreado por Atwood es tan ñoño y estrecho como su progenitor, hasta el punto de que su madre le acusa de frígido, rebatiendo así la acusación implícita de que la reina es un ser lascivo y dominado por sus instintos. Este es probablemente el mayor logro del relato de la canadiense, pues en vez de defender su comportamiento como lo hace la crítica, leyéndola como mujer sumisa e insegura, Atwood subvierte completamente los parámetros de normalidad y anormalidad que juzgan tal comportamiento, como vemos claramente al comparar los dos textos:

GERTRUDE:

¡No más palabras, Hamlet!

Hacéis que mis ojos miren hasta el fondo de mi alma,
donde veo manchas negras y profundas,
y no puedo borrarlas.

HAMLET:

Sin embargo vivís en el hedor
de un lecho de sudor infecto;
en una ciénaga de corrupción, gozándoos
y haciendo el amor entre inmundicias.

GERTRUDE:

¡No me habléis así!

Vuestras palabras se clavan como dagas en mi oído.

¡Basta, mi dulce Hamlet!¹⁶

¿El pútrido sudor de *qué*? ¡Mi cama no es ningún *lecho grasiento*, si es eso lo que has dicho!
¡Conque una hedionda pocilga!

(...)

Búscate otra menos remilgada y llévatela al huerto. Luego ven a contarme eso de la hedionda pocilga.¹⁷

Como resulta bien visible aquí, la técnica de Atwood consiste en recoger términos del texto de Shakespeare y re-contextualizarlos. Así, la reina de esta versión contemporánea no está retorciéndose las manos, sino “secándose las uñas”, y el espejo que Hamlet desea poner ante su madre para que ella pueda ver hasta lo más hondo de su ser, es aquí meramente uno de los objetos de tocador con los que el hijo juega torpemente. De este modo, Atwood rechaza para su personaje la visión (el espejo) que los valores masculinos le han impuesto como Otra, y consigue que ésta retome el control de sí misma y de su cuerpo, libre de la injerencia masculina. En este sentido, es particularmente relevante que la escena en ambos textos se desarrolle en el dormitorio, o más bien, en el tocador, que como nos recuerda Jardine, era el

¹⁶ SHAKESPEARE. *Op. cit.* págs. 88-96.

¹⁷ ATWOOD. *Op. cit.* pág. 28.

único espacio doméstico enteramente femenino.¹⁸ La reescritura de Atwood nos descubre y clarifica que ese espacio doméstico funciona como metáfora del cuerpo femenino, y en especial de su sexualidad. Mientras que en la obra de Shakespeare la intromisión de Hamlet lograba imponer un dominio normativo, en el relato canadiense se devuelve el control a la mujer.

Otra visión masculinista que es revisada en el relato corresponde a Ofelia. Habitualmente se explica que Hamlet la maltrata en la obra debido a que la joven participa de la naturaleza lasciva e irracional comúnmente asignada a las mujeres, como veíamos en el caso de Gertrud. Aquí Ofelia resulta tan anormal como Hamlet, la excepción en vez de la regla, y el margen con respecto al centro que constituye la reina. Tan anormal resulta, que ni siquiera recibe un nombre:

Y permíteme que te diga que todos sudamos en momentos así, como sin duda descubrirías si se te ocurriese probar. Lo que a ti te hace falta es una novia de verdad. No esa paliducha, como se llame, toda apuntalada como un pavo de primera, con esos corsés de mírame y no me toques. Si quieres mi opinión, esa chica tiene algo de ida. Como si estuviera al borde. Cualquier susto de nada la lanzaría al abismo.¹⁹

El rechazo a Ofelia como ejemplo representativo de la naturaleza femenina es tremendamente significativo, pues hace patente un rechazo simultáneo al rol de víctima inocente que se adjudica a las mujeres. Privada de poder y de control sobre sus propios actos, esa mujer víctima sufre los ajenos hasta el punto de que desembocan en su propia muerte. Pero en el imaginario atwoodiano, dicha mujer no existe. En cambio, cada una es responsable de sus propias acciones y dueña de su propio destino: la “como se llame” acabará mal independientemente de lo que haga o deje de hacer Hamlet, porque “está como ida” y desequilibrada; en una palabra, anormal.

Cabría esperar de este esfuerzo revisionista que la reina estuviera exenta de culpa. Pero eso sólo ocurre aquí en parte. Si bien es cierto que Gertrudis está libre de remordimientos y de sentimientos de culpabilidad, no obstante es culpable de un crimen. El relato termina con la confesión de que fue ella, y no Claudio, quien asesinó a su primer marido:

¹⁸ JARDINE. *Op. cit.* pág. 151.

¹⁹ ATWOOD. *Op. cit.* pág. 28.

¿Cómo? ¿Que crees qué? ¿Crees que Claudio mató a tu padre? ¡Claro, por eso estuviste tan grosero con él en la comida!
Si lo hubiera sabido, te hubiera aclarado las cosas inmediatamente.
No fue Claudio, cariño.
Fui yo.²⁰

En definitiva, la culpabilidad de Gertrudis es signo constitutivo de su “empoderamiento” en el mundo alternativo de Margaret Atwood: esta mujer reclama para sí un control absoluto de su cuerpo y de su mente. En vez del modelo de mujer-víctima que representaba Ofelia, se está optando aquí por la mujer-activa. Llevado a sus últimas consecuencias, el deseo de autonomía de la reina desemboca en el asesinato del agente y símbolo de las imposiciones restrictivas, su primer marido, en busca de un compañero más compatible, que respete su independencia.

Como hemos visto en estas páginas, la reescritura de Atwood es original porque se distancia de las lecturas críticas feministas que gozan de mayor predicamento sobre este personaje. Para la autora canadiense, la reivindicación de la reina no pasa por replantear su comportamiento como ausente de pasión, sino que estriba en la propia reivindicación de la pasión como valor humano. Resultado de esta alteración radical es una re-visión de las normas sociales, en especial en lo referente al comportamiento femenino. Mientras que en la obra de Shakespeare el pensamiento normativo representado por Hamlet y el espectro logra imponer su control, con resultados trágicos, en el relato de Atwood lo normal se convierte, en clave cómica, en anormal, el centro en margen, y los valores misóginos se disuelven ante una mirada femenina decidida y desinhibida.

²⁰ *Ibidem.* pág. 29.

Para una ética de género

DAVY, Marisa

Presidenta de la “Asociación para la Investigación psicoanalítica”.

En mayo tuvieron lugar las elecciones en Italia. De la lectura de una encuesta ciudadana se desprende un aspecto ciertamente algo inquietante: un gran porcentaje de mujeres entrevistadas, a la pregunta “¿Por qué piensa votar a Berlusconi?” respondieron con determinación “Porque si él ha conseguido hacer dinero hará que también nosotros lo consigamos, con seguirle es suficiente”.

Es desconcertante porque se deduce cómo, al menos en el universo femenino, el término de confrontación es el consumismo y la imagen.

Se podrá decir que, afortunadamente, no es así en sentido absoluto, pero me hace pensar que, el hecho de que sólo una persona – una mujer- responda así, es un signo a tener en cuenta.

¿La época del consumismo y de la tecnología ha incidido de esta manera en lo femenino? La presunta neutralidad entre los dos sexos acentúa particularmente, por el contrario, la diferencia entre los sexos, cuya negación supone un obstáculo al proceso de conocimiento.

La mentalidad, es decir, el modo de pensar, está constituida por el género al que se pertenece que pasa, sin embargo, en el proceso cultural femenino, de una función normativa paterna a una conteniente materna.

Partiendo de este análisis, podemos acercarnos a la necesidad protectora–castradora de refugiarse en un padre carismático y sustitutivo de su propia subjetividad.

Veamos cómo, a través del estudio y el experimentar las historias desde el punto de vista femenino, podemos acercarnos a la pareja madre-hijo, no separada aún de la función de padre.

“El enigma de la feminidad”, definido así por Freud porque se considera irreducible al saber, representa el núcleo del inconsciente que interroga y que hace activo el proceso psicoanalítico y su inalcanzable meta..

La palabra analítica (en femenino) es al mismo tiempo imposible y esencial, es decir, es “lo que no cesa de decirse” (Lacan) y, según Lacan “el inconsciente es el discurso del otro” donde “el otro es siempre el otro sexo”.

La atención psicoanalítica ha podido destacar esa “imposibilidad” que ocupa a toda mujer, prisionera de una anatomía que la civilización del otro (del hombre) ha transformado en impedimento para existir.

La antigua cuestión “¿Qué quiere la mujer?” es un interrogante que dura ya un siglo y que ha encontrado en la investigación psicoanalítica una colocación de espacio y tiempo más precisa, unida a la fase pre-edípica, en la relación dual que precede la aceptación del padre.

El mismo Freud plantea la pregunta a las mujeres y sólo ellas pueden, no en contra del universo masculino sino separadas de él, encontrar – sentir – experimentar una respuesta: “está en escuchar y el buscar una estrategia diferente”. La búsqueda, la comunicación, el sentir, el compartir, pasa a través del “cuerpo de la mujer” y, sólo reconociendo el doble recorrido, es posible progresar, sustrayéndose a la búsqueda de una supuesta protección “paterna”.

S. Vegetti Finzi escribe en *Psicoanálisis al femminile* que “si la palabra masculina ha adquirido conscientemente el legado oracular de Apolo y el patrimonio de la sabiduría griega, la femenina deberá afrontar lo que la precede, la arcaica civilización minoico-micénica, sus terribles divinidades maternas”.

Es necesario destacar la necesidad de construir un espacio común que pueda ser el punto de partida para el principio de un diálogo ético sobre el tema de la vida, para re-encontrar los puntos de conexión entre las innovaciones científicas y el pensamiento filosófico-antropológico.

El concepto mismo de persona nace de conocimientos – indagaciones – informaciones distintas entre ellas, incluso lagunosas, con respecto al actual bagaje cognitivo. De hecho, de los ámbitos del saber, de la sexualidad y del origen de la vida se cae en lo indistinto o en el conflicto más declarado. Y es justamente en este terreno donde se ha ejercitado, afirmado apasionadamente, el diferente modo de pensar de la mujer con respecto a los cánones tradicionales. Según algunas psicoanalistas como Marisa Fiumanò, y en ciertos aspectos Silvia Vegetti Finzi, la relectura de lo femenino comienza y se legitima desde una verdadera “pasión por el origen”¹ que, confrontada e interrogante sobre el “misterio” de esta pasión, ofrece a la mujer el deseo “insensato” de dar luz a un ser destinado a morir y que, sin embargo, encuentra su sentido en la

¹ Palabras de BONACCHI, Gabriella: *Nuove geometrie della mente*. pág. 137.

gestación, en el parto y en el significado simbólico del nacimiento como desafío de vida.

Es como decir que la mujer que no quiere o no puede tener hijos está subyugada por la angustia, o mejor aún, por la aceptación de la muerte. “No genero seres para que vivan, sino seres para que mueran”. Este es el reto más grande con respecto al hombre lanzado por la mujer, como única depositaria de la elección de la vida y de la muerte. Es la omnipotencia.

Pero la mujer, sujeto de la pasión y en pasión, impone – más allá de la norma del derecho – el respeto a esa sucesión genealógica que transforma al recién nacido en niño².

Podemos decir que la pasión femenina, o mejor dicho, feminista, es esta “pasión por el origen” y esta dimensión se debe experimentar con el cuerpo. Es casi como si “sentir” a través del cuerpo llevara a “hacerse” con la vida y llevara de nuevo al misterio del origen: es decir, por esta vía al origen mismo.

Hago referencia a experiencias vividas en mi trabajo cotidiano donde – paso a paso – se intenta encontrar en el “hueco” de la mujer, en su aspecto “cóncavo”, esa profunda capacidad de “ser consciente” de existir.

Existir, ¿Por qué llenos o vacíos?

Cristina y Carla, dos historias diferentes, dos mujeres que se interrogan sobre una maternidad impuesta por la costumbre social pero jamás pensada ni vivida plenamente. Impedidas para “procrear” (es irrelevante si el responsable es él o ella) experimentan la presión social y se sienten marcadas por no ser “una buena mujer”, es decir, capaz –con todo en su lugar – de responder, con una barriga llena a una mirada interrogante.

Esta necesidad de “tener” hijos para ser una “buena mujer” (con el sentido de no defectuosa) evidencia cómo, aún hoy en día, la mujer ocupa una posición, en el imaginario, inferior y dependiente del varón. Y aquí surge claramente una pregunta: ¿Qué puede aportar este tipo de mujer a la emancipación y a la modernización de la sociedad?, y por el contrario, la sociedad de hoy, considerada tan evolucionada y tan altamente tecnológica ¿Qué ha querido – ha sabido – o ha podido aportar a este tipo de mujer?.

² FUMARO, Marisa (1996): *L'immacolata fecondazione. Perché le donne dicono sì alle donne*. Milán, La Tartaruga.

Con el tiempo se ha consolidado un modelo de comportamiento y de relación fijando en un papel simbólico a la mujer ideal. Modernizar significa infringir un modelo socio-antropológico, cambiar la mentalidad, las opiniones, los modelos adquiridos con el tiempo (y de algún modo aseguradores), liberarse de la incultura, sin perder por ello la propia identidad. Sin embargo, ¿Pueden las mujeres de este tipo transformarse o existe el riesgo de hacerles un daño aún mayor?.

Si existe voluntad social ¿estamos seguros de que existe también una voluntad política de sumar, co-unir modelos modernos y tradicionales, para dar origen a un sujeto social válido para la época y la historia actual?

En realidad, una ya conocida incapacidad histórica colectiva, falsas relaciones igualitarias, dependencias etc. obstaculizan la actuación de este deseo deslumbrándonos con un falso, aparente cambio.

Lo Cascio escribió en 1979 que la cultura es un componente no aislado de un completo sistema social y económico que determina la existencia global de la mujer. Por tanto, ella no puede ajustar cuentas con cuanto la rodea y con lo que el hombre ha construido para ella: el universo masculino la mira, la observa, la juzga, la invade.

Hoy día parece necesario construir y dejar construir una nueva dualidad, libre de lugares comunes, de arrogancia intelectual (o al menos considerada como tal) o de imágenes sagradas que hacen que a ella sólo se le pueda idolatrar y no amar.

Especialmente en las áreas donde la marginación tiene profundas raíces históricas, la nueva imagen supera con dificultad una epidérmica existencia. Pero para entrar en la historia, todas las mujeres tienen que dejar de imitar, repitiéndose ya sea con respecto a su propio pasado como al masculino. En muchas zonas, el pasado, más que tradición es inmovilismo, subcultura y ha sido ahogado sutilmente pero de forma pesada por la clase media – elevado falsamente aculturado y fundamentalmente conservador, como expresión de poder.

Y volvemos al mayo inicial. Y es la mujer la que puede hacer historia, liberándose de miedos y prejuicios arcaicos. ¿Podemos hablar de “querer”? ¿Qué puede querer una mujer? El término se acerca a las “ganas”, al “deseo”, a la “sexualidad”. ¿Una mujer puede tener deseos sexuales?

El adjetivo “volitivo” adquiere significado positivo sólo cuando se refiere al hombre autoritario y viril. Referido a una mujer, la designa como poseedora de connotaciones masculinas.

De por sí, ¿Qué tiene la mujer? Las prohibiciones fundamentales: vivir con amor su propia sexualidad, reivindicar el derecho a su propia agresividad.

Regulados por la urbanidad y el buen comportamiento, regulados en formas socialmente aceptables, los impulsos profundos han sido considerados, si no inmorales, al menos vulgares e inoportunos.

Recordemos que el psicoanálisis se constituyó en torno a la escandalosa revelación de la sexualidad infantil y a la necesidad de comprimirla en el mundo femenino, transformando el concepto de mujer en el de madre. Aún hoy día, e incluso más porque está cubierto por una falsa cultura y sobretodo por el poder protector masculino, existe una resistencia a aceptar y a reconocer los instintos femeninos, ya sean sexuales o agresivos, los cuales permanecen cada vez más fuertes porque son inconscientes.

Simona Argentieri dice “los hombres, siempre amenazados por el miedo a la impotencia, están dispuestos a cargar con todo el peso de los instintos, prefieren ser malos antes que débiles”. Y en ello son apoyados por un cierto número de mujeres. Estoy de acuerdo con Simona Argentieri, que señala cómo estos deseos, negados a la mujer, han sido convoyados “naturalmente” hacia una maternidad en la que el elemento perturbador del deseo sexual ha encontrado su cumplimiento. Y la mujer, feliz y plena por ser madre, se hace MADRE, reduciendo a veces (más de lo que se quiere admitir) su deseo sexual. Laura Pennisi (1995) destaca cómo, para una mayor defensa, a la mujer embarazada se le sugiere una moda infantilizante, originando, a nivel imaginario, la anulación de mujer adulta y sexuada.

Y se potencia la obligación moral: el hijo debe nacer y crecer sano, íntegro, no importa a lo que se renuncie, en la asunción de una sublimación, la mujer es madre.

Quisiera concluir mis palabras libremente con la “historia de la mujer con el vestido de plumas” contada por Fatema Mernissi en su libro *L'Harem e l'Occidente* (Giunti): Cuenta cómo la abuela Iasmine, que durante toda su vida había vivido, forzada, en un harem, solía repetir a su nieta que “la fuerza de una mujer es el conocimiento de sí misma y mientras más te conozcas más fuerte serás”. Dice Mernissi: “Mi abuela Iasmine me ha hecho amar una hermosa historia siempre “imaginada” por ella”.

“La mujer del vestido de plumas” es un cuento donde destaca una, yo diría, natural distorsión introducida por Iasmine. La historia es la misma que la de la fábula titulada “Storia di Hassan al Bastri” en *Las Mil y una Noches*. Ya en la presentación existe una

lectura diversa: historia, no fábula, de él o de ella. En Las Mil y una Noches se cuenta que Hassan, nativo de Basora, Irak meridional, se enamora perdidamente de un gran pájaro que había pasado por una playa y que con gracia daba volteretas y parecía feliz.

De repente Hassan ve que de aquel maravilloso plumaje sale una bellísima, agraciada figura femenina, una mujer joven y sonriente. Lo que hace enloquecer a Hassan fue lo que la mujer tenía entre sus muslos: “Entonces echó una ojeada a la doncella que permanecía erguida y desnuda tal como su madre la hizo y miró bien lo que tenía entre sus muslos: Una espléndida cúpula redonda sostenida por pilastras, parecida a una copa de plata o de cristal”.

Hassan desea poseer esa mujer, le roba su hermoso vestido, lo esconde entre sus cosas: de esta manera impedirá para siempre que la mujer se vaya “volando”. Privada de las alas, la mujer está en su poder. La lleva a su patria, le llena de riquezas, le hace madre dos veces, reúne todo bien para ella, para tenerla y retenerla para siempre. Y se dice “...y vivieron felices y contentos”.

Un buen o mal día, según la lectura en femenino o masculino, a su vuelta de un largo y fructuoso viaje, ya no encontró ni a su mujer ni a sus hijos. Descubrió que su mujer (en la historia su nombre es irrelevante porque se trata de “la mujer”) siempre había buscado el traje de plumas. Cuando lo encontró no dudó en “alzar el vuelo”.

Abrazada a sus hijos, envuelta felizmente en las plumas, se fue volando, libre hacia su deseo, tras dejarle una nota al marido “Alcánzanos allá donde estemos, si tienes el suficiente valor para hacerlo”. Nadie sabía donde estaba la deseada Wak Wak, emblema de exotismo y de remota alteridad. Hassan se marchó, pero existen dos lecturas:

La masculina, en el libro Las Mil y una Noches: Hassan vagó durante un largo tiempo, los encontró, destruyó completamente el traje de plumas, los devolvió a la jaula dorada y vivieron por siempre “felices y contentos”. Como en la fábula.

Se dirá, la mujer de mayo dirá, admirada y envidiosa “¡Qué gran amor!”. La distorsión subversiva introducida por Iasmine en su fábula oral es que Hassan no encontró la isla que no existe, pasó su vida buscando a su mujer alada, sin obtener resultado. La esposa alada en su isla que no existe vivirá libre en su deseo, y con sus ganas de seguir volando.

También aquí, como en la mayor parte de los relatos orales, hombres y mujeres se encuentran en la orilla opuesta como en una especie de guerra ideológica: en los relatos orales el derecho a dominar a las mujeres es desatendido si el narrador es una mujer.

Me gustaría terminar mi intervención con la estrofa de una poetisa tarantina, Giovanna Quarto, una mujer valiente a la par que desesperada, violentamente privada de su vestido de plumas que, para volverlo a encontrar al menos en la imaginación, “voló” con su mente, perdiéndose en su esperanza perdida. Después regresó consciente, triste, amargada, con la palabra reencontrada. En el libro *Dal difficile mestiere di donna: un caleidoscopio di emozioni* escribe en la página 23 el soneto “Parità”:

Con lui la inseguo,
la chiedo,
la imploro,
non c'è.
La cerco e la trovo
da sola³

(Versión en castellano de María del Carmen Sánchez González)

³ “Con él la sigo/ la pido,/ la imploro,/ no está./ La busco y la encuentro/ yo sola”. (N. del T.)

La crítica feminista: un nuevo acercamiento al texto periodístico

DELGADO Sosa, Carmen

Comienza Biruté Cipliauskaitė su estudio sobre la novela femenina contemporánea preguntándose si es posible hablar de algo que pueda ser denominado “escritura femenina” y acaba admitiendo que, a pesar de sus años de reflexión y de la lectura de unas seiscientas novelas escritas por mujeres, es algo a lo que aún no ha encontrado respuesta. Esto se justifica en cierto modo por la complejidad de la que se ha revestido el concepto de mujer, íntimamente ligado al de identidad, que se ha ido conformando a lo largo de toda la historia de la crítica feminista. Esta crítica, que es considerada ya una de las principales aportaciones a la crítica literaria del siglo XX, ha tenido que enfrentarse y asumir las aportaciones del post-estructuralismo y del deconstructivismo fundamentalmente; algo que hacían las teóricas francesas a mediados y sobre todo a finales de los 70. Se incluían también entonces otras propuestas, como las del psicoanálisis de Lacan, que abrían paso a la llamada segunda etapa del feminismo.

El post-estructuralismo había propuesto un sujeto precario y contradictorio que rompe con una idea básica en la filosofía del pensamiento occidental, el ideal humanístico del individuo. El planteamiento favorece a la teoría feminista, puesto que esta negación supone el fin del hombre occidental como sujeto universal y de la mujer como el término negativo y enfrentado que garantiza al hombre su identidad,¹ algo puesto de manifiesto también por el deconstructivismo, que cuestiona explícitamente esta lógica binaria. Un punto de vista que deconstruye los binarismos asociados con la oposición masculino/femenino y otros como cultura/naturaleza o mente/cuerpo, dicotomías en las que se asume la primacía del primer término. Este enfoque permite al feminismo concluir que la oposición entre hombre y mujer (y la superioridad del primero) no es algo natural, sino una construcción social, que imposibilita mantener diferencias entre la anatomía sexual y los papeles sociales de los géneros.²

Pero la teoría feminista no podía olvidar que esta sustitución del sujeto universal, unitario y consciente, por este otro sujeto excéntrico, había servido a Barthes para asegurar la muerte del autor, pieza fundamental en la crítica literaria desde la óptica del feminismo. La respuesta supone un enorme cambio en el concepto de mujer: muere la

¹ BACCOLINI, R. *et all* : *Critiche femministe e teorie letterarie*. pág. 140.

² LOUREIRO, A.: *El gran desafío: Feminismos, autobiografía y posmodernidad*. pág. 19.

idea de una identidad colectiva de las mujeres en general, sin distinguir la clase, la raza, la cultura, la edad o la preferencia sexual. Y se afirma entonces que esta nueva forma de subjetividad, más completa e incluyente, sirve para saber más de quien habla.

Los post-estructuralistas sustituyen al autor por el moderno escritor, quien nace en el mismo momento en el que se conforma el texto. El feminismo se ha defendido de esta idea, alertando de que la negación total del autor implica caer en la teoría monolítica que se quiere criticar. Así y para salvar el importante escollo planteado por estas teorías, la crítica feminista apuesta por mantener la identidad pero repensada, sin caer en el imposible universalismo. “A diferencia del sujeto hegemónico, la nueva identidad postulada por Rich, Miller o Haraway, radica en las condiciones materiales y culturales que dan forma a nuestras subjetividades”, señala Baccolini, quien dice además que “el sujeto mujer no es y no debe ser una esencia monolítica sino el lugar de una serie de experiencias múltiples y complejas”.³

En definitiva, la nueva crítica feminista piensa la identidad como un lugar de encuentro de diferencias, una identidad transgresiva, transida por condiciones sociales, culturales, económicas, psíquicas, sexuales, históricas. Es la identidad de un sujeto posmoderno, “nómada”.⁴ En este sentido, el concepto de mujer cambia con el contexto cultural y el momento histórico⁵, ser mujer o ser hombre no puede reducirse a una esencia intemporal sin atender a las condiciones históricas y culturales⁶.

Aún así, y partiendo de la concepción de este nuevo sujeto múltiple y contradictorio, Biruté Cipliauskaitė establece una serie de rasgos comunes, pertenecientes a las obras estudiadas, que le sirven para dibujar el mapa de lo que podría ser la literatura femenina, entendida como la expresión de unos sujetos que hasta hace muy poco carecían de voz en el ámbito político y también en el artístico. En cualquier caso, esta estudiosa advierte de que este es un concepto que ha de manejarse con cuidado si se pretende que acabe exclusivamente en reconocimiento de un modo y una forma diferente de percibir y plasmar la realidad. Ya que conviene tener en cuenta que

³ *Ibidem.* pág. 150.

⁴ BACCOLINI. *Op. cit.* pág. 153.

⁵ LOUREIRO. *Op. cit.* pág. 30.

⁶ VÁZQUEZ Medel, M. A.: *Mujer, Ecología y Comunicación en el nuevo horizonte planetario.* pág. 93.

hablar de ese lenguaje femenino puede ocasionar por un lado la independencia de la mujer como escritora, pero por otro, su marginación”.⁷

Lo que parece indudable es que la incorporación de la mujer a la literatura, pasando de la pasividad del sujeto lector al papel de artífice ha provocado un gran cambio, una situación de discurso distinta, donde importan no sólo la enorme variedad en los procedimientos narrativos usados en los últimos decenios, si no sobre todo la muestra de una nueva visión del mundo. En este sentido, Carmen Martínez Romero señala que “la mujer se dispone a hablar de lo no dicho a un receptor no habituado a su habla”, y desentrañar las características de esa novedad sólo puede lograrse a través del análisis textual.⁸

Es precisamente este análisis el que ha conducido a Ciplijauskaitė a distinguir tres etapas en la escritura de la mujer: “femenina”, que acepta la tradición y el papel de la mujer en ella; “feminista”, mucho más rebelde y apostando por la polémica; y finalmente, “de mujer”, concentrada en el autodescubrimiento. Esta última etapa ha desembocado en una apuesta por la autobiografía en las primeras novelas escritas por mujeres, en muchos casos con un protagonista masculino, para crear distancia entre la personalidad de la autora y el personaje presentado. Estarían entre ellas *El bandido* doblemente armado de Soledad Puértolas, *Luz de memoria* de Lourdes Ortiz o *Juan sin Tierra* de Dolores Medio. Por ello, las cartas, los diarios, las autobiografías, la poesía privada y las historias orales obras de mujeres, son textos donde rastrear la conciencia y la expresión de la mujer, estudiados, eso sí, desde la nueva perspectiva de identidad provisional y circunstancial alejada de la universalidad.⁹

En esta búsqueda de identidad, la literatura escrita por mujeres ha aportado rasgos diferenciales: lo apolíneo, el logocentrismo y los procedimientos ordenados, se sustituyen por lo dionisiaco. Ruptura que implica también una percepción del tiempo distinta; la exposición lineal, dentro de cánones racionalmente establecidos, se convierte en sugerencia poética o mística y, en muchas ocasiones, en repetición cíclica¹⁰. Otra de las características más importantes de esta denominada escritura femenina es la renuncia

⁷ CIPLIJAUŠKAITĖ, B. (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Editorial Anthropos. pág. 80.

⁸ BELLIDO Navarro, P. (1992): “Rosa Montero: De la realidad a la ficción”, *Mosaico de varia lección en homenaje a José María Capote Benot*. Sevilla, Universidad de Sevilla. pág. 253.

⁹ LOUREIRO. *Op. cit.* pág. 29.

¹⁰ CIPLIJAUŠKAITĖ. *Op. cit.* pág.17.

a un enfoque objetivo o extradiegético, tradicionalmente masculino, para centrarse en la expresión de lo interior de la manera más inmediata posible. El reflejo de la realidad no es lo fundamental y el reportaje objetivo se sustituye por la vivencia subjetiva. En definitiva, se renuncia al lenguaje y a las normas de composición establecidas por los hombres, y se establece un léxico diferente y un nuevo uso de la sintaxis, en muchos casos. En este sentido, Michèle Montrelay, sostiene que mientras que el hombre se separa de sí mismo al escribir, estableciendo entes y mundos nuevos y con una clara tendencia a objetivar; la mujer, en cambio, encuentra en la palabra una prolongación de ella misma y por eso su escritura es mucho más inmediata¹¹.

El uso del psicoanálisis y ciertas teorías del lenguaje, que como señalaba han tenido una importancia determinante en la crítica feminista desde los años 80¹², ha servido para detectar importantes características de la escritura femenina. Entre ellas destaca el predominio del subconsciente, donde según Jung reina lo femenino, los sueños y los recuerdos frente al ego, lo masculino. La novela contemporánea se nutre con frecuencia de estos componentes. Apunta Simone de Beauvoir la mujer es mucho más reticente a rechazar los recuerdos, y para Pratt, la novela femenina es “una restauración a través del recuerdo”¹³. Siguiendo también las teorías de Jung, Ann Belford Ulanov ha sugerido que mientras la percepción que el hombre tiene del tiempo es fundamentalmente cuantitativa, la de la mujer es cualitativa. Sostiene esta autora que el tiempo femenino es siempre personal y que es eso precisamente lo que influye en una percepción diferente del mundo y la vida en general. Esto conlleva una exposición masculina caracterizada por lo racional, progresiva y lógica y una femenina mucho más cercana a la iluminación repentina.¹⁴

En cuanto a la novela histórica cabe destacar también el interés de las mujeres por la primera persona, una gran innovación a partir de la cual la historia es transmitida desde una perspectiva subjetiva, dicho de otro modo, femenina, desconocida. Una historia donde tiene más importancia lo íntimo que lo público, es decir, “historia filtrada por una conciencia individual”¹⁵.

¹¹*Ibidem*. pág. 13-80.

¹² LOUREIRO. *Op. cit.* pág. 16.

¹³ CIPLIAUSKAITĖ. *Op. cit.* pág. 24.

¹⁴*Ibidem*. pág. 39.

¹⁵ *Ibidem*. pág. 27.

En definitiva, podría decirse que la novela femenina ha trazado un camino desde el realismo social hacia la realidad psicológica; donde las estructuras establecidas se han sustituido por configuraciones más libres y el lenguaje convencional por una expresión más rica y personal. Un sendero que marca una inclinación hacia lo informe que frecuentemente se asocia con lo oral y lo espontáneo o improvisado y que marca también una tendencia hacia las presentaciones intensamente líricas, que sin embargo no caen en el sentimentalismo.¹⁶

Es precisamente esta orientación hacia la vivencia interna la que coloca en un lugar de honor al psicoanálisis, puesto que la literatura femenina ha encontrado en él una forma de libertad total, la de la propia conciencia. En este sentido, “Estelle Jelinek observa que incluso al escribir autobiografía la mujer solía hablar sobre todo de hechos y escondía sus sensaciones más profundas, lo cual va de acuerdo con la propuesta de Juliet Mitchell de ver a la mujer como ‘arquetipo de la conciencia reprimida’. El psicoanálisis ha usurpado hoy el lenguaje de la confesión, dictando un lenguaje nuevo. En vez de velar por ‘el decoro’, se insiste en desvelar, aunque la censura no haya desaparecido por completo”¹⁷.

Hay quien ha llegado mucho más lejos en este planteamiento para afirmar incluso, como Shoshan Felman, que el ritmo particular de gran parte de la novela contemporánea viene marcado por la locura y la esquizofrenia. El dolor se convierte en literatura y el sufrimiento se exorciza mediante la palabra. Eso sugiere, por ejemplo, Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*. Otra sugerencia de esta autora también contribuye a explicar ese deseo de la escritura femenina por hurgar en la conciencia y el subconsciente: la preocupación por el amor, un tema recurrente en su obra. La escritora asegura en el prólogo de *Cuentos completos*, que el amor es uno de los principales motivos de desestabilización para las mujeres, “más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas”. Esto mismo sostiene Grunberger desde el ámbito de la psicología cuando afirma que para la mujer “el amor es el gran asunto de la vida”.¹⁸

¹⁶ *Ibidem*. pág. 30.

¹⁷ *Ibidem*. págs. 85-87.

¹⁸ *Ibidem*. págs. 88-121.

En cualquier caso, en este proceso de autoafirmación, de búsqueda de identidad y de proceso de concienciación pueden apreciarse también actitudes que lejos de ser pacíficas son mucho más polémicas, es lo que se conoce como “la escritura rebelde”, en una búsqueda continua de la expresión libre -tanto en el tema como en la configuración- cuyas autoras proclaman que para crear es necesario destruir primero. Esta destrucción abarca desde las jerarquías sociales o la moral burguesa hasta el lenguaje¹⁹.

En definitiva, se trata de derruir mediante la palabra el imaginario social existente caracterizado aún en la sociedad actual por la oposición hombre/mujer, algo con lo que es posible romper si verdaderamente comienza a concebirse el sujeto como ‘posicionalidad’ y no como esencia, es decir, ocupando una posición en un momento concreto de la historia, cuyas prácticas y discursos le determinan, pero que no le condicionan. El sujeto puede y debe adoptar una ‘política de identidad’, una toma de posición para modificar esas prácticas y discursos.²⁰ Esta puerta abierta a la libertad del sujeto será la que habrá de servir para transformar un imaginario social, entendido como “un complejo sistema de valores, que establece las condiciones concretas de experiencia de la mujer”, en un “imaginario de alianza”, mucho más flexible y enriquecedor. En ello, la literatura tiene un peso fundamental pero los medios de comunicación, y la mujer integrada en todo el proceso -como referente, receptora y sobre todo como productora- habrán de desempeñar un papel determinante²¹.

Por ello, parece razonable y deseable aprovechar los hallazgos de la crítica feminista, en cuanto al rastreo de rasgos comunes en textos de sujetos múltiples, hasta ahora centrada sobre todo en el ámbito de la literatura, y trasladarlos -manteniendo las oportunas distancias- al ámbito del periodismo de servicios, en el que nos encontramos inmersos desde los años ochenta²². Esta nueva etapa del periodismo ha propiciado una enorme profusión y éxito de textos creativos y de opinión, donde han destacado en los últimos años mujeres como Pilar Urbano, Rosa Montero o Maruja Torres, entre otras.

También ellas, como lo fueron en su momento las novelistas, son recién llegadas a un ámbito tradicionalmente masculino, en particular el del periodismo de opinión, marcado por la aureola de prestigio profesional que rodea a los columnistas y por la

¹⁹ *Ibidem*. págs. 165-166.

²⁰ LOUREIRO. *Op. cit.* pág. 27.

²¹ VÁZQUEZ. *Op. cit.* págs. 91-110.

²² ARMAÑANZAS, E., Y DÍAZ NOCI, J. (1996): *Periodismo y Argumentación. Géneros de Opinión*. Bilbao, Servicio Editorial Universidad País Vasco. págs. 80-81.

enorme capacidad conformadora de la realidad social que tienen estos textos. No en vano, los textos de opinión son considerados en la actualidad los “mensajes verdaderamente originales de un periódico”²³, encargados de canalizar los acontecimientos diarios, desviándolos de los juicios equívocos y preparando el camino hacia las convicciones que habrá de defender el lector de prensa, un lector cualificado y como el propio columnista líder de opinión.

En definitiva, se trata de una propuesta de traspasar el mero análisis textual, en el que a menudo se detienen las investigaciones realizadas en este campo hasta el momento, para abarcar conclusiones que pongan de manifiesto las posibilidades educativas de los medios de comunicación en general y del periodismo de opinión en particular, atendiendo al cambio de valores introducido por la incorporación de la mujer como generadora de estos discursos, lo que las convierte en pedagogas de gran alcance, con indudable capacidad para modificar el imaginario social en el nuevo milenio.

²³ SANTAMARÍA SUÁREZ, L. (1997): *Géneros para la persuasión en Periodismo*. Madrid, Editorial Fragua.

Cuando el mito lo lee una mujer: Alda Merini

DI BENNARDO, Filippo

Traducción: Raúl Escalera Maestre

En diciembre de 1954, con la publicación del artículo de Pier Paolo Pasolini: *Una linea orfica* en la revista “Paragone”, comienza a colocarse a Alda Merini junto a Comi y Pierri en una especie de parentesco literario y de cercanía. Se traza, así, una experiencia italiana posbélica común de tipo órfico.

Lo que más asombra de Merini es, sin duda, su valor al hacer frente, tanto en la vida como en la poesía, a sus propios fantasmas y a los tormentos de su mente sin haber intentado nunca disimular u ocultar su difícil situación existencial, sino todo lo contrario, hallando en su pensamiento escrito un camino siempre abierto para contarse a sí misma y confrontarse con su espíritu inquieto, en una exigencia de pacificación conseguida sólo a través del arte de la poesía (precisamente como un nuevo Orfeo) que, tomando prestado las palabras de Lotman de su competente libro *La struttura del testo poetico*:

Dando all'uomo la possibilità convenzionale di parlare con se stesso in diverse lingue, di codificare in diversi modi il proprio 'io', [...] gli permette di risolvere uno dei fondamentali problemi psicologici: la definizione della propria essenza.¹

En *Delirio amoroso*, el segundo libro en prosa publicado en 1993, la poetisa escribe:

La presenza di Orfeo è il lamento dell'anima che si trova nell'inferno idrico del corpo. Che non riesce ad uscire dalle tenebre. L'anima che tende a rompersi, a mettersi in contatto con il divenire ma che rimane inspiegabilmente ferma nelle fauci di Pluto.²

Alda Merini, al igual que otras escritoras de otras literaturas, hace un uso diferente de formas y configuraciones poéticas que no se corresponden sólo con las del

¹ LOTMAN, J.M., *La struttura del testo poetico*. Milán, Mursia, 1972 (II ed. 1985). pág. 82. N. del T. “Al dar al hombre la posibilidad convencional de hablar consigo mismo en distintas lenguas, de codificar su propio “yo” de distintas formas, [...] se le permite resolver uno de los problemas psicológicos fundamentales: la definición de su propia esencia”

² MERINI, Alda, *Delirio amoroso*. *Ibidem*. pág. 15. Aquí Merini se refiere sólo a la primera colección publicada en 1953 y no a la del 1993, que tiene el mismo título, pero que incluye además otras tres colecciones, *Nozze romane*, *Paura di Dio* e *Tu sei Pietro*. N. del T. “La presenza di Orfeo es el lamento del alma que se halla en el infierno hídrico del cuerpo. Que no logra salir de las tinieblas. El alma que tiende a desgarrarse, a ponerse en contacto con el futuro pero que, inexplicablemente, permanece quieta en las fauces de Pluto”.

arquetipo contenido en el mito. DuPlessis enfatiza esta idea cuando señala que los mitos son:

forme aperte alla trasformazione e forme che a differenza degli archetipi offrono modelli di esperienza comune agli altri. Il prototipo non è un modello vincolante, eterno, ma un modello aperto alla possibilità, forse persino alla necessità della sua trasformazione. Il pensare in termini di prototipi storicizza il mito.³

En realidad, Alda Merini se apropia del mito no convencional, proponiendo una lectura descentrada del mito de Orfeo. En este sentido, Alda Merini cuestiona y critica el mito y, al mismo tiempo, lo hace historia; es decir, lo reescribe en un periodo histórico determinado en que el desarrollar una reinterretación, una lectura e reinscripción, el proceso hermenéutico, ya no es un individuo central, abstracto y universal, sino más bien, un individuo femenino, encarnado, periférico. La relectura de Alda Merini del mito de Orfeo deshace la idea de inmutabilidad, estaticidad de lo real, debido a su capacidad para comprender, entrever, recrear y volver a imaginar. Alda Merini pone a fuego una nueva individualidad producto de la interacción entre su propia experiencia y el conjunto de costumbres culturales, en un continuo proceso de semiósis que deriva de la interacción entre el mundo interno y el mundo interno del individuo.

Su representación del mito es, al mismo tiempo, un proceso de reinscripción en el que el simbolismo tradicional sufre una transformación en la que respecta la representación femenina. En este sentido, Alda Merini sigue la misma línea de otras escritoras que con su obra contribuyen a una nueva construcción de la cultura en la que el individuo femenino pueda ser portador de nuevos sentidos y, al mismo tiempo pueda reconocerse. .^{N. del T.}

Como afirma Luce Irigaray:

l'instaurazione di nuove formule e regole logiche accompagnano la definizione di una nuova identità soggettiva, di nuove regole per determinare la significazione. Questo è anche necessario perché le donne possano entrare nell'ambito della produzione culturale insieme agli uomini e con loro.⁴

³ DUPLESSIS, R. B. (1979): *The Critique of Consciousness and Myth* in Levertov, Rich, and Rukeyser, in S. Gilbert e Susan Gubar, *Shakespeare's Sister. Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press. pág. 299. N. del T. "formas abiertas a la transformación y formas que, a diferencia de los arquetipos, ofrecen modelos de experiencia común a los demás. El prototipo no es un modelo vinculante, eterno, sino un modelo abierto a la posibilidad, quizás incluso a la necesidad de su transformación. Pensar en términos de prototipos convierte el mito en historia."

⁴ IRIGARAY, Luce (1992): *Yo, tu nosotras*. Madrid, Cátedra. pág. 53. N del T. "La instauración de nuevas fórmulas y reglas lógicas acompañan la definición de una nueva identidad subjetiva, de nuevas reglas para determinar la significación. Esto es también necesario para que las mujeres puedan entrar en el ámbito de la producción cultural junto a los hombres y con ellos".

Jannet Frame, la escritora neozelandesa más conocida en la literatura italiana, cuenta que uno de sus objetivos es el de sacar a la luz los tesoros de la comunicación exaltados por el mito, y desarrolla una lectura no convencional, no “autorizada” de la historia bíblica de Lot que se relaciona de manera muy vinculante con el tema de Orfeo. En esta nueva relectura, se trastocan los valores ético-morales de la historia original para dar paso a nuevas posibilidades de identificación:

Alcuni non si volgono e perdono il vantaggio di essere come la moglie di Lot (...) io descriverò forme di sale e conforterò la moglie di Lot ricordando loro che ovunque ci si volga, indietro o in avanti, verso o da qualcosa, o verso l'interno o verso l'esterno, il possesso di un immobile essere di sale non è affatto un disastro, è l'essenza di essersi volti o aver dato assistenza.⁵

Siempre en relación con el mito de Orfeo, Adriana Cavarero afirma que Orfeo trae

da Euridice ormai morta la sua ispirazione, Orfeo canta appunto di lei, ma non a lei. Forse per questo maliziosamente si volta. Se si fosse voltato dopo, infatti - fuori dalla bocca degli inferi dove il vedere Euridice, ormai salva, era concesso - avrebbe dovuto raccontare proprio a lei quella storia di lei che gli aveva aperto le porte dell'inferno. Se si fosse voltato dopo, insieme a un improbabile happy end avremo potuto godere di un amore ricondotto alla scena narrativa della relazione: un amore banalmente felice, un amore alla portata di tutti, un amore dei giorni di festa.⁶

Mercedes Arriaga enfatiza, precisamente, la pérdida progresiva del sentido social constituido principalmente por un sentir privado que marcha en contra corriente y

⁴FRAME, Jannet (1996): *Vivere nel maniototo*. Milán, Marco Troppa. págs. 11 y 12.

⁴ CAVARERO, Adriana (1997): *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milán, Feltrinelli, pág. 131. N. del T. “muerta ya su inspiración por Eurídice, Orfeo canta sobre ella, pero no a ella. Quizá sea esta la razón por la que se vuelve maliciosamente. Si se hubiera vuelto después, fuera de la boca de los inferi donde se le había permitido ver a Eurídice, ya a salvo, entonces habría tenido que contarle esa historia de ella que le abriría las puertas del infierno. Si se hubiera vuelto después, además de un improbable final feliz podríamos haber gozado de un amor reconducido a la escena narrativa de la relación: un amor banalmente feliz, un amor al alcance de todos, un amor de los días festivos”

más específicamente contra la cultura.⁷ Siguiendo la misma línea de pensamiento, Patrizia Violi afirma que:

per gli uomini ‘essere uomini’ ed essere soggetto, persona, produttore di parola e cultura non costituisce un’esperienza antitetica, poiché i due termini non si collocano come due poli contrapposti.⁸

Es en esta contradicción en que se coloca el individuo mujer productora de cultura en que se basa la explicación de los distintos cambios de perspectiva y sentido, de desdoblamiento. En los versos de Alda Merini dedicados a Orfeo, estos cambios se producen de distintas maneras: la persona que se expresa en los versos usa la primera persona, pero también la segunda persona y el punto de vista del sujeto lírico es cambiante, en algunos pasajes el “yo poético” se identifica con Orfeo (4: “dimmi che io mi ritorca / come ha già fatto Orfeo / guardando la sua Euridice. Orfeo a Orfeo: “Mano alla mano, com’io sono Orfeo / l’Adulto, il Bello il senza tema ormai”) y en otros pasajes toma la forma de Eurídice (XXI: “io infangata sto qui ai tuoi piedi perenni / come una nefasta Euridice”). Orfeo y Eurídice se convierten en símbolo de distintos elementos (en el poema 4, Orfeo equivale a razón y Eurídice a locura). Incluso el propio Orfeo, en Orfeo a Orfeo, aparece representado como muchacho y de forma contemporánea con una figura de sí mismo envejecido. En la composición XXI, Eurídice aparece como elemento negativo, como representación negativa (nefasta Eurídice) y, en la XXVII, como representación deseada (en las sombras soy la reina).

Así pues, podemos identificar el tema que recorre las cinco composiciones merinianas que tratan de forma explícita el mito de Orfeo, y el del desdoblamiento. Un desdoblamiento que se presenta en distintas formas apoyado, a su vez, en la dialéctica temporal del presente / pasado / futuro. Se trata de un tema que Merini desarrollará sucesivamente a través de metáforas diversas, pero siempre nella valenza de lo masculino-femenino. En este sentido, ante el mito, Alda Merini muestra una identidad incierta que podríamos definir como “líquida”, no en el sentido de una identidad en

⁷ ARRIAGA, Mercedes, *Cultura contra*, Conferencia pronunciada en el foro Hispano-Italiano de Semiótica y Comunicación “Estudios culturales comunicación y nuevo humanismo” 27 de octubre de 2000. Universidad de Sevilla.

⁸ VIOLI, Patrizia (1991): *El infinito singular*. Madrid, Cátedra. pág. 152. N. del T. “para los hombres «ser hombre» significar ser sujeto, persona, creador de palabra y cultura que no constituye una experiencia antitética, pues ambos términos no se consideran dos polos contrapuestos”

transición o construcción como la entiende Serino⁹, sino más bien en el sentido de la división y de la contradicción como la interpreta Teresa de Lauretis¹⁰.

Para Alda Merini, el campo de la ambigüedad lo constituye la identificación contemporánea tanto con el personaje de Orfeo como con el de Eurídice. La identificación con Orfeo implica la adhesión a la tradición literaria y mítica y a sus valores inherentes, mientras que la identificación con Eurídice responde a la adhesión a una identidad de mujer inscrita en esa misma tradición literaria y mítica. Alda Merini explica así su ambigüedad en la entrevista presente en *Reato di Vita*:

E la figura di Orfeo che simbolo è?

Orfeo sono io. E io sono Euridice. Sono l'ambivalenza, l'androgino. La donna non si deve guardare, non si deve specchiare, insuperbire, ma deve vivere nell'umiltà il segreto della sua poesia. Il Mistero dell'amore poetico.¹¹

La doble identificación se relaciona con otros aspectos filosóficos, poéticos y vitales de la promia Merini que en toda su producción poética ha elegido la confusión, la indeterminación, y por último la contradicción como categorías sobre las que fundar su propia identidad.¹² “La contraddizione, il supremo obbrobrio”, como la llama Roland Barthes, “punta ‘alla purezza di sorpassare ogni limite’, ci porta al dire e al disdire (...), che la logica che presiede la rappresentazione del femminile, con salite alle stelle verso l'idealizzazione assoluta o con discese infernali verso la materia più abietta.”¹³

Examinemos, a modo de ejemplo, una de las composiciones de Merini referentes a la figura de Orfeo que nos ayudará a subrayar otras características de la interpretación que Merini realiza del mito.

⁹ SERINO, Carmencito (2001): *Percorsi del Sé*. Roma, Carocci. pág. 15.

¹⁰ DE LAURETIS, Teresa (1996): *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, trad. it. de L. Lossi. Milano, Feltrinelli.

¹¹ MERINI. *Op. cit. Reato di vita ...* pág. 147. N. del T. “Y, la figura de Orfeo, ¿qué tipo de símbolo es? Orfeo soy yo. Yo soy Eurídice. Soy la ambivalencia, lo andrógino. La mujer no debe mirar, ni siquiera en un espejo, ni **insuperbire**, sino que en humildad debe vivir el secreto de su poesía. El Misterio del amor poético”.

¹² Caratteristiche che condividono autrici come Adrienne Rich, Anne Sexton, Silvia Plath, Emily Dickinson, Robin Morgan; Cfr. SACARÍA, Paola (1995): *A lettere scarlatte: Poesia come stregoneria*. Milán, Francoangeli.

¹³ ARRIAGA, Mercedes (2001): *Alda Merini: frontiere e linguaggi intraducibili*, in *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*, Turin, Utet. pág. 251. N. del T. “La contradicción, el supremo **obbrobrio** apunta ‘a la pureza de superar todo límite’, nos lleva a decir y a desdecir (...), que la lógica que preside la representación de lo femenino, con subidas a las estrellas hacia la más absoluta idealización o con descensos infernales hacia la materia más **abietta**”

E quando vorrò scrivere
 Mi strapperò le unghie e le mani,
 e quando vorrò parlare
 verserò veleno nella bocca,
 perché l'uomo ha le orecchie chiuse dall'odio,
 imperversa su me Signore,
 fammi capire che sono oggetto di compravendita
 io che ero la tua prediletta,
 fammi capire che gli angeli soli
 non hanno un'anima nera,
 che compatiscono l'uomo;
 io infangata sto qui ai tuoi piedi perenne
 Come una nefasta Euridice.

La lírica se incluye en la poética de los 'folios en blanco', es decir, aquellos momentos en que el don de la palabra, con la importancia que esta tiene para un poeta, se ausenta. No se deja oír, ni da ninguna respuesta a través del acto que ya se le che gli è più consono: la creación, la delimitación verbal. Son folios en blanco que la lúcida voluntad de un momento quisiera llenar de versos, aun sabiendo que la poesía hunde sus raíces en el sufrimiento. La incapacidad creativa constituye una variante de la metáfora de la pasividad y de la inmovilidad a la que ya aludimos anteriormente. El paralelismo estructural que aparece en los versos primero y tercero (conjunción + adverbio + verbo en futuro + infinitivo) subrayan el deseo por una parte, y por la otra la imposibilidad de cumplirlo.

El desgarró del poema pronto nos lleva con tono affabulatorio a los esquemas de la plegaria

perché l'uomo ha le orecchie chiuse dall'odio
 imperversa su me Signore

¹⁴ MERINI, Alda, *XXI*, in *Fogli bianchi*, ora in *La Terra Santa*, *Ibidem*. pág. 157.

N. del T. "Y cuando quiera escribir
 Me romperé manos y uñas,
 Y cuando quiera hablar
 Echaré veneno en mi boca,
 Porque el odio ensordece al hombre,
 Imperversa sobre mí Señor,
 Hazme saber que soy un objeto de compra-venta
 Yo que era tu favorita,
 Hazme saber que los solitarios ángeles
 No tienen un alma negra,
 Que compadecen al hombre;
 Yo **infangata** estoy aquí siempre a tus pies
 Cual una nefasta Eurídice."

y del accento místico, donde el “yo” se entrega completamente al Otro (el Señor) y donde la representación del yo poético es de una absoluta sumisión física y espiritual:

Imperversa su me (...)
(...)fammi capire(...)
(...)sto qui ai tuoi piedi(...)

La representación negativa del yo se traduce en metáforas de amputación física, (“strappare le unghie e le mani”, “versare veleno nella bocca”), que, por una parte, implica la aceptación de un castigo, y por la otra la purificación.

La metáfora de la mujer perdida, que reencontramos en otras composiciones de Merini, en forma de la histérica, la meretriz, regresa aquí con el uso de términos como ‘infangata’ y ‘Oggetto di compravendita’.

El mito de Orfeo sufre aquí una completa cristianización: el “Señor” es la contrafigura del Poeta, del que el yo poético espera la salvación y el perdón (de aquí su actitud suplicante “ai tuoi piedi perenne”), como Eurídice, la eterna condenada, espera una mirada de amor, incluso siendo consciente de que esta mirada supondrá para ella el último prima de la muerte eterna, y sabiendo bien que precisamente esta mirada de amor determinará un fin inapelable.

La lírica se presta muy bien a la demostración de este sentimiento casi esquizofénico de Merini en su esperire u descripción de sus propios dentimientos concernientes al amor terrenal, humano. Desde los primeros versos, cargados una una particular violencia y dramatismo, que transmiten una impresión totalmente negativa del hombre y sobre el hombre (“perché l’uomo ha le orecchie chiuse dall’odio”), la lírica ha un’impennata in verticale con la referencia religiosa a la divinidad cristiana, un respiro de tranquilidad en el tormento de la lírica, para después, de forma imprevista, regresar impetuosa y violenta, en una carrera completa hacia abajo, hacia el suelo, hasta trasmutar el cuerpo, pasando de las amputaciones físicas iniciales, a las amputaciones morales finales. Es una bajada vorticosa e imparable, sobre la que ya no se logra tener control, que mezcla desesperación y exaltación al mismo tienpono y lleva a la autora a autopresentarse como una “nefasta Eurídice”. El tormento presente y el conflicto interior siguen los imprevisibles pliegues de la mente probada por el mal psicológico que, a veces, da una esperanza de trascendencia en el amor carnal, y otras, en cambio, asusta por la violencia y la libertad con que se manifiesta.

El tormento es, de todas formas, un tema recurrente a las composiciones de Merini aquietado a veces sólo por la espera de lo que sucederá después, por el éxtasis presagiado. En este sentido, la ayuda y la invocación dirigida a Dios, suelen ser instancias de muerte (otra figura metafórica presente en el lenguaje meriniano), muerte de los sentidos, muerte moral, que no pueden combatirse o ignorar, sino tan sólo aceptarse.

Podemos, así pues, concluir afirmando que el sintagma “nefasta Eurídice” concretiza la aceptación que realiza Alda Merini-mujer de sí misma a través de un yo “amputado”, caído en desgracia (“ero la tua prediletta”) donde se entrecruzan también las dos visiones contrapuestas de la simbología pagana a través de la propia Eurídice y de la simbología cristiana (“La peccatrice”¹⁵). Eurídice, a su vez, se convierte, en esta relectura, en la contrafigura de la Magdalena, mujer “oggetto di compravendita”.

Se trata de un Orfeo que “lleva” a la poetisa a confiar a la escritura el papel de dar sentido a su trágica historia, de comunicar a los otros la esperanza vivida, que posibilita la recuperación de veinte años pasados en la clausura de un manicomio. Seguramente parece evidente el cambio estilístico que tiene lugar a partir de 1979, pasando de una sobriedad lírica y de la concentración estilística ejemplar de los textos considerados a la “carga barroca” y a las “insistencias anafóricas” tras la enfermedad, y atribuyamos este paso a los traumas psíquicos y a lo que para ella fue el infierno natural de su existencia.

Nos encontramos, por tanto, con una Merini que relee el mito, estrapolándolo de su contexto clásico y re interpretándolo en clave cristiana. Allí donde Merini se repropone a sí misma a través de la categoría del yo “amputado”, como símbolo y monito que alcanza la unidad, la conquista de un papel definido-activo, no es algo adquirido, sino tan sólo contemplado líricamente, mientras que, posteriormente, la realidad la obliga a volverse a zambullir en la cotidianidad donde lo que la cultura espera de una mujer no corresponde al alma de nuestra poetisa

¹⁵ N. Del T. “la pecadora”

Lo que se enfatiza y consideramos como necesario valorar como una de las aportaciones más interesantes es la transformación del universo simbólico que atraviesa toda la obra de Merini, y particularmente, se pone de manifiesto como un mito, como el mito de Orfeo, todavía en fase de elaboración.

Nuestra poetisa nos ofrece una relectura hecha por un individuo que ya no es central, sino que lee desde su posición de ser sexuada, de ser mujer en el mundo: un sujeto periférico; es la lectura hecha por una mujer que no se olvida de comportarse como tal en la lectura y comprensión del mito para adaptarse a la interpretación “reconocida”, lectura hecha por una mujer que da a las otras mujeres la posibilidad de pasar de objeto a sujeto.

Alda Merini contribuye de manera competente para que sea más sencilla la integración de la voz femenina en el contexto de una cultura nueva que englobe la voz masculina y la femenina, siendo conscientes tanto ella como quien investiga en este campo del sufrimiento que conlleva esta investigación.

Quisiera concluir con las palabras de Edmond Jabès:

[Ho a che fare] ... Con uno straniero che mi ha rivelato alla mia estraneità, apprendomi a me stesso. (...) Lo scrittore è lo straniero per eccellenza. Messo dovunque al bando, si rifugia nel libro da dove la parola lo espellerà. (...) Non si nasce stranieri. Lo si diventa, mano a mano che ci si afferma¹⁶

¹⁶ JABÉS, Edmond (2001): *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*. Milán, Se. pág. 24. N. del T. “[Tengo que hacer] ... Con un extranjero que me ha revelado mi propio extranjerismo, me aprendo a mí mismo. (...) El escritor es, por excelencia, el extranjero. Puesto en cualquier parte del **bando**, se refugia en el libro de donde la palabra lo **espellerà**. (...) No se nace extranjero. Se convierte en él, a medida que se va afirmando”.

Representación de la mujer en *La faute de l'abbé Mouret*

DOMÍNGUEZ Lucena, Víctor Daniel

Universidad de Alicante

El hecho de incluir en este Congreso, en el que se analizan los imaginarios y las representaciones de la mujer, tanto en la literatura como en los medios de comunicación y en la publicidad, un análisis de la representación de la mujer en esta obra de Émile Zola, responde al interés que tiene reflexionar sobre las distintas ensoñaciones de la mujer en la literatura del siglo XIX. En este siglo se produce la liquidación de los tópicos al respecto del mundo neoclásico y surgen distintos ideales de feminidad vinculados, ya sea positiva o negativamente, al desarrollo científico, al triunfo de la conciencia burguesa y a las utopías sociales en la literatura.

De ahí la decisión de analizar una obra de Émile Zola, ya que el conocimiento de su producción literaria es imprescindible para comprender la mentalidad de la segunda mitad del siglo XIX francés. El elegir la obra *La faute de l'abbé Mouret*, se debe a que con esta novela se completa el imaginario femenino zoliano que, en demasiadas ocasiones, se ha visto reducido a un solo aspecto, el que se refleja en una de sus obras más estudiadas, *Nana*, en la que nos encontramos una mujer definida por elementos de la naturaleza, principalmente por el agua y el fuego, y en la que, gracias al poder de su cuerpo, la protagonista va a dominar desde su aparición toda la escena, toda la sociedad parisina, convirtiéndose en un abismo que devora por igual fortunas, reputaciones y títulos, en medio de una inquietante dualidad en la que por un lado aterra a los hombres pero por otro los atrae irremisiblemente.

Con *La faute de l'abbé Mouret* vamos a ver como se completa esta imagen de mujer material en Zola y veremos como de nuevo la mujer es igualmente definida por elementos de la naturaleza, pero, en este caso, estos elementos se transmutarán en positivos e incluso en salvación. La dualidad continuará presente en la obra, Albine atraerá a Serge sin que éste pueda evitarlo, le hará descuidar sus labores, provocará fuertes crisis en él, le hará sentir sensaciones que creía muertas y que trastornan su hasta ese momento plácida vida. Pero Zola, como ya anuncia en el esbozo de la obra, ha tomado partido por la fecundidad frente a lo que él define como el eunuco asqueroso, inmerso en la suciedad antinatural del celibato.

Esta novela se articula en torno a distintas oposiciones :

- En lo referente a los personajes, nos encontramos con Frère Archangias, el estricto representante de la iglesia, de comportamiento brutal y que muestra constantemente su odio hacia las mujeres frente a Jeanbernard, el librepensador tío y educador de Albine, ateo convencido y que hace de la libertad su filosofía de vida.
- En lo referente a los espacios, tenemos la clara oposición entre el Paradou, vergel alejado del contacto con los hombres y que se transformará en el verdadero espacio de la felicidad, frente a Les Artaud, pueblo en el que se sitúa la acción y en donde la monotonía, la dureza del clima y el sol abrasador recordará a Serge sus obligaciones.
- Pero sobre todo la novela se construirá en torno a lo referente a la disyuntiva de Serge Mouret que deberá enfrentarse a elegir entre Albine, es decir la naturaleza y sus instintos humanos, y la Iglesia, por lo tanto sus obligaciones y la negación de sus instintos.

Esa negación de la humanidad la veremos representada por distintos elementos todos ellos asociados a la condición de párroco de Serge y que abundan en el reproche central que Zola realiza al catolicismo¹, su negación de la naturaleza y el papel secundario al que aboca a la mujer, por miedo a su condición de elemento de perdición. Ya en el esbozo de la novela el autor nos avanza sus intenciones al decir que en la figura de Serge va a mostrar lo que el Seminario ha hecho con un hombre, convirtiéndolo en algo mezquino, castrado, temeroso, blanco y débil².

Uno de estos elementos será la ropa de clérigo, la sotana, prenda que va a ocultar su cuerpo, negando los colores y protegiéndolo de, por lo tanto eliminando, sus instintos. Una ropa feminizadora que le dejará sin sexo.³ Por ello uno de los elementos claves para que sus instintos se despierten será la libertad absoluta lograda, entre otros elementos que posteriormente iremos analizando, al despojarse de sus ropas en ese espacio de felicidad que será el Paradou.

¹ El 7 de julio de 1865 Zola escribe en *Le Salut Public*: “ Le christianisme (...) se méfie de la femme; il l'accueille comme adepte, il la renie comme épouse. Elle est, après tout, un instrument de perdition; elle n'a pas d'âme, les saints doivent s'écarter d'elle et la maudire. Qu'elle prie, qu'elle s'humilie, qu'elle habite les églises, tel est son rôle. Le mariage chrétien est une dernière concession faite à la nature; l'état de pureté est le célibat.

² Montrer la réalité puante. La saleté du célibat, l'eunuque dégoûtant. (f° 8).

³ Sa soutane tombait à plis droits, pareille à un suaire noir, sans rien laisser deviner de son corps. Albine recula à la vue du fantôme sombre de son amour. (...) À cette heure, il ne semblait plus avoir de chair, le poil lui était honteusement tombé, toute sa virilité se séchait sous cette robe de femme qui le laissait son sexe. *La faute de l'abbé Mouret*, (III, 8).

Igualmente nos encontraremos con el incienso que inunda con su olor la iglesia de Les Artaud, ocultando y protegiendo de los olores de la Naturaleza, de la vida, que provienen del corral de Désirée, y oponiéndose a todos los olores que despiertan sus instintos en el Paradou, como veremos más adelante.

Pero posiblemente el elemento más significativo de esta castración, sea la tonsura, esa herida que Albine apreciará al verle de nuevo, en contraposición a todo el vello que cubría su cuerpo durante su estancia en el Paradou. Albine se estremecerá cuando vuelva a verlo en la iglesia, con la sotana, sin barba, sin vello y con esa herida que crecía para hacerle olvidar sus días felices⁴, igual que se estremeció Frère Archangias cuando lo descubrió en el Paradou completamente cubierto de vello como un animal⁵, ligándose a lo largo de toda la novela, como de hecho pasa en toda la obra de Zola, la simbología de la cabellera, de la pilosidad, como símbolo de fuerza, de vida y de libertad, por lo tanto símbolo de sexualidad y de animalidad que, como pasa con la mujer, atrae y aterroriza al mismo tiempo. El propio Serge, antes de su crisis, se dirige a la virgen diciendo que no osaría nunca besar sus cabellos, ya que el pelo es una desnudez que nunca debería mostrarse⁶.

Frente a esta negación de la humanidad, nos encontraremos con los distintos elementos que van a configurar la ensoñación de lo femenino, de la mujer. Ésta será caracterizada esencialmente por elementos pertenecientes a la naturaleza, plantas, flores, árboles, agua, pero sobre todo por el sol, de forma que será la mujer la que ponga en contacto a Serge con la fuerza de la pasión, con la fecundidad, con sus atrofiados instintos humanos.

Al igual que en *Nana*, la mujer tendrá esa estructura bivalente que por un lado atrae y por otro repele, pero, en esta obra, Zola se decanta claramente por definarnos una estructura de elementos positivos que confluirán en la mujer, en una Eva positiva (paralelismo evidente ya que el propio jardín porta el nombre de Paradou), la cual va a ofrecer la salvación. Salvación de una sociedad monótona y degenerada representada por los campesinos de Les Artaud, pero, sobre todo, salvación del propio Serge que debe liberarse de las ataduras a las que se ha visto sometido desde su entrada en el Seminario.

⁴ Au milieu de ses cheveux coupés, elle apercevait une tache blême, la tonsure, qui l'inquiétait comme un mal inconnu, quelque plaie mauvaise, grandie là pour manger la mémoire des jours heureux. (III, 8).

⁵ vous voilà tout couvert de poil comme un bouc. (II, 7).

⁶ Je ne chercherais pas à baiser vos cheveux, car la chevelure est une nudité qu'on ne doit point voir. (I, 17).

Ese mito bíblico del nacimiento de Adán y Eva que Zola parece seguir, le sirve para situar a nuestra pareja en la pureza original, alejándoles de una sociedad viciada y ofreciéndoles un mundo sólo para ellos en el que puedan desarrollar sus instintos, en el caso de Serge de descubrirlos.

Ya desde los primeros capítulos de la novela la imagen de la mujer estará ligada a la Naturaleza, así nos encontraremos a la hermana menor de Serge, Désirée, ocupando un lugar privilegiado dentro del recinto de la iglesia, al tener la posibilidad de cuidar libremente y sin intromisiones de su corral, con sus animales, sus olores, su vida representada en los distintos alumbramientos. *L'abbé Mouret* tratará de evitar este lugar a toda costa, asqueado y atemorizado por toda la vida que allí se siente. Eso convertirá a este corral en un espacio exclusivamente femenino, lo que nos indica esa correspondencia entre mujer y naturaleza.

Sin embargo, a pesar de todo, la fuerza de la Naturaleza impulsada por Désirée, penetrará en diversas ocasiones en la vida de Serge perturbándole. Y lo hará, principalmente, a través de los olores, lo que desde el principio de la obra se muestra como el único elemento desestabilizador de la vida del párroco, mostrando el miedo de éste hacia todo lo que produzca sensaciones físicas⁷, cerrará “la puerta de sus sentidos”⁸, huyendo del contacto con el pelo de los conejos o de la cabra, tratando de huir de los olores, llegando incluso a temer a su propia hermana por toda la vida que transmite.⁹

Pero ese espacio femenino que representa el corral de Désirée será sólo un avance. La verdadera y definitiva fusión entre mujer y naturaleza se producirá en ese lugar privilegiado, en ese espacio de felicidad que es el Paradou y en la figura de Albine. Posteriormente, una vez que el párroco haya vuelto a sus obligaciones, abandonando la compañía de su amada, este espacio de libertad, enclavado dentro del refugio de la iglesia, será el mayor peligro para Serge que tratará constantemente de olvidar el Paradou, mientras que la presencia de su hermana y de todo lo que la rodea, será una puerta abierta al recuerdo que trata de evitar¹⁰ y que anuncia la nueva crisis que va a sufrir casi inmediatamente.

⁷ C'était une horreur de la sensation physique. (I,4).

⁸ Il fermait la porte de ses sens, cherchait à s'affranchir des nécessités du corps, n'était plus qu'une âme ravie par la contemplation. (I,4).

⁹ Elle devenait trop forte, trop saine; elle sentait trop la vie. (I,4).

¹⁰ Depuis qu'il était là, un étouffement le gagnait, des chaleurs le brûlaient aux mains, à la poitrine, à la face. Peu à peu sa tête avait tourné. Maintenant il sentait dans un même souffle pestilentiel la tiède un fétide des lapins et des volailles, l'odeur lubrique de la chèvre, la fadeur gras du cochon. C'était comme un air chargé de fécondation, qui pesait trop lourdement à ses épaules vierges. (...) Et le souvenir du

Albine se criará en medio de ese jardín maravilloso, donde ejerce de reina absoluta y en él que no penetra nadie más, de nuevo un espacio exclusivamente femenino. Y aquí observamos una nueva posición entre la educación libre recibida por Albine en el Paradou y la educación castradora de los instintos humanos recibida por Serge en el Seminario.

Desde su aparición Albine será vista como una fuerza de la naturaleza que con su sola presencia llena la escena de vida y de luz.¹¹ Por ello no es de extrañar que sus diversos aspectos, principalmente los físicos, sean representados constantemente por flores, especialmente rosas como su risa (rosa roja, blanca o amarilla), su piel (rosa amarilla), su nuca (rosa limón), su pie (rosa blanca), su rodilla (rosa pálida), su sangre (rosa roja) o su pudor (rosa té)... Pero también nos encontraremos otras metáforas florales haciendo referencias a otras partes del cuerpo de la mujer como lirios, gladiolos, jacintos o cualquier otro tipo de flores.

R. Ripoll, en su artículo *Le symbolisme vegetal dans La faute de l'abbé Mouret*, defiende la hipótesis de que esta ensoñación vegetal está íntimamente unida a un intento de desentrañar los misterios del universo, lo que es evidente es que hombres y plantas se van a fusionar, empujados ambos por las mismas fuerzas de la naturaleza, por la vida simbolizada en esta metáfora vegetal. Los personajes estarán obsesionados por el crecimiento de las plantas, Jeanbernard viendo crecer sus verduras o Serge obsesionado por una rama¹², pero sin duda, como ya hemos dicho antes, será Albine la que a lo largo de toda la obra sea definida con más fuerza por estos elementos vegetales que ponen de manifiesto el papel de ésta como representante de la fuerza de la vida.

Incluso veremos como su ciclo vital estará ligado a la Naturaleza, así Albine nacerá en primavera y morirá, igual que las plantas, en otoño, convertida totalmente en un elemento más de la flora del jardín¹³.

Una muerte que se produce junto a una asimilación total de Albine y la Naturaleza, así morirá unida a la tierra, adormecida por olores que le recuerdan los momentos felices de su vida (la naturaleza, de nuevo a través del olor, le sirve de

Paradou lui revint tout d'un coup, avec les grands arbres, les ombres noires, les senteurs puissantes, sans qu'il pût se défendre. (I, 11).

¹¹ Ce fut comme une vision de forêt vierge, un enfoncement de futaie immense, sous une pluie de soleil. (I, 8).

¹² Cette branche qui est là me fatigue, à remuer, à pousser, comme si elle était vivante. (II, 1).

¹³ Peut-être avaient-ils déjà résolu qu'à la saison prochaine elle serait un rosier du parterre, un saule blond des prairies, ou un jeune bouleau de la forêt. C'était la grande loi de la vie : elle allait mourir (III, 4).

elemento evocador), acunada por ramas y ahogada por un beso de flores en eclosión¹⁴, produciéndose en ese momento una fusión total entre mujer y naturaleza, en donde Albine, tras su muerte, se renueva y se funde con el resto de elementos contribuyendo al ciclo de la vida, de la vida del Paradou. Lo que quita dramatismo a su muerte, ya que forma parte de un ciclo natural, llegando incluso a ser celebrada como una boda esperada desde hacía tiempo. La muerte no es negativa, sino el rechazo a vivir, ya que morir es algo natural que se inscribe perfectamente en el ciclo de la vida.

Igualmente nos encontraremos a Albine definida por imágenes en las que la mujer se convierte en agua, de forma que se transforma en la lluvia que refrescará a Serge, en cánticos de pájaro y cigarras y en cualquier tipo de elementos que configuran ese paraje mítico que es el Paradou. Este jardín es la naturaleza, la naturaleza es la vida y la vida es la mujer.

De esta forma, a través del cuerpo femenino, Serge, es decir el hombre, logrará recuperar todos sus instintos humanos largamente reprimidos. Así, lo primero que despertarán en el cura tras su crisis serán sus sentidos. La vista, el oído, el tacto, posteriormente el gusto, pero desde el principio y con más fuerza que ninguno, el olfato, posiblemente el sentido menos desarrollado por el hombre civilizado y por lo tanto el sentido más animal, un olfato que, como hemos señalado anteriormente, perturbaba al párroco al despertar en él sus instintos, a través de los olores que se desprendían del corral de su hermana.

Por eso no es de extrañar que Serge, aún convaleciente, tenga su primer contacto con el Paradou sin haberlo visto, tumbado en su habitación y teniendo como transmisora a Albine, en este caso a su olor¹⁵. Así la joven le llevará hasta la habitación su olor a sol, a rosas, a aire, Albine huele a Paradou, aunque también ocurre a la inversa, y su olor es tan preciso que Serge sin haber salido de su cama, es capaz de describir con detalle las maravillas del jardín. Albine no sólo es transmisora, sino que es el jardín en sí misma,

¹⁴ Elle glissait à une douceur plus grande, bercée par une gamme descendante des quarantaines, se ralentissant, se noyant, jusqu'à un cantique adorable des héliotropes, dont les alienes de vanille disaient l'approche des nocces. (...) Les nocces étaient venues, les fanfares des roses annoçaient l'instant redoutable. Elle, les mains de plus en plus serrées contre son coeur, pâmée, mourante, haletait. Elle ouvrait la bouche, cherchant le baiser qui devait l'étouffer, quand les jacinthes et les turbéreuses fumèrent, l'enveloppèrent d'un dernier soupir, si profound, qu'il couvrit le choeur de roses. Albine était morte dans le hoquet suprême des fleurs. (III, 14).

¹⁵ Et il la prenait par les bras, lui sentait les jupes, le corsage, les joues.
(...) Tu m'apportes tout le jardin dans ta robe. Il la gardait auprès de lui, la respirant comme un bouquet.
(...) il la préférait, elle, aussi fraîche, aussi embaumée; et elle ne se fanait pas, elle gardait toujours l'odeur de ses mains, l'odeur de ses cheveux, l'odeur de ses joues. (II, 3).

un jardín eterno, que conserva durante más tiempo que las propias rosas del parque su frescor.

Flores, plantas, árboles, cantos de aves y de cigarras, metáforas acuáticas todos los elementos de la naturaleza son utilizados por Zola para definir la morfología femenina, pero si hay un elemento que va a ser utilizado para poner de manifiesto la fuerza de la vida a través del cuerpo femenino, este será la luz solar.

Así veremos como de nuevo, en múltiples ocasiones, Albine será definida a través del sol. La primera escena en la que aparece estará dominada por un lluvia solar, su carácter de criatura del sol será puesto de manifiesto a través de sus cabellos¹⁶ e incluso convirtiéndose ella misma en el propio sol¹⁷.

Pero las metáforas solares llegan más lejos en la obra. De hecho se puede decir que *La faute de l'abbé Mouret* se convierte en un canto al sol. Canto que por extensión será una loa a la fecundidad, con lo que volvemos a integrarnos de lleno en el espacio femenino. Será la luz solar la marque los tiempos en el Paradou y la vida de Serge y Albine, resultando un elemento fundamental en el despertar de su amor.

Será en medio de la luz en la que ambos amantes nazcan el uno al otro, ya hemos visto como Serge conoce a Albine entre una lluvia de sol, pero el despertar del párroco en el Paradou, lo que podemos considerar su nacimiento a la vida sensual, el redescubrimiento de sus instintos, también estará marcado por este elemento. Al recuperar la conciencia, Serge buscará el sol que hasta la fecha había huido, refugiado en las sombras de su iglesia. Su vuelta a la vida es descrita como la de una planta que busca el sol para poder florecer, siendo el sol el que alimenta la semilla que tiene plantada dentro, la semilla de sus instintos, la semilla de la vida¹⁸. El sol es el catalizador que le permite recuperar su condición humana, al igual que permite la vida en la naturaleza y Serge crecerá, pasando de planta a árbol a medida que recibe esta fuerza solar.

Pero estas dos criaturas, una vez que han descubierto plenamente su naturaleza solar, necesitan de este astro para poder unirse. Será el sol el que de nuevo, como

¹⁶ Ses cheveux blonds, que son peigne attachait mal, la coiffaient d'un astre à son coucher, lui couvrant la nuque du désordre de ses dernières mèches flambantes. (II, 6).

¹⁷ Ce fut comme une étoffe d'or déplié. Ses cheveux la vêtirent jusqu'aux reins. Des mèches qui lui coulèrent sur la poitrine, achevèrent de l'habiller royalement. Serge, à ce flamboiement brusque, avait pousser un léger cri. Il baisait chaque mèche, il se brûlait les lèvres à ce rayonnement de soleil couchant. (II, 6).

¹⁸ Il plaignait aussi les plantes. Les semences devaient souffrir sous le sol, à attendre la lumière; elles avaient ses cauchemars, elles rêvaient qu'elles rampaient le long d'un souterrain, arrêtées par des éboulements, luttant furieusement pour arriver au soleil. (II, 2).

símbolo de fecundidad, provoque que el despertar de los instintos de ambos amantes culmine en unión amorosa¹⁹. Igualmente será el que evoque el deseo de ambos amantes, con Albine recordando la lluvia de besos como lluvia de sol²⁰ y Serge recibiendo a través suyo la tentación de volver al Paradou²¹.

Porque la lucha definitiva que se establece en la obra es la lucha entre la naturaleza humana del párroco y su educación religiosa que le ha castrado sus instintos, entre la fe y la fecundidad y esa lucha tendrá un reflejo claro en el enfrentamiento entre la oscuridad y las sombras de su iglesia frente al sol. Así, la iglesia de Les Artaud, oscura, gris, llena de telas de araña, dominada por la sombra del ciprés (elemento que rápidamente nos hace pensar en la muerte)²², se verá invadida por el sol, llenando la nave de vida y enfrentando su luz con los reflejos dorados de los adornos religiosos y de las velas. Reflejando el enfrentamiento entre los dos dioses (Cristo y el sol), igual que los dos amores del párroco (la Virgen María y Albine) se enfrentaran posteriormente.

Ese enfrentamiento se revelará en toda su intensidad cuando, en la tercera parte de la novela, Serge se debata entre volver al Paradou o continuar ejerciendo de párroco. En ese momento el sol penetrará por las rendijas de la iglesia, ocupando el espacio destinado a la oscuridad, apareciendo ante la plegaria de Serge como el Dios verdadero.

En definitiva, la naturaleza frente a la sociedad castrante, la fecundidad frente al celibato, los instintos frente a la negación de los sentidos, la iglesia frente al Paradou, el sol frente a las sombras, éste es el enfrentamiento que tiene lugar en la obra y es a través del cuerpo femenino, de una Albine que es a la vez Eva y Danae, de la naturaleza, la fecundidad que define la mujer, a través de la cual Serge despertará sus instintos provocando el conflicto interior.

¹⁹ Ce fut ainsi que Serge et Albine marchèrent dans le soleil, pour la première fois (...) Ils passaient lentement, vêtus de soleil; ils étaient le soleil lui-même. Les fleurs, penchées, les adoraient. (II, 7).

²⁰ J'ai rencontré, dans les halles, des pluies de soleil qui me trempaient d'un frisson de decir. (III, 8).

²¹ Un large rayon, une poussière d'or, qui traversait la nef, allumait le fond de l'église, l'horloge, la chaire, le maître-autel. Peut-être était-ce la grâce qui lui revenait sur ce sentier de lumière, descendant du ciel. (III, 9).

²² Et tu vis au milieu de la mort. Les herbes, les arbres, le soleil, le ciel, tout agonise autour de toi. (III, 8).

Silencio, nombre de mujer: Fernán Caballero

ESCALERA MAESTRE, Raúl

Gustóme ese nombre por su sabor antiguo y
caballeresco,
y sin titubear un momento lo envié a Madrid,
trocando para el público, mis modestas faldas de
Cecilia
por los castizos calzones de Fernán Caballero

Resulta bastante evidente el hecho de que sexo y género son dos conceptos íntimamente relacionados pero mutuamente restrictivos. Desde un punto de vista biológico, no existe duda de que el ser humano se diferencia en dos *sexos*, macho y hembra. Se trata, pues, de un dimorfismo sexual bastante claro en comparación con el que existe en otras especies animales; es decir, existen una serie de rasgos que matizan las diferencias. En todas las culturas se defiende la idea de que hombres y mujeres son “diferentes” y cada una elabora una interpretación distinta sobre estas diferencias. Es más, cada sociedad cultural establece una serie de comportamientos y actitudes característicos de cada uno de los sexos. Se asiste así, por tanto, a una construcción cultural de un concepto biológico al que se denominará *género*. De esta forma, queda claro que una misma realidad comprende dos imágenes, una biológica –el sexo-, y otra cultural –el género. Será en esta imagen cultural de esa realidad en la que nos centraremos.

En *Palabras de Dolor*¹ destaqué los llamados “Diez cánones *De Genere*” que se habían establecido en toda la sociedad occidental, y el primero de ellos no es más que la identificación entre sexo y género. Macho igual a masculino. Hembra igual a femenino. Se trata de una relación igual por igual en la que aparentemente no existen otras posibles combinaciones. No obstante, la realidad real es mucho más distinta de esa realidad ficticia a la que llamamos “verdadera, real e irrefutable” cuando nos limitamos a definir lo que es masculino y lo que es femenino:

1. *El hombre es el ser masculino de la especie humana mientras que la mujer corresponde al femenino.* De acuerdo con este primer acercamiento, se considera hombre a todo ser masculino que físicamente presenta unas determinadas características universales tales como, voz grave, vello, hombros anchos, aparato reproductor externo (pene y testículos); mientras que se considera mujer a todo ser femenino que

¹ ESCALERA, Raúl, *Palabras de Dolor*. En Prensa.

físicamente presenta una voz aguda, pechos, mayor desarrollo de caderas y aparato reproductor interno (vagina). De este modo, todo ser humano puede ser encuadrado en uno de estos dos grupos, sin ningún problema aparente.

2. *El hombre es el macho de la especie y como tal es el que ejerce pleno derecho sobre la mujer que es la hembra de la susodicha.* Así pues, toda mujer está predestinada a ser dominada y todo hombre a ser dominador. Algo así como ocurre entre el resto de las especies animales, con la única diferencia del concepto de civilización y de razón (que ya trataremos), de las que se supone que la especie humana está dotada por la gracia de Dios.

Estos cánones establecidos en un marco sociocultural, junto a la supuesta realidad superior del sexo macho, parecen ser las causas principales que permiten hacer titubear a las mujeres sobre su propio papel en la sociedad y de esta forma, limitar sus aptitudes intelectuales e incluso físicas. No obstante, a lo largo de la historia, han sido muchas las mujeres que se han desvivido por luchar en pro de sus ideales a fin de conseguir esos objetivos y metas que desde un principio se habían marcado de forma tan clara.

Centrándonos en el ambiente literario, no cabe duda de que la verdadera revolución literaria femenina no cobra nombre y apellidos hasta inicios del siglo XIX. Grandes escritoras como Jane Austen y Emily Brönte consiguieron hacerse un hueco en el contexto literario de su contemporaneidad. No obstante, esto no implica que anteriormente la literatura supusiese un mundo allende al alcance de las féminas. El siglo XVI, por ejemplo, marcó un hito en la historia cultural italiana debido, especialmente al amplio espacio que, entre los poetas petrarquistas, correspondió a las mujeres. Tullia de Aragón, Verónica Franco, Verónica Gambara, Vittoria Colonna o Gaspara Stampa fueron grandes escritoras de una época en la que la mujer comenzaba ya a adquirir “razón de existencia”. Hay quien dibuja una relación entre este hecho y el nuevo papel que adopta la mujer con el movimiento humanista y renacentista, pues es en el Renacimiento cuando la mujer comienza a identificarse como la versión femenina del hombre y a abrirse camino en el mundo cultural y artístico. Buen ejemplo de esta nueva concepción de mujer encontramos en el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto

donde “hay una variadísima gama de mujeres en mil actitudes y comportamientos distintos”.²

No obstante, en España la realidad sociocultural va muy por detrás de la europea. El hecho de que el contexto literario sobrepase las aspiraciones femeninas en gran manera va muy relacionado con esa “gama” de comportamientos, características y definiciones que establecen la diferencia esencial entre ambos sexos: macho-pensante, hembra-dependiente. En un país en el que el machismo constituye por antonomasia el primer elemento definitorio de la sociedad nacional de la época³, poco espacio quedaba reservado para el ejercicio intelectual del sexo opuesto, independientemente de la condición social. Como ejemplo, tomemos a Fernán Caballero.

Cecilia Francisca Böhl von Faber, fue una destacada novelista española, nacida en Morges (Suiza). Aparentemente, Cecilia tenía todos los puntos necesarios para convertirse en una gran literata: fue el fruto de un matrimonio de intelectuales, Nicolás Böhl von Faber, famoso hispanista de reconocida reputación como autor, y su madre una gaditana entregada a las letras. Su vida, al igual que la de sus padres, se sale de lo común: continuas mudanzas y traslados, tres matrimonios, y continuas polémicas levantadas en torno a sí.

De esta forma, a Cecilia sólo le bastaría hacerse notar con el apellido Böhl para conseguir pronto el éxito en las artes de las letras; no obstante no hay nada más lejos de su realidad. Cecilia ocultaba su nombre tras la máscara de un seudónimo, el de Fernán Caballero. Son varios los autores que coinciden en afirmar que a Cecilia le movía el deseo de mantener incógnito su verdadero nombre, y se empeñaba con tesón y esfuerzo en mantener secreta su autoría; por ello, el gesto descubridor de su amigo José Joaquín de Mora que la delató ante la condesa de Velle le disgustó en gran medida:

Hasta aquí todo iba bien, pero acaba de llegar un caballero de Madrid que ha esparcido en voz en grito la noticia que soy yo la autora (....) No sabe Mora el daño material y moral que me ha hecho. Las lágrimas que me ha hecho derramar 4

Mora, él sólo que lo sabía, sacó a luz, no pudiendo resistir a los ruegos de la culta, discreta, amable y simpática condesa de Velle⁵

² PETRONIO, *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 272

³ Téngase en cuenta que el término “machismo” se mantiene tal cual en distintas lenguas, como préstamo del castellano. En muchas ocasiones, decir “macho” implica “español” y por analogía “latino”.

⁴ HEINERMANN, T, *Cecilia Böhl von Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Harzenbusch. Una correspondencia inédita*. Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 97

⁵ ARGÜELLO LÓPEZ, A, *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas con prólogos y notas del mismo autor*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, Editores, 1922, p. 30.

Son muchas las razones que atañen la elección de Cecilia de usar un sinónimo; sin embargo, podemos esbozarlas en tres grandes motivos:

1. Salvaguardar su propia intimidad
2. Miedo a que, debido a su apellido alemán, el público español la considerase una extranjera, y por tanto, incapaz de escribir en español y sobre la cultura y costumbres de la nación.
3. Embozo y vilipendio de los lectores por su condición de mujer.

Cate usted ahí las ventajas de mi incógnito. Si se dice que es de una señora, nadie la lee.⁶

No obstante, y pese al desenmascaramiento público por parte de De Mora, Cecilia siguió haciendo uso de su seudónimo en sus obras, e incluso llegó a ampliarlo con su círculo de amigos:

...por ese nombre soy generalmente conocida, aun en mi círculo personal, y único por el que soy, *debo* ser y *quiero* ser conocida en el círculo literario.⁷

De esta forma queda bien definido la razón por la que Cecilia enmascaró su vida bajo el seudónimo de Fernán Caballero, nombre que, según Valencina, tomó la autora de un pueblo manchego.

...escribió un artículo que debía salir a luz; y mientras se devanaba los sesos para ocultar su nombre, acertó a pasar por la puerta de su casa un vendedor de periódicos gritando desaforadamente “¡Detalles del crimen cometido en Fernán Caballero!” Parecióle de perlas, y con él estampó su firma al pie del artículo y de los demás escritos que sucesivamente fue publicando⁸

Sin duda alguna, me atrevería afirmar que Cecilia, Fernán Caballero, trataba de alejarse de los cánones que ponían límite a su capacidad intelectual, y por antonomasia, a la del género femenino. Resulta aún más curioso el hecho de que toda mujer que se preste a la literatura termina, tarde o temprano, por escribir algo basado en sus propias vivencias. Tal fue el caso de Fernán Caballero en *Clemencia*, donde el reflejo del espejo que separa a Clemencia de su proyección no es más que el de la propia autora española. En esta novela, al igual que hiciera Sibila Aleramo en su novela *Una donna* en el siglo

⁶ HEINERMANN, *ibidem*, p. 89

⁷ ARGÜELLO LÓPEZ, *ibidem*, p. 175

⁸ Fr. D. de Valencina, *Cartas de Fernán Caballero*, coleccionadas y anotadas por Fr. D. de V., Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1919, p.275-276)

XX, la intelectualidad femenina se convierte en el punto de mira del tópico recurrente del argumento. En *La Ilustración*, Vicente Barrantes publicó una carta que dirigía a Fernán Caballero, en la que, tras un suave elogio de su preferencia por ocultar su verdadera identidad, le reconviene por su insistencia en hacer filosofía:

Clemencia es una filósofa a medias, que ni goza como mujer ni como hombre: es el espejo fiel en que retrata su imaginación de usted, vacilando entre las flores del mundo material y los abrojos del mundo moral. Clemencia no ama ni aborrece, no es mujer

Lo que da prueba de fe a esta insinuación de Barrantes es el hecho de que la protagonista –tras una decisión intelectual- deje de amar a Sir George; pues, como acertadamente refiere Barrantes si realmente fuera filósofa, no le hubiesen fascinado antes “las maneras elegantes del inglés...” porque lo primero que a todo filósofo le ocurre es que la forma está muy rara vez en armonía con el fondo.

No sería difícil pasar por alto el rechazo de Barrantes hacia la intelectualidad femenina, como fruto de esos prejuicios todavía vivos y flamantes. No obstante, hay que reconocer que el crítico acierta al percatarse de que en la novela existe un equilibrio imposible entre intelectualidad y sentimentalismo.

Sin embargo, Fernán Caballero entiende su personaje de Clemencia como “el ideal femenino traído a la realidad”, y interpreta su actuación como consecuencia de un acuerdo entre su virtud y su espiritualidad, porque se hallan “en perfecto acuerdo su corazón y sus ideas”. Y es precisamente ésta la respuesta con la que hace frente a la crítica de Barrantes. Y es más, a la ‘estrambótica’ pregunta del crítico sobre la satisfacción de la autora con su obra *Clemencia*, ésta responde que “como pintura de una heroína romanesca, no, como novela, no; como libro bien escrito, mucho menos, pero como personificación de la mujer cumplida en todos estados, como la entienden dios y los hombres sí”.

Esta controvertida pugna entre el sí y el no de la intelectualidad femenina se vislumbra en la misma novela, al tratar sobre la educación de Clemencia. En el capítulo 2 (II), su tío le recomienda que no aspire a la profundidad en los conocimientos, puesto que en la mujer éstos deben ser sólo “un pulimento, un perfeccionamiento, es decir, cosa que debe serte más agradable que útil” y continúa explicándole cómo, pese a que el saber está al alcance de todos, éste constituye una *superioridad* para el que lo posee; superioridad que debe disimularse, sin embargo, y más aún por la mujer:

Es una carga, como lo es para el gigante su estatura; gozar de ella y disimularla con benevolencia y no con desdén, es la gran sabiduría de la mujer

Estos conceptos no son más que otra muestra de la refutabilidad de la marquesa de Arco-Hermoso (en su carta al *Artista*) a su derecho, según lo llamaríamos hoy día, a competir en el mundo de los hombres como escritora; pero siendo siempre muy consciente de su propia superioridad, incluso cuando se trata del hombre a quien terminará uniéndose:

Pablo, después de extrañar que Clemencia demostrase tanto afán por los libros y por recoger cuanta enseñanza salía de los labios de su tío, empezó por interesarse en esta enseñanza, la que le pareció en extremo amena, y acabó por engolfarse en ella

De esta forma, y en voz de Clemencia, Fernán Caballero mantenía su ideal de hacer literatura, sin ningún límite real ni ficticio que delimitase el reino de la razón, la frontera entre lo masculino y lo femenino.

Puede que algún día, cuando yazca mi persona en la tumba como hoy Fernán en el olvido, si da algún hijo del siglo XX con algún tomillo mío, diga: “Vaya que en el desenfreno material y moral del siglo XIX, entre los rugidos de las revoluciones, las saetas de la incredulidad, los discordantes chillidos del extranjerismo, la risa sardónica del escepticismo en todas sus materias, los bramidos contra todo lo existente, ese desprecio furibundo a las canas, se alzó una débil mujer pagando culto a todo lo insultado, pagando tributo y homenaje a todo lo destronado; sus fuerzas eran pocas, su voluntad buena; fue menospreciada de la generalidad, pero tuvo amigos simpáticos

Y en la mayor soledad de su compañía, y en la total pobreza de sus riquezas, falleció en Sevilla aquélla que, por voluntad y obligación, se vio en la necesidad de ponerse por nombre *Silencio*, y por apellido *Mujer*.

Puede que algún día, cuando yazca mi persona en la tumba como hoy Fernán en el olvido, si da algún hijo del siglo XX con algún tomillo mío, diga: “Vaya que en el desenfreno material y moral del siglo XIX, entre los rugidos de las revoluciones, las saetas de la incredulidad, los discordantes chillidos del extranjerismo, la risa sardónica del escepticismo en todas sus materias, los bramidos contra todo lo existente, ese desprecio furibundo a las canas, se alzó una débil mujer pagando culto a todo lo insultado, pagando tributo y homenaje a todo lo destronado; sus fuerzas eran pocas, su voluntad buena; fue menospreciada de la generalidad, pero tuvo amigos simpáticos

Carta

La presencia de la mujer en los medios de comunicación. Análisis de los medios de comunicación escritos de la comunidad valenciana (1980-1999)¹.

ESPINAR Eva y GONZÁLEZ María José

Universidad de Alicante

Las primeras investigaciones sobre los medios de comunicación de masas desde una perspectiva de género revelaban que la presencia de la mujer en los medios y, concretamente en la prensa escrita, era muy escasa con relación a la masculina. Esta afirmación parece tener hoy día plena vigencia, o, al menos, esa es la conclusión a la que llegamos después de analizar las noticias aparecidas en los últimos veinte años en las portadas de los diarios de mayor difusión de la Comunidad Valenciana. Aunque nos centraremos en el análisis de la presencia, o mejor dicho, de la ausencia de las mujeres como protagonistas de las noticias, estudiaremos también otros dos aspectos íntimamente relacionados: la capacidad de decisión de las mujeres en los periódicos de acuerdo a los puestos que ocupan en las redacciones; y las características de los lectores de prensa diaria. De esta forma, pretendemos destacar que la prensa escrita sigue siendo un medio de comunicación fundamentalmente masculino.

1. Metodología

Como datos primarios, hemos analizado titulares de noticias aparecidas desde 1980 hasta 1999 en las portadas de los periódicos de mayor difusión en la Comunidad Valenciana: Las Provincias, Levante, Información, ABC y El País (estos dos últimos en sus ediciones de la Comunidad Valenciana). Se empleó una muestra de 575 ejemplares para cada uno de los periódicos seleccionados (con un intervalo de confianza del 95,5% y un margen de error de ± 4). Una vez seleccionado el día concreto a analizar (mediante muestreo aleatorio simple) se procedió a la lectura y codificación de los titulares de las noticias que aparecían en las portadas, aplicando las técnicas propias del análisis de contenido.

Pero, para esta comunicación, también se utilizan, aunque sin gran exhaustividad, datos secundarios. Por un lado, relativos a la presencia de las mujeres en puestos de responsabilidad, tanto en los periódicos como fuera de ellos; por ejemplo, los datos

¹ Los datos que se utilizan en esta comunicación han sido obtenidos a partir de la investigación *Ciclos estadísticos y tendencias de opinión pública para la Comunidad Valenciana (1980-2000). Un análisis de los medios de comunicación escritos*; financiada por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència en el marco del Pla Valencià d'Investigació Científica i Desenvolupament Tecnològic. Convocatoria del 2000.

“Relaciones matrilineales en la literatura inglesa”

ESTÉVEZ Saá, José Manuel

Universidad de Sevilla

Son numerosos los estudios antropológicos y sociológicos que han demostrado la existencia en sociedades primitivas de organizaciones y estructuras matrilineales¹. Según el propio Sigmund Freud, “es muy probable que la transmisión materna haya sido en todas partes la primitiva, reemplazada más tarde por la transmisión paterna” (1748)². En la organización de estas sociedades primitivas se trazaba la genealogía a partir de la figura femenina y la cabeza de familia era la madre. La propia etimología de la palabra “parens”, según Agustín Blánquez Fraile, nos remite a una figura femenina, “la diosa del Ida, madre de los dioses” (1100), y tendría su origen en el vocablo “pario” (“parir, dar a luz, producir” 1101)³. La Diosa Madre —en la sociedad Mesopotámica, la civilización más antigua del medio Oriente— era quien concedía la fertilidad a la mujer. La mujer, además, permanecía en su propia familia, a la que se incorporaba el esposo, que prestaba sus servicios. La propietaria de la tierra era la mujer y la herencia del suelo pasaba de madres a hijas, que, además, llevaban las riendas del hogar, gozaban de un elevado prestigio en la sociedad y disfrutaban de grandes libertades. Francisca Martín-Cano ha resumido algunas de las características principales de estas sociedades femeninas:

La pertenencia de los hijos y de la casa era de la familia de la esposa. Y eran los nacimientos de hijas más deseados, ya que era primordial para un pueblo de estructura matrilineal asegurar la descendencia femenina y perpetuar la familia y que la herencia pasase de las madres a las hijas. Además se prefería hijas porque al casarlas incorporaban un yerno que trabajaba para los suegros.” (5)⁴

No obstante, como ha reconocido Martín-Cano, la mayoría de las sociedades matrilineales fueron exterminadas sin piedad “al adoptar el cristianismo o antes del

¹ Ver, por ejemplo, los comentarios a este respecto de HAWKES, J. y WOOLLEY S. (1977): *Prehistoria y los comienzos de la civilización. Historia de la Humanidad. Desarrollo Cultural y Científico*, Tomo I Barcelona, Planeta. MORGAN, L. H. (1987): *La sociedad primitiva*. Madrid, Endimión. BURGUIÈRE, A., dir. (1988): *Historia de la Familia*, Tomo I. Madrid, Alianza. CAMPBELL, J. (1991): *En diálogo con Bill Moyers. EL poder del mito*. Barcelona, Emecé.

² FREUD, Sigmund (1745-1850): “Tótem y Tabú”. *Obras Completas*. Vol. 9, Ensayos LXII-LXXIV. Buenos Aires, Hyspamérica, 1993.

³ BLÁNQUEZ Fraile, Agustín (1985): *Diccionario Latino-Español Español-Latino*, Tomo 2. Barcelona. Ramón Sopena.

⁴ MARTÍN-CANO Abreu, Francisca, “Estudio de las sociedades matrilineales (s.m.)” 9. pág. 8 December 2001 <[wysiwyg://46/http://es.geocities.com/culturarcaica/sociedades.matrilineales.htm](http://es.geocities.com/culturarcaica/sociedades.matrilineales.htm)>.

budismo o confucionismo o el mahometismo o judaísmo o sintoísmo o cualquier otra invasión cultural, religiosa o filosófica que las obligaron a cambiar el estado de cosas, por no contar con la suficiente organización que les permitiera oponer resistencia a la civilización invasora” (8).

En la Biblia todavía pueden encontrarse algunas alusiones que apuntarían a esta tradición, como las expresiones que en el libro de Rut hacen referencia a “la casa de la madre”: “Y dijo Noemí a sus dos nueras: ‘Andad, volved cada una a la casa de vuestra madre, y que Yahveh se muestre benévolo con vosotras, conforme a vuestra conducta con los difuntos y conmigo’” (Rut 1,8), o “Cuando Llegó Rut a casa de su suegra, le preguntó ésta: ‘¿Qué ha sido de ti, hija mía?’ Y ella le contó lo que el hombre había hecho por ella, y añadió: ‘Me ha dado, además, estas seis medidas de cebada, diciéndome: No vuelvas a casa de tu suegra con las manos vacías’” (Rut 3,16-18). Pero el texto bíblico cambia de forma radical el origen de la fertilidad femenina que, a partir de entonces, descansa en el poder de Jehová, de tal forma, que es la voluntad de un dios masculino la que concede o priva a la mujer de la posibilidad de ser madres. Este cambio afecta de forma radical a la posición de la mujer en la sociedad, de forma que, como ha reconocido Anna Goldman-Amirav: “El mundo de las mujeres bíblicas se centra completamente en la necesidad de producir descendientes varones. Se refiere con gran detalle al nacimiento de hijos, se describe meticulosamente el árbol genealógico. Pero las mujeres que dan a luz estos hijos no han tenido un nacimiento propio” (44-45)⁵. Goldman-Amirav pone como ejemplo el caso de Sarah, quien “como la mayoría de las mujeres bíblicas, llega a la existencia repentinamente, cuando Abraham ‘toma’ una mujer (Gen. 11:29)” (45).

En las sociedades patriarcales se ha seguido identificando y relacionado la figura femenina con la maternidad, aunque su posición en estas sociedades haya cambiado radicalmente. En la introducción al libro *Figuras de la madre*, la editora del volumen, Silvia Tubert, ha señalado que “La mayor parte de las culturas, en la medida en que se trata de organizaciones patriarcales, identifican la feminidad con la maternidad”, especificando además que “No se trata de una legalidad explícita sino de un conjunto de estrategias y prácticas discursivas que, al definir la feminidad, la construyen y la

⁵ GOLDMAN-AMIRAV, Anna (1996): “‘Mira, Yahveh me ha hecho estéril’”. Silvia Tubert (ed.), *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra. págs. 41-51.

limitan, de manera tal que la mujer desaparece tras su función materna, que queda configurada como su ideal” (7)⁶.

Se puede constatar fácilmente en la historia de la literatura inglesa que el estadio de la historia de la mujer que más interesó durante mucho tiempo a los escritores y a las escritoras es el que comprende el tiempo que abarca desde su incipiente juventud hasta el momento en el que encuentra una pareja y contrae matrimonio. Las narraciones se centran especialmente en analizar el carácter de las jóvenes, sus virtudes y defectos, las posibilidades y los límites que la sociedad les ofrece y les impone, etc. El fin, en la mayoría de los casos, era claramente didáctico y moralizador: se trataba de mostrar los peligros de una conducta inapropiada y las recompensas —casi siempre un matrimonio adecuado y feliz— de un comportamiento decoroso. Ésta es la historia de la figura femenina que se presenta en muchas novelas, por ejemplo, de los siglos XVIII y XIX, las cuales se centran en los años que transcurren entre la presentación de las mismas en sociedad hasta el momento en que encuentran una pareja con la que casarse y dan a luz. Y esto ocurre incluso en los casos de novelas escritas por mujeres, como observaremos si tenemos en cuenta la llamada “Lost Generation”, que incluye nombres de escritoras como los de Eliza Haywood, Lady (Mary) Hamilton, Charlotte Lennox, Mary Brunton, Elizabeth Inchbald, Maria Edgeworth, Fanny Burney, Lady Morgan, etc.

Es especialmente sorprendente, sin embargo, que en infinidad de textos de los siglos XVIII y XIX se represente a estas protagonistas alejadas o privadas de la protección y de la historia de la figura materna a la que a penas sí se alude. La madre o bien ha muerto —frecuentemente en el mismo momento de dar a luz⁷— o permanece en el hogar del que la joven ha tenido que alejarse por motivos económicos o sociales.⁸ Incluso en aquellos casos en los que la madre es mencionada, su papel y relevancia en el desarrollo y destino de los hijos es prácticamente nulo (pensemos por ejemplo en la novela de Jane Austen, *Sense and Sensibility*, 1811). La madre suele aparecer retratada como un ser débil, ridículo e inseguro.

⁶ TUBERT, Silvia. Introducción (1996): *Figuras de la madre*. Madrid, Cátedra. págs. 7-37.

⁷ Un hecho que se explicaría históricamente si tenemos en cuenta las escasas expectativas de vida para la mujer tras sufrir un parto. (Véase WOLLSTONECRAFT, Mary (1972): *A Vindication of the Rights of Woman*).

⁸ Las madres protagonistas de estas novelas, o bien han muerto, como en *Miss Betsy Thoughtless* (Eliza Haywood, 1751), *The Female Quixote or the Adventures of Arabella* (Charlotte Lennox, 1752), *The Wild Irish Girl* (Lady Morgan, 1806), *Discipline* (Mary Brunton, 1814), *Emma* (Jane Austen, 1816), *Jane Eyre* y *Villette* (Charlotte Brontë, 1847 y 1853) o *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847), o, como en el caso de *Camilla or the Picture of Youth* (Fanny Burney, 1796) y *Mansfield Park* (Jane Austen, 1814), permanecen en el hogar paterno del que la hija ha tenido que ausentarse por motivos económicos y sociales.

Se podría decir, por tanto, que las madres son las grandes desconocidas, y sus historias, en la inmensa mayoría de los casos, son obviadas en las narraciones. En consecuencia, la influencia de la figura materna en el proceso de educación de la protagonista, tema que centra la narración, es prácticamente nula. Y aquí nos encontramos con una gran paradoja, ya que el énfasis que se pone en la importancia de una correcta educación, un comportamiento decoroso y una moral impoluta, se orienta, precisamente, hacia el papel que las jóvenes protagonistas habrán de desempeñar como madres y esposas y que, sin embargo, no se precisa ni se relata. Es como si su identidad se esfumara en el momento en el que entran a formar parte de la institución matrimonial y, sobre todo, en el instante en el que dan a luz un nuevo ser⁹.

A principios del siglo XX se detecta en la literatura inglesa un cambio notorio, especialmente en las obras escritas por mujeres, pero también por figuras masculinas de la talla de D. H. Lawrence o James Joyce.

En su libro *Amor y Literatura* (1993), Aránzazu Usandizaga ha señalado que:

De manera casi unánime, desde principios de siglo, las escritoras se hacen conscientes de la relación materna, de la importancia de su experiencia de hijas, de las tensiones inevitables que a menudo se crean a raíz de la necesidad de las mujeres con vocación artística de rechazar los modelos maternos, y poco a poco empiezan a ser muchas las escritoras que reservan palabras a sus madres, palabras cada vez más determinantes. (159)¹⁰

Usandizaga argumenta la mirada hacia el deseo de las escritoras de comunicar la centralidad de la madre, de revivir el misterio de la identidad materna y recuperar su imagen y su cultura, a partir de los recientes descubrimientos del psicoanálisis liderados por el psicoanalista alemán Sigmund Freud. Partiendo de la noción de cultura pre-édipica materna, se comprende que este deseo “incide de manera diferente en el caso de la niña que no necesita desvincularse tan violentamente como el varón del ámbito

⁹ Esta circunstancia podría explicar, hasta cierto punto, el rechazo que Simone de Beauvoir expresaba en su obra, *El segundo sexo* (1949), hacia la gestación y la maternidad que describía como “un drama representado dentro de la mujer. Lo experimenta, al mismo tiempo, como un enriquecimiento y como un perjuicio; el feto es parte de su cuerpo y es un parásito que se alimenta de él: lo posee y es poseída por él; representa el futuro y, al llevarlo, ella se siente tan vasta como el mundo; pero esta misma opulencia la aniquila, siente que ella misma ya no es nada” (cit. en Zerilli 172). Linda M. G. Zerilli, en su estudio “Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva, sobre la maternidad”, nos explica cómo “el feto de Beauvoir es un invasor extraño que le roba a la mujer su individualidad: ‘la especie se instala’, se apropia del cuerpo de la mujer [...] La prosa de Beauvoir formula nada menos que una guerra entre los intereses de la especie y los de una mujer individual” (164). ZERILLI, M. G. (1996): “Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva, sobre la maternidad”. *Figuras de la Madre*. Tubert (ed.). Madrid, Cátedra. págs. 155-188.

¹⁰ USANDIZAGA, Aranzazu (1993): *Amor y literatura: La búsqueda literaria de la identidad femenina*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

materno ya que no siente como él el miedo a la castración”. Usandizaga menciona aquí a Nancy Chodorov, quien destacó “la continuidad y la armonía psíquica y lingüística en la relación con la madre en el proceso de formación de la identidad de la niña” (158).

Usandizaga ha mencionado a una serie de escritoras que han puesto en sus obras un énfasis especial en la cultura materna y la herencia que ésta les ha proporcionado: es el caso de Virginia Woolf, Maureen Duffy, *That’s How It Was* (1962); Margaret Atwood, *Surfacing* (1976); Alice Walker, *In Search of Our Mother’s Garden* (1983); la crónica familiar que Rebeca West publicó en 1987, etc.

Pero considero que no podemos ni debemos olvidar que también muchos escritores de principios del siglo XX se centraron en la figura y la historia de la madre, de sus madres, tal y como aparece reflejado en sus textos. Por poner dos ejemplos, recordaré las figuras de D.H. Lawrence y de James Joyce. En sus obras de ficción se detecta un claro elemento autobiográfico en el cual no se excluye la figura materna, sino que la relevancia de la misma en la evolución y el desarrollo del hijo aparece de forma nítida. Tanto en *The Rainbow* (1915) como en *Sons and Lovers* (1913) de D. H. Lawrence, se aprecia el impacto que la figura de la madre y la historia de ésta ha tenido en el joven escritor. Lawrence dedica buena parte de su narración al destino de una mujer con una serie de inquietudes y aspiraciones intelectuales y románticas que se han visto frustradas a raíz del matrimonio y de los sacrificios y las limitaciones impuestas por la maternidad. Tanto Lawrence como Joyce —éste último en historias pertenecientes a *Dubliners* (1914) como “Eveline”, “A Mother” o “The Boarding House”, y en sus novelas *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) y *Ulysses* (1922)— recuperan la herencia materna que retratan a la vez con ternura, por la protección que les dispensó, y con cierto temor a la tradición que representa y a los rígidos presupuestos que esta herencia les impone. Stephen Dedalus, el protagonista de *Ulysses*, apenado por la muerte de la madre, recuerda, en el episodio de “Telémaco” una serie de objetos que aluden a la juventud y a la historia de su madre:

Her secrets: old feather fans, tassled dancecards, powdered with musk, a gaud of amber beads in her locked drawer. A birdcage hung in the sunny window of her house when she was a girl. [...] Folded away in the memory of nature with her toys. Memories beset his brooding brain. Her glass of water from the kitchen tap when she had approached the sacrament. A cored apple, filled with brown sugar, roasting for her at the hob on a dark autumn evening. Her shapely fingernails reddened by the blood of squashed lice from the children’s shirts.

In a dream, silently, she had come to him, her wasted body within its loose graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath bent over him with mute secret words, a faint odour of wetted ashes. (10)¹¹

Y aunque Stephen intentará por todos los medios liberarse del fantasma materno que le recrimina su alejamiento de las doctrinas religiosas en las que ha sido educado, esto no impedirá que el joven reconozca definitivamente en el episodio conocido como “Escila y Caribdis” que: “Fatherhood, in the sense of conscious begetting, is unknown to man. It is a mystical estate, an apostolic succession, from only begetter to only begotten. [...] Upon incertitude, upon unlikelihood, Amor matris, subjective and objective genitive, may be the only true thing in life. Paternity may be a legal fiction” (199).¹²

En el caso de las mujeres escritoras, como señalábamos, se detecta un deseo más agudo, si cabe, de recuperar la figura materna, aunque no necesariamente para identificarse con ella sino, en ocasiones, para deslindarse de la misma y de los prejuicios y tradiciones a ella asociados. Veamos los ejemplos de dos escritoras del siglo XX que adoptaron dos posturas distintas con respecto a la herencia de la figura materna, tal y como aparece en sus escritos. Se trata de Virginia Woolf y de Doris Lessing. Ambas muestran un interés especial por recuperar la historia de la madre, aunque con distintos fines. Virginia Woolf, cuya madre murió siendo ella muy joven, lamenta en reiteradas ocasiones los pocos recuerdos que le quedan:

Qué mezcolanza de cosas recuerdo, si dejo mi mente correr, sobre mi madre; pero todas son de ella en compañía; de ella rodeada; de ella generalizada; dispersa, omnipresente, de ella como creadora de ese mundo feliz tan lleno de gente que giraba con tanta alegría en el centro de mi niñez [...] ¿Acaso puedo recordar haber estado con ella sola durante más que unos pocos minutos? (190)¹³

¹¹ JOYCE, James (1993): *Ulysses. The 1922 Text*. Jeri Johnson (ed.). Oxford, Oxford University Press. “Sus secretos: viejos abanicos de plumas, carnés de baile con borlas, empolvados con almizcle, un dije de cuentas de ámbar en su cajón acerrojado. Una jaula colgaba de la ventana soleada de su casa cuando era niña. [...] Guardado en el recuerdo de la naturaleza con sus juguetes de niña. Los recuerdos asedian su mente cavilante. El vaso de agua del grifo de la cocina cuando hubo recibido el sacramento. Una manzana descarozada, rellena de azúcar moreno, asándose para ella en la hornilla en un apagado atardecer otoñal. Las uñas perfectas enrojecidas con la sangre de piojos aplastados de las camisas de los niños. En sueños, silenciosamente, se le había aparecido, el cuerpo consumido en una mortaja holgada, despidiendo olor a cera y palo de rosa, su aliento, posado sobre él con palabras mudas enigmáticas, un tenue olor a cenizas mojadas”. JOYCE, James (1999): *Ulises*. Trad. Francisco García Tortosa y María Luisa Vengas. Madrid, Cátedra. pág. 11.

¹² “La paternidad, en el sentido de fecundación consciente, es desconocida para el hombre. Es un estado místico, descendencia apostólica, del único engendrador al engendrado único. [...] Sobre la incertidumbre, sobre la improbabilidad. *Amor matris*, genitivo subjetivo y objetivo, puede ser la única verdad en la vida. La paternidad pudiera ser una ficción legal. ¿quién es el padre de cualquier hijo que cualquier hijo deba amarle o él a cualquier hijo?” *Ibidem*. pág. 238.

¹³ Esther Sánchez-Pardo González cita y traduce este pasaje del ensayo “A Sketch of the Past” incluido en *Moments of Being* de Virginia Woolf, pero la escritora también trató el tema de la herencia materna en

Y Woolf hace extensivo este lamento personal y privado, a la historia de la mujer; un lamento evidente en el caso de las artistas y escritoras del siglo XIX, tal y como explica en *A Room of One's Own* (1929), quienes han sido privadas de una herencia y una tradición femeninas en las que beber y con respecto a las cuales identificarse y posicionarse:

But whatever effect discouragement and criticism had upon their writing —and I believe that they had a very great effect— that was unimportant compared with the other difficulty which faced them [...] when they came to set their thoughts on paper —that is that they had no tradition behind them, or one so short and partial that it was of little help. For we think back through our mothers if we are women. (76)¹⁴

Virginia Woolf dedicó buena parte de sus esfuerzos a reivindicar las figuras de sus antepasadas escritoras, en busca de un lenguaje y una identidad propias, denunciando la poca atención que hasta el momento se les había prestado. Así, en “Men and Women”, reseña de la obra de Léonie Villard, *La Femme anglaise au XIXe siècle et son evolution d'après le roman anglais contemporain* (Henry Didier, 1920), publicada en el “Times Literary Supplement” el 18 de marzo de 1920, manifestaba: “It has been common knowledge for ages that women exist, bear children, have no beards and seldom go bald; but save in these respects, and in others where they are said to be identical with men, we know little of them and have little sound evidence upon which to base our conclusions” (18).¹⁵ Y en este mismo ensayo lamentaba que las protagonistas más famosas de las novelas del siglo diecinueve respondieran a la imagen proyectada por los deseos masculinos y no representaran su verdadera dimensión femenina (19).

otros escritos autobiográficos como “Reminiscences” (1907, recogido también en *Moments of Being* publicado en 1976), o *A Room of One's Own* (1929), además de reflexionar sobre la complejidad de relación madre-hija en novelas como *To the Lighthouse* (1927) o *Mrs Dalloway* (1925). Sánchez-Pardo, en el artículo que estamos citando, “Las Madres de Virginia Woolf”, analiza también las distintas figuras maternas que la autora adoptó a lo largo de su vida en un intento por rellenar el hueco de la madre ausente. SÁNCHEZ-PARDO, E. (1996): “Las Madres de Virginia Woolf”. *Figuras de la Madre*, Madrid, Cátedra. págs. 189-221.

¹⁴ WOOLF, Virginia (1945): *A Room of One's Own*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books. “Pero independientemente del efecto que los desánimos y las críticas hayan tenido en sus escritos -y creo que tuvieron un efecto muy grande- fue menos importante en comparación con la otra dificultad a la que tuvieron que enfrentarse [...] cuando decidieron plasmar sus pensamientos en el papel -que no tenían una tradición detrás, o una tan breve y parcial que no fue de gran ayuda. Porque si somos mujeres hemos de recordar a través de nuestras madres”. La traducción es mía.

¹⁵ WOOLF, Virginia (1992): *A Woman's Essays*. Rachel Bowlby (ed.). Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books. págs. 18-20. “Se ha sabido durante siglos que las mujeres existen, tienen hijos, no llevan barba y raramente se vuelven calvas; pero con estas excepciones y otras en las que son consideradas iguales a los hombres, sabemos poco sobre ellas y es escasa la evidencia de la que disponemos para sacar conclusiones”. La traducción es mía.

También Doris Lessing prestó en su ficción una atención especial a la figura femenina y en su autobiografía expresó su necesidad de conocer las figuras de sus antepasadas femeninas cuestionando el porqué de la escasa información que tenía de muchas de ellas como es el caso de sus abuelas Emily y Caroline:

There is not even a photograph of Emily. She is Nobody. She is nothing at all. John William McVeagh would not talk about his first wife. What can she have done? –I asked myself. After all, to be light-minded is not a crime. At last it came to me. Emily Flower was common, that must have been it. (1)

Caroline may Batley, my father's mother, is almost as much of a shadow as poor Emily. (5)¹⁶

Y lo cierto es que, como la propia Lessing reconoce, “Women often get dropped from memory, and then history” (12).¹⁷ Por ello se detecta en su autobiografía un esfuerzo especial por intentar comprender la figura de su propia madre y lo que ésta figura significa para una hija no sólo a un nivel estrictamente personal sino su relevancia en el desarrollo de la identidad de cualquier joven:

There are aspects of my life I am always trying to understand better. One —what else?— my relations with my mother, but what interests me now is not the narrowly personal aspect. I was in nervous flight from her ever since I can remember anything, and from the age of fourteen I set myself obdurately against her in a kind of inner emigration from everything she represented. Girls do have to grow up, but has this battle always been so implacable? Now I see her as a tragic figure, living out her disappointing years with courage and with dignity. I saw her then as tragic, certainly, but was not able to be kind. Every day you may watch, hear of, some young person, usually a girl, giving parents, often a mother, such a bad time that it could be called cruelty. Later they will say, ‘I am afraid I was difficult when I was an adolescent’. (15)¹⁸

¹⁶ LESSING, Doris (1995): *Under My Skin. Volume One of My Autobiography, to 1949*. London, Flamingo/ Harper Collins. “Ni siquiera hay una fotografía de Emily. Ella es Nadie. Nada de nada. John William McVeagh no solía hablar de su primera esposa. ¿Qué es lo que podía haber hecho?, me preguntaba yo. A fin de cuentas, ser ligera de cascos no es un delito. Por lo menos, esto era lo que yo pensaba. Emily Flower era normal y corriente, debía de tratarse de esto”. Y más adelante leemos: “Caroline May Batley, la madre de mi padre, es una sombra, casi tanto como la pobre Emily”. LESSING, Doris (1997): *Dentro de mí. Primer volumen de mi autobiografía, hasta 1949*. Trad. Marta Pessarrodona. Barcelona, Destino. págs. 11-15.

¹⁷ “A las mujeres a menudo se las hace salir del recuerdo y, luego, de la historia”. *Ibidem*. pág. 23.

¹⁸ “Hay aspectos de mi vida que siempre estoy intentando comprender mejor. Uno -por ejemplo-, el de mis relaciones con mi madre, pero lo que me interesa ahora no es el aspecto estrictamente personal. Hasta donde me alcanza el recuerdo, siempre huía nerviosamente de ella, y desde los catorce años me establecí tercamente contra ella en una especie de emigración interior de todo lo que ella representaba. Ciertamente las muchachas deben crecer, pero ¿siempre ha sido tan implacable la batalla? Ahora la veo como una figura trágica, viviendo su decepcionante vida con valor y con dignidad. Ya la vi trágica entonces, es verdad, pero no fui capaz de ser amable. ¿Quién no ha visto, u oído hablar de alguna persona joven, por regla general una muchacha, que lo hace pasar tan mal a sus padres, a menudo a la madre, que se podría hablar de crueldad? Más tarde dirá: ‘Siento haber sido tan difícil en mi adolescencia’”. *Ibidem*. pág. 26.

Este interés por la figura materna no impide que la propia escritora, al igual que ocurría con Joyce o Lawrence, llegue a un punto en el que se deslinda de la madre y de la herencia y la tradición que ésta representa e intenta imponer:

My father was affectionate but he was not tender. Neither parent liked displays of emotion. If my mother's daughter had been like her, of the same substance, everything would have gone well. But it was her misfortune to have an over-sensitive, always observant and judging, battling, hungry-for-love child. With not one, but several, skins too few. (26)¹⁹

Como conclusión, diremos que, en definitiva, lo que las escritoras parecen estar buscando es una voz y una identidad propias que les permita reflexionar sobre sí mismas, sobre su condición como seres humanos y como mujeres. En este sentido, la historia de la figura materna se torna fundamental, ya sea para deslindarse del referente que supone o para identificarse con ella. Se trata, en cualquier caso, como reconoció la propia Virginia Woolf, de “try the accepted forms, to discard the unfit, to create others which are more fitting, is a task that must be accomplished before there is freedom or achievement” (20).²⁰

¹⁹ “Mi padre era afectuoso pero no era tierno. Ninguno de los dos gustaban de exhibir emociones. Si la hija de mi madre hubiera sido como ella, de la misma sustancia, todo habría ido bien. Pero fue una desgracia para ella tener una hija hipersensitiva, que no dejaba de observar y juzgar, batalladora, impresionable, ávida de cariño. No sensible, sino excesivamente sensible”. *Ibidem*. pág. 38.

²⁰ WOOLF, Virginia (1992): “Men and Women”. *A Woman's Essays*. Rachel Bowlby (ed.). Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books. págs. 18-20. “Probar con las formas aceptadas, descartar las inadecuadas y crear otras más apropiadas, una tarea que debe ser llevada a cabo antes de conseguir la liberación y la perfección”. La traducción es mía.

elaborados por el Instituto de la Mujer con relación al número de mujeres que ocupan altos cargos en la administración pública española. Igualmente, hemos recurrido a los resultados de la Encuesta General de Medios (E.G.M.) sobre hábitos de lectura de prensa.

2. Antecedentes

En España, desde los años setenta, se vienen realizando investigaciones sobre la presencia y las imágenes que transmiten los medios de comunicación con relación a las mujeres, si bien no tienen una continuidad teórica hasta la segunda mitad de los años 80.

Los primeros estudios, realizados desde distintas áreas de conocimiento, coincidían en poner de relieve que, en comparación con los hombres, la presencia de las mujeres en los medios de comunicación era muy escasa. “Esta no-presencia se refiere tanto a las mujeres como asunto, como periodistas profesionales y como sujetos expertos opinantes”². Las firmas de opinión con prestigio son de varones y las mujeres están relegadas a la periferia informativa, tanto desde el punto de vista profesional como desde el punto de vista de la información. Es decir, cuando las mujeres son noticia están relegadas al ámbito de lo privado, entendido este término como antónimo de ámbito público y, por tanto, de importante y prestigioso.

Muchos de estos estudios pioneros centraron su atención en los contenidos que los medios transmitían. En este sentido, concluían que los medios presentaban imágenes simplistas y estereotipadas de la mujer, siendo más ricas y diversificadas las imágenes referidas a los hombres. Según Fagoaga y Secanella, “las expectativas que están ofreciendo los medios al describir y evaluar las actividades de la mujer son distorsionadoras (...) El diario presenta un mundo de imágenes masculinas, reafirmando que los periódicos están hechos por varones para varones”³

A pesar de que se están produciendo cambios cuantitativos y cualitativos positivos, un informe elaborado, en 1998, por ASP (Análisis Sociológicos, Económicos y Políticos S.A.) para el Instituto de la Mujer señalaba que “excepto en contadas excepciones, la mujer está completamente excluida de los consejos de administración de los medios de comunicación escritos y audiovisuales tanto a nivel de grupo empresarial

² SÁNCHEZ Leyva, M. J. (1999): “La presentación de las mujeres en los medios de comunicación. Hacia la ruptura de la dicotomía público / privado”, en Laura Nuño (coord.). *Mujeres de lo privado a lo público*. Madrid. Tecnos.

³ FAGOAGA, C. y SECANELLA, P. (1997): *Umbral de presencia de las mujeres en la prensa española*. Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, Serie Estudios, nº1, Madrid.

como en el propio medio de comunicación. Su representación en estos ámbitos no alcanza ni siquiera el 1%". Estos datos son similares a los obtenidos en una encuesta realizada por la empresa Demoscopia para la Asociación de la Prensa de Madrid en 1990, en el que se concluía que "las tendencias sexistas o, al menos, la minusvaloración profesional de la mujer periodista parecen claras"⁴.

3. Fundamentación teórica

La prensa escrita ha sido objeto de numerosas investigaciones destinadas a indagar cuál es su papel en la formación de opinión pública y, en definitiva, su grado de influencia en la actividad social y política.

Los medios, como instituciones sociales mediadoras⁵, cumplen la función de ofrecer a los ciudadanos la información a la que no tienen acceso directamente. En este sentido, los estudios realizados desde una perspectiva de género han insistido en el papel que cumplen los medios como constructores de la realidad social. Los medios de comunicación constituyen una fuente importante que nos ayuda a modelar y conformar las percepciones que tenemos de hombres y mujeres. Es más, Cathcart y Gumpert afirman que los medios de comunicación son los responsables del cambio que se produce en las relaciones interpersonales e influyen en la autoimagen del individuo⁶. Por todo ello, resulta de vital importancia estudiar el tratamiento que las mujeres reciben en los medios de comunicación.

4. Principales resultados

4. 1. Las mujeres como protagonistas de las noticias

Desde el punto de vista de la Teoría de la Comunicación y siguiendo la definición de Martín Serrano⁷, actor es cualquier sujeto (humano o animal) capaz de modificar el ecosistema en el que está incluido. Cuando concierne a los hombres, ese ecosistema incluye el medio ecológico, los otros actores (de la misma o distinta especie), las obras y los productos materiales y culturales, las organizaciones, instituciones, ideas, creencias, conocimientos y valores. El medio puede ser afectado (directamente) por lo que el actor hace o (indirectamente) por lo que hace que otros hagan cuando comunica.

⁴ Citado por BERGANZA Conde, Rosa, www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/rosa_berganza.html

⁵ SERRANO, Martín (1986): *La producción social de la comunicación*. Madrid, Alianza. pág. 115.

⁶ PEARSON, L. y TURNER, L. (1993): *Comunicación y género*. Barcelona, Paidós. págs. 353-354.

⁷ SERRANO. *Ibidem*. pág. 217.

Por lo tanto, el actor actúa tanto cuando su comportamiento afecta al medio materialmente, como cuando lo hace informacionalmente.

Los sujetos que pueden verdaderamente asumir el papel de actores son los seres animados (personas o animales). No obstante, una retórica usual en la comunicación, trata a las instituciones y organizaciones humanas, a los productos materiales y espirituales, a las fuerzas y cosas de la naturaleza, como otros sujetos más participantes en la acción comunicativa y social.

Pasando al análisis de las noticias que componen nuestra muestra, se observa que sólo el 9,4% de los titulares de las portadas de los diarios muestra actores humanos (es decir, hay un predominio de los actores institucionales). A su vez, gran parte de estos actores humanos son protagonistas en cuanto ocupan algún cargo institucional. Del total de actores humanos, únicamente el 8% son mujeres frente al abrumador 92% de hombres (ver tabla 1).

Tabla 1. Titulares según sexo del actor personal⁸

	Frecuencia	%
Hombres	1066	92
Mujeres	95	8
Total	1161	100

Fuente: elaboración propia.

En términos de la evolución experimentada a lo largo de los 20 años considerados (desde 1980 hasta 1999), se observa que la presencia de actores femeninos sólo empieza a ser relevante a partir de 1989. A partir de esa fecha, los resultados son los que se muestran en la tabla 2.

Tabla 2. Evolución a partir de 1989. Titulares según sexo del actor.

Año	Hombres % del total	Mujeres % del total	Total
1989	83 %	17 %	100 %
1990	87 %	13 %	100 %
1991	87 %	13 %	100 %
1992	91 %	9 %	100 %
1993	89 %	11 %	100 %

⁸ Recuérdese que los datos empleados para realizar esta comunicación proceden de aquellos titulares protagonizados por algún actor personal, ya fuera éste hombre o mujer.

1994	94 %	6 %	100 %
1995	93 %	7 %	100 %
1996	90 %	10 %	100 %
1997	100 %	0 %	100 %
1998	94 %	6 %	100 %
1999	89 %	11 %	100 %

Fuente: elaboración propia.

Como se puede observar en la tabla 2, la presencia de mujeres en los titulares de las portadas ha seguido una evolución irregular, pero siempre muy por debajo de la masculina. Con ello, se constata la invisibilidad de las mujeres en la selección de noticias realizada por los periódicos.

Tabla 3. Temas con mayor porcentaje de actores personales

Temas	Hombres % del total	Mujeres % del total	Total
Partidos políticos	89 %	11 %	100 %
Administración	90 %	10 %	100 %
Infraestructuras	94 %	6 %	100 %
Situación económica	98 %	2 %	100 %
Corrupción	95 %	5 %	100 %

Fuente: elaboración propia

Continuando con el análisis, en la tabla 3 se recogen aquellos temas que presentan, con más frecuencia, actores humanos, ya sean éstos hombres o mujeres. Como revelan las cifras, en todos ellos, las mujeres ocupan un lugar secundario, siendo los temas más estrictamente sociopolíticos aquellos en los que aparecen representadas en mayor medida. En este sentido, al analizar los nombres propios que protagonizan las noticias, encontramos, mencionadas en los titulares, en gran medida, mujeres que ocupan cargos públicos: alcaldesas, concejales, ministras y otras. Es más, en torno al 53% de las noticias con actores humanos femeninos están protagonizadas por dos mujeres: Rita Barberá y Clementina Ródenas, básicamente en el período en el que han ocupado (u ocupan) la alcaldía de la ciudad de Valencia.

Es decir, la selección de noticias que realizan los periódicos para la Comunidad Valenciana, muestra un protagonismo casi exclusivamente masculino. Ante este hecho, podemos preguntarnos si esta imagen representa el papel real de la mujer en la sociedad; y, en cierta forma, parece ser así, por lo menos con relación a las cuestiones y asuntos que centran el interés de la prensa. A modo de ejemplo, y para el caso de la Comunidad

Valenciana, decir que, actualmente, sólo dos mujeres (el 20%) ocupan cargo de Consejeras, frente a 8 hombres (80 %).

Los datos elaborados por el Instituto de la Mujer en el ámbito nacional revelan una situación semejante. De esta forma, las mujeres representan el 28,2 % en el Congreso de Diputados (un ligero avance respecto al 22% de diputadas en 1996). Por su parte, en el Senado, las mujeres representan el 24,3% del total de senadores.

4. 2. Las mujeres en los puestos directivos

En la actualidad, ninguno de los periódicos objeto de estudio tiene a una mujer ocupando el cargo de directora del periódico, ni tampoco de subdirectora o adjunta a la dirección. Es decir, no hay mujeres ocupando cargos de primer nivel de responsabilidad en los periódicos estudiados. La única excepción es el diario ABC, que cuenta con una mujer como editora.

Por otra parte, las mujeres no sólo no están presentes en la cúpula directiva sino que, además, su presencia es casi testimonial en los cargos de segundo nivel. De esta forma, en el periódico Levante, sólo hay una mujer que figure como jefa de sección, concretamente en sucesos. En El País, cuatro mujeres figuran como jefas de redacción; mientras que en Las Provincias hay una redactora jefa y dos jefas de sección; Finalmente, en el periódico Información una única mujer ocupa cargo de redactora jefe.

Ante este hecho, podemos preguntarnos dónde están trabajando las mujeres periodistas. Sobre todo, en la medida en que, tanto en las universidades de la Comunidad Valenciana como en el resto del territorio nacional, hay, cada vez, más mujeres que hombres matriculadas en las licenciaturas de Periodismo, Publicidad o Comunicación Audiovisual. En este sentido, y aunque no hemos realizado una recogida de datos sistemática, sí hemos podido constatar una mayor presencia de mujeres en las secciones blandas de los periódicos: espectáculos, cultura, ocio, moda, así como en las revistas semanales de dichos periódicos.

4. 3. Características de la audiencia de prensa en España

En este apartado nos limitamos a extraer unas breves conclusiones a partir de los datos para el nivel estatal que ofrece la Encuesta General de Medios (EGM) del año 2000. De esta forma, entre los lectores de prensa diaria, encontramos una mayor presencia de hombres; un 62,9 %, frente al 37,1 % que representan las mujeres.

Prosiguiendo con el análisis de los datos sobre lectores de prensa diaria en España, podemos calcular una edad media de 41 años; así como un predominio de las clases medias y medias-altas. Otras fuentes nos permiten complementar esta información. Por ejemplo, se puede añadir que los lectores de prensa diaria viven, preferentemente, en zonas metropolitanas, son activos laboralmente y con un nivel de ingresos y de estudios alto o medio-alto⁹.

5. Conclusiones

Como conclusión, podemos decir que la presencia de las mujeres en los medios de comunicación escritos es escasa en comparación con la presencia masculina. Esta ausencia debe entenderse en un doble sentido:

- Las mujeres aparecen como actores principales de las noticias en muy pocas ocasiones, sobre todo en aquellas noticias que figuran en las portadas y en las secciones que los propios medios definen y consideran como centrales.
- Por otro lado, encontramos una escasa y poco representativa presencia de mujeres en los puestos de responsabilidad de las redacciones, quedando, en gran medida, relegadas a las secciones blandas de los periódicos: cultura, espectáculos, sociedad; en definitiva, a las páginas destinadas al entretenimiento más que a la información.

En muchas ocasiones, la razón que se esgrime para explicar esta situación es que las mujeres no están presentes, habitualmente, en la agenda de los medios; es decir, no son portavoces de organismos oficiales. En definitiva, se argumenta que los puestos de decisión que ocupan son muy escasos y, como consecuencia de ello, no son fuente de información habitual.

Los datos que se manejan, nos llevan a aceptar esta explicación, pero sólo en parte. Aún aceptando, que la igualdad entre géneros está lejos de conseguirse y que la participación de las mujeres, en un ámbito tan importante como puede ser el espacio político, es reducida; sin embargo, pensamos que los medios de comunicación escritos están marchando a remolque de la sociedad, no reflejando realmente los cambios que en ella se están produciendo.

⁹ Encuesta mensual de ASEP: Análisis Sociológicos, Económicos y Políticos.

A ello se suma otra consideración. Los medios fijan la agenda, señalando aquello que es importante y destacado de la realidad social. De esta forma, parecen no considerar de relevancia espacios en donde las mujeres tienen una importante presencia y protagonismo.

Además, en el caso de los periódicos, tampoco parecen estar pensando en las mujeres como audiencia. Tal vez aquí, se esté produciendo un círculo vicioso según el cual, ni la prensa piensa en las mujeres ni tampoco las mujeres se sienten especialmente interesadas en la prensa.

Hoy por hoy, los medios de comunicación escritos no pueden considerarse, claramente, una institución que esté proponiendo el cambio social y, por el contrario, parece evidente que hacer visibles a las mujeres en el discurso institucional de actualidad no es precisamente su causa.

La mujer y la violencia contra la mujer, y su representación en la prensa española

FERNÁNDEZ Díaz, Natalia

Universidad Autónoma de Barcelona

Este artículo se va a centrar, fundamentalmente, en la representación mediática de la mujer en el cuadro de las agresiones sexuales. Para ello, no obstante, hemos de profundizar, aunque sea someramente, los conceptos de “pasividad”, “resistencia” y “provocación”, siempre al amparo de las connotaciones del término “feminidad”.

A. Introducción: algunas ideas generales sobre el concepto de “pasividad”

El cuerpo femenino, una vez reducido a su destino biológico, queda atenazado por la pasividad y la indeterminación. Esto quiere decir, sobre todo, que la mujer se presenta como ser “violable”, susceptible de ser violado, lo que, hasta un cierto punto, justifica la agresión sexual. Esta percepción negativa de la feminidad ha servido para potenciar y legitimar algunos patrones ideológicos dominantes. Pero también presupone, y exalta, una realidad más preocupante y ambigua: por un lado, se espera de la mujer su pasividad, aun en el caso de una agresión, porque rebelarse contra el agresor (no tengo que recordar ejemplos arquetípicos como el de las “castradoras” que tan de moda se pusieron hace unos años, o las llamadas “viudas negras”) no hace más que suscitar críticas y repudios. Pero, por otro, se espera que se resista, siempre manteniendo un punto de equilibrio fantástico en que se garantice que no se va a consumir la agresión, pero en que el que el agresor tampoco sufra perjuicio de ninguna especie.

Volvamos por un momento a la pasividad, pues a ella están asociados comportamientos que implican el deseo y la culminación del control del cuerpo de otro. En realidad el trasfondo de ese hecho es que la pasividad y subyugación del cuerpo de la sometida y el placer del sometedor pertenecen a una imaginaria holística de la denominación erótica. La violencia ritualizada derivada de esas convicciones se cristaliza en los comportamientos sexuales. Como resultado de ello, el sometido -en este caso la sometida- deja de existir. También sus deseos, su negativa, su oposición. Y éste es el primer argumento por el que vemos que la agresión sexual -por más que el discurso mediático y otros discursos insistan en lo contrario- no es una relación sexual, sino un simple acto de vandalismo, violación en *sensu stricto*, en que lo primero que se viola es la voluntad y la libertad de la persona a quien se agrede.

Planteadas así las cosas, se entiende que la feminidad que ofrece un comportamiento que se sale de los cánones y rasga el patrón de la pasividad y las expectativas que crea -bien sea agrediendo al propio agresor, bien sea seduciéndolo presuntamente antes de que sobrevenga el acto de violencia- es la que llama la atención de los discursos judiciales y mediáticos, porque es la que pone sobre aviso de una posible transgresión de una normativa social. De hecho, en las decisiones judiciales pesa mucho la evidencia -o falta de ella- de una resistencia adecuada (Gibson, Bavelas y Coates, 1994).¹ Muchos autores, entre ellos los mencionados anteriormente, señalan que, en no pocas ocasiones, las discusiones sobre la culpabilidad de la víctima se centran o deliberan en términos de lo que “debería haber hecho”. Poner sobre este punto de frágil equilibrio la pasividad y la resistencia significa, de paso, cargar sobre la mujer la responsabilidad de control de la situación. Puesto que la resistencia es minuciosamente evaluada y escrutada durante el juicio, y en los relatos públicos de un crimen, esta resistencia debe ser “apropiada”. Sin embargo, a la resistencia, como ya indicamos antes, se le imponen límites, puesto que ha de ceñirse a evitar allanamientos no deseados y no ha de incluir, en ningún caso, agredir en defensa propia, que siempre acarrearía serios agravantes a la víctima.

B. Quebrantamiento de la pasividad: la resistencia

Hasta ahí unas líneas generales sobre la pasividad y la resistencia tal y como aparecen tamizadas por la gran lupa escrutadora del sistema judicial. Lo cierto es que, en los discursos mediáticos, este binomio pasividad- resistencia ofrece unos matices interesantes, que comentaremos a continuación. Uno de ellos es que la resistencia se puede presentar como un comportamiento que no sirve para prevenir la agresión ni para disuadir a su autor de cometerla². Tomemos dos ejemplos de la prensa:

El delincuente no tuvo dificultad alguna para reducir a golpes a la joven norteamericana y obligarla a caminar hasta un lugar apartado. Allí, los golpes se repetirían a la menor resistencia de la víctima” (ABC, 7-3-1989)

(...) El homicida de una joven de 16 años, Nuria. M. H, a la que mató porque se opuso a la violencia sexual del acusado (El País, 11-3-1992).

¹ BAVELAS, J.B., COATES, L. y GIBSON, J. (1994): “Anomalous language in sexual assault trial judgements”, *Discourse & Society* 5 (2). págs. 189-206.

² En este sentido cabe recordar trabajos como los de las argentinas I. Hercovich y M. C. Vila de Gerlic, que apuntan a la posibilidad de que, al oponer resistencia la mujer, el agresor se pueda sentir contrariado de modo que aumente el grado de violencia para castigarla y las consecuencias sean más severas.

Un segundo matiz es que la resistencia no sólo puede avivar el deseo de violencia de un agresor, sino que, además, exige, por parte de la víctima, un esfuerzo de autocontrol, de modo que esa resistencia se convierta en un comportamiento absolutamente medible y que se pueda dosificar a capricho. Veamos otro ejemplo.

La víctima no opuso resistencia, pese a que la agredida cerró sus piernas cuando el presunto agresor trataba de consumir el acto (El Mundo, 3 -4- 1993).

Este ejemplo constata lo que la socióloga Carol Gardner denomina “la retórica de la competencia limitada”, que muestra a la víctima del asalto sexual o extra sexual en un lugar público y que denota dependencia, falta de habilidad y que está basada en juicios de apariencia ³.

El tercer matiz ya implica decantar la balanza hacia uno de los extremos: la resistencia se muestra efectiva cuando se recurre no sólo a la autodefensa sino a la reducción total o parcial del agresor. Aquí entramos en un terreno en que se invierte por completo el mito de la pasividad femenina. El daño social al agresor inaugura un nuevo fenómeno social que podríamos denominar de “respuesta a un acto de violencia previa” y que puede concretarse tanto en la agresión genital como en el hecho de dar muerte al violador o golpeador. Los medios de comunicación han explotado hasta la saciedad -¿efectos de los tonificantes reality-shows?- los casos de cercenadoras de penes y los de las mujeres que dan muerte a sus maridos⁴. Las etiquetas léxicas que dichos medios proponen son de por sí bastante elocuentes: desde las “viudas negras”, que evocan la imagen perversa de la no menos perversa Lucrecia Borgia, hasta las “cortadoras de penes”, amenaza constante para la virilidad. En los discursos mediáticos se condena a la mujer que se toma la justicia por su mano -aunque haya sido reiterada víctima de abusos y humillaciones- y jamás se reconoce que haya habido atenuantes tales como la enajenación transitoria, sino más bien agravantes, como la premeditación, la saña o la alevosía (para este particular, remito otra vez a la nota 4).

C. Quebrantamiento de la pasividad: la provocación o seducción

³ GARDNER, C. B. (1980): “Passing by: street remarks, address rights, and the urban female”, *Sociological Inquiry*, 50. págs. 328-256.

⁴ Sin embargo, se hace necesario aclarar que en los últimos años se han registrado algunos cambios notables. Si la mujer que antes daba muerte a su marido se consideraba que incurría en un acto de premeditación y alevosía, para el que recurría a algún ayudante o cooperador externo, que en general participaba a cambio de alguna retribución económica, ahora se suele ver más la cara de la mujer largamente victimizada y cuya agresión mortal al agresor no es más que un gesto desesperado de liberación.

El supuesto de la provocación hay que ponerlo en el punto de mira de un análisis crítico teniendo en cuenta las contradicciones que algunos autores señalan. Por ejemplo, autores como Soothill, Hay y Walby comentan como paradójico el hecho de que se culpabilice a una víctima de una determinada actuación sexual en su contra, cuando está claro que el principio más inequívoco de la violación, del abuso, es el no consentimiento. Esta contradicción, pues, sólo es comprensible en el marco de una ideología patriarcal, que justifica agresiones alegando que la mujer lo merece debido a su conducta⁵. Estos mismos autores insisten en que la provocación se considera que existe cuando la mujer lleva ropas excitantes o penetra espacios típicamente masculinos (la calle es masculina, reza la creencia general, al decir irónico de López García y de Morant⁶). Y, añadiríamos nosotros, con no menos ironía: y el reino de la noche, también. El lugar donde se transita tiene una gran importancia, ya que se cree que ello expone a la mujer al allanamiento corporal o a la aniquilación. De algún modo, esa invasión territorial es transgredir las propias “fronteras naturales” impuestas y aun aceptadas socialmente. La segunda posibilidad de provocación puede derivar del propio aspecto o actitud de la víctima, asunto que tiene que ver de nuevo con una ideología patriarcal que asocia permanentemente la agresión con las manifestaciones sexuales, que exalta elementos inaceptables como la incontención y la ausencia de la racionalidad por parte del varón. En ambos casos, tanto la provocación por invasión espacial, como la provocación resultante de la apariencia, insinúan a las claras la intervención femenina como desencadenante de las tragedias en las que las mujeres mismas son víctimas.

En suma, todos los aspectos que se relacionan tanto con la provocación como con la resistencia sirven para pautar la comprensión de un fenómeno como la construcción de la victimización. Aquí nos limitamos a conceptos generales y a ilustrarlos en la medida en que los condicionantes de espacio nos lo permiten. Adentrarse en la construcción de la victimización y su concreción retórica en las prácticas discursivas ha de ser objeto de ulteriores trabajos y debates.

⁵ WALBY, S., SOOTHILL, K. y HAY, A. (1983): “The social construction of rape”, *Theory, Culture & Society*, vol. 2, 1. págs. 86-99.

⁶ LOPEZ García, A. y MORANT, R. (1991): *Gramática femenina*. Madrid, Cátedra.

La dualidad de géneros en el mito griego: el caso del Dios femenino

FERNÁNDEZ Gómez, Jorge David

Introducción

La mujer ha sido maltratada por los griegos de la antigüedad en las dos constantes posibles. En la racional no es algo que extrañe demasiado si pensamos que aún hoy existen graves problemas de marginación y que hablamos de una concepción de hace 2500 años; pero en la constante mítica también se adopta este enfoque, así, por ejemplo, las diosas helenas se nos muestran como seres perversos que se jactan de dañar a los hombres. Esta visión lejos de perderse en el transcurso del tiempo (en culturas y mitologías venideras) se preserva. Por poner un ejemplo claro, los malos en los cuentos infantiles no son otros que viejas brujas. Pero también en discursos más actuales como el cinematográfico se conserva ese aura de misterio y terror en las mujeres como es el caso de la hollywoodense mujer fatal. De este modo, Artemisa o Medusa no mueren con los griegos sino que siguen sembrando el terror y el caos en la actualidad ¿Qué motivos tenemos realmente los hombres para crear estos arquetipos femeninos tan malignos?

En todo este entramado mítico-real existe un atisbo de ruptura de la concepción machista tradicional representado por Dioniso, dios del goce y el vino. La imaginación helénica creó un dios (además de los que conformaban el círculo olímpico) diferente, Otro en terminología de Vernant¹, que con un espíritu animal invoca a periódicas orgías a sus fieles por medio de la embriaguez. Por otro lado, éste se asocia con lo dual: es ángel y diablo, mártir y verdugo, iluminador y señor de las sombras, etc. Si nos atenemos al género nos encontramos con el primer personaje hermafrodita de la literatura. Dioniso representa, por un lado, lo femenino; crece, se educa y viste como mujer, además serán ellas las que conformen su séquito (ménades, bacantes, etc.) hasta el punto que sus sacerdotisas también serán hembras. Por otro lado, se le considera como el macho viril, baste recordar que se asocia con el toro (animal fecundador por excelencia). Esta aparente paradoja de antagonías y por extensión de géneros deja entrever un aspecto fundamental en Dioniso, propósito fundamental de este trabajo, que

¹ Jean Pierre Vernant en varias de sus obras designa de este modo a las divinidades que no encajaban en el entramado olímpico convencional: dioses como Medusa o el propio Dioniso que representan el lado más oscuro y salvaje de las conciencias, el espectro de las almas puras.

es la visión rica y plural de la divinidad griega con respecto a la concepción social predominante en la Grecia Clásica.

La mujer en el mito griego

No es mera coincidencia que en discursos de la modernidad como el cinematográfico o el publicitario los malos sean los mismos que en otros discursos más tradicionales como el literario. Si se pretende buscar un por qué no debemos obviar las bases de todo este entramado filosófico - artístico: la mitología. Y si el terreno en el que nos vamos a mover parte de una concepción occidental de las cosas hay que cerrar el marco de acción al mundo helénico. Los griegos van a crear un universo divino que sienta las bases de una conceptualización estético - filosófica aún hoy vigente. El tema que se trabaja es buena prueba de ello: ¿por qué Artemisa, Gorgo, las arpías o las sirenas eran tan terribles y crueles pero a la vez atractivos? Y ahora formulamos la pregunta en presente: ¿por qué el cine crea personajes, por un lado, sombríos y maquiavélicos como la mujer fatal, pero por otro lado, rebosantes de atractivo y erotismo?

Nietzsche en el hoy ya clásico: *El nacimiento de la tragedia*, explica que definir ideas mediante la personificación divina, viene a ser un modo de que esos conceptos se hagan más físicos, reales y palpables: “Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas de su visión del arte, no, ciertamente, como conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses”². Mostrar un determinado comportamiento humano mediante una deidad, por una lado, legítima -por decirlo de algún modo- tal comportamiento (deja claro la fragilidad de los hombres), y por otro, marca una constante³. En nuestro caso, ésta es clara: la concepción perversa pero a la vez irresistible que se tiene de las hembras.

Ahora bien, ¿qué motivos impulsan a los varones a crear este arquetipo femenino? La cuestión tiene dos lecturas: en primer lugar, se puede considerar el machismo reinante en gran parte de la sociedad; y como segunda hipótesis se puede barajar el hipotético miedo a las mujeres: “Debemos imaginar el estado mental de las mujeres en la cultura clásica griega, que se creía el ombligo del mundo, en la que

² NIETZSCHE, F. (1995): *El origen de la tragedia*. Madrid, Alianza. pág. 40.

³ FERNÁNDEZ Gómez, J. D., “Lo apolíneo y lo dionisiaco: la última dicotomía”, *Humanística*, nº 12, págs. 133-148.

muchos hombres menospreciaban y temían a la vez las mujeres. En la mitología griega abundan los relatos de mujeres terribles. Las mujeres de Lemnos mataban a sus maridos; las danades hicieron tres cuartos de lo mismo a sus pretendientes nada más desposarse con ellos; las Amazonas odiaban a los hombres, y las ménades les descuartizaban. Había muchos más seres míticos femeninos que ponían los pelos de punta a los hombres, como grifos, quimeras y esfinges, que seres masculinos que atemorizasen a las mujeres. La desproporción entre el poder atribuido a las mujeres fatales en la mitología griega y la situación de las mujeres normales en Grecia era enorme. No sorprende, pues, que las mujeres griegas sufriesen frecuentemente de depresión”⁴.

Llegado a este punto no nos debe sorprender que los helenos varones atribuyan a las hembras la irracionalidad. Precisamente, el personaje que nosotros vamos a tratar goza de esta ausencia de razón y no sólo ello lo va a unir al sexo femenino, como veremos a continuación.

Hacia el concepto de lo dionisiaco

Frente a la postura apolínea de medida y autocontrol Dioniso representa la postura desordenada, caótica y embriagadora. Vernant lo define como una “brusca irrupción, en medio de la vida terrena, de aquello que sustrae al hombre de la existencia cotidiana, del curso normal de las cosas, de sí mismo: el disfraz, la mascarada, la borrachera, el juego, el teatro, la zozobra, en fin el delirio del éxtasis. Dioniso enseña u obliga a lo común a devenir otro, a hacer en esta vida, aquí abajo, la experiencia de una evasión hacia una desconcertante foraneidad”⁵. Se trata de un dios de la vegetación “rebotante de animalidad que suspende la frontera de la identidad personal e invoca a periódicas orgías”⁶. Dioniso es antagonista del dios que sanciona la lógica de la dominación⁷ y el campo de la razón, con el que están emparentados: Apolo⁸.

Dioniso montaraz, no urbano; liberador, no político; frenético entusiasmo, no moderación apolínea; liberación femenina más que la autoridad masculina: comunicación emocional más que el tímido aislamiento; trastorna el orden, pero no es

⁴ SHLAIN, L. (2000): *El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre la palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino*. Madrid, Debate. pág. 188.

⁵ VERNANT, J. P. (1996): *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa. pág. 16.

⁶ ESCOHOTADO, A. (1994): *Las drogas. De los orígenes a la prohibición*. Madrid, Alianza. pág. 16.

⁷ Entiéndase en el sentido de “racionalidad técnica” que criticó la escuela de Frankfurt.

⁸ MARCUSE, H. (1984): *Eros y civilización*. Barcelona, Ariel. pág. 155.

inmoral sino amoral. Dioniso extra-muros: buena coartada la de apoyar sus recintos contra las murallas a efectos acústicos. No imagino a este dios en Odeones (teatros cubiertos), Dioniso necesita de espacios abiertos, no soporta la ciudad⁹

Dioniso, por tanto, representa el gozo y la realización, su voz a diferencia de la de Apolo no ordena, sino canta¹⁰. Si Apolo es la medida –autocontrol-, como Hermes es la medida del entorno-, Dioniso es el exceso, la falta de medida, éstas le sobran¹¹.

El demócrata libertino

Apolo va a tener como rasgo fundamental el carácter individual frente al social que se asocia con la figura de Dioniso. En el estado dionisiaco el principio de individuación queda roto; “lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal natural”. Y es que “las fiestas de Dioniso, no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan los animales más salvajes”¹².

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las ocas y del desierto. De flores y guirnalda está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre¹³.

A este respecto, a juicio de Jean-Pierre Vernant¹⁴, Apolo va a representar un modelo fuertemente marcado de integración social de un culto cívico cuya función es la de sacralizar el orden, tanto humano como natural, y la de permitir a los individuos ajustarse a él, pero sin dejar de ser individuos sin conciencia colectiva, éstos se ajustarán a un orden impuesto por el dios y estarán enormemente jerarquizados. En cambio, Dioniso será un instrumento no sólo sociabilizador sino también democratizador¹⁵.

⁹ LÓPEZ, J. J. (1993): *Los dioses bajan del Olimpo. Historia de la humanidad a través de los mitos griegos*. Sevilla, Centro Andaluz del Libro. pág. 856.

¹⁰ MARCUSE. *Op. cit.* pág. 155.

¹¹ LÓPEZ. *Op. cit.* pág. 857.

¹² NIETZSCHE. *Op. cit.* pág. 43.

¹³ *Ibidem*. pág. 44.

¹⁴ VERNANT, J. P. (1993): *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel. pág. 318.

¹⁵ Quizás el hecho de que Dioniso sea un dios extranjero explica el deseo democratizador de éste. Se debe recordar que en la antigua Grecia aún existía la esclavitud y a las mujeres se las consideraba como individuos de segunda fila, por lo que por lo general las divinidades eran poco tolerantes. Así, el que un dios del peso de Dioniso pregone tales valores no deja de resultar extraño, pero como se explica, éste se

El dios en sus bacanales une a todo el mundo sin distinción de raza, sexo o condición social, así, en una fiesta dionisiaca se rompe la rigurosa jerarquía apolínea, y es que, “el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos”¹⁶. El culto a Dioniso, como se ha visto, se practicaba en mayor grado por los individuos que no encajaban en el entramado político-social griego, la lectura puede reducirse a los que no habían alcanzado la categoría de ciudadanos en la polis. De esta consideración eran las mujeres, y precisamente éstas son el elemento clave y principal de la bacanal. Los ritos dionisiacos se hacían por y para mujeres, ellas eran sacerdotisas y devotas. Kerényi¹⁷ sostiene que sus bacanales iban dirigidas a toda la comunidad pero las ceremonias más secretas iban dirigidas exclusivamente a las mujeres. Su séquito lo conformaban bacantes, ménades, ninfas, en definitiva, mujeres¹⁸.

Este hecho explica, como ya vimos la irracionalidad que se le atribuye al dios, y es que, ésta se asocia en la Grecia antigua con lo femenino: “los antiguos reverenciaban la profecía, la intuición y los estados alterados de conciencia. Que ahora el dios de la irracionalidad, Dioniso, fuese un hombre vestido con ropas de mujer, no era sino otro burdo artificio que permitía a un dios masculino usurpar los atributos femeninos”¹⁹.

Lo dionisiaco aparece como un culto del delirio y de la locura²⁰ (no se debe olvidar que estos dos rasgos se atribuyen a las féminas). La fusión con el dios, no es una comunión personal, es decir, no se alcanza en la soledad, por la meditación, la oración o el diálogo con un dios interior, sino en grupo, “en y por la thiasos, merced a técnicas de frenesí colectivo que hacen intervenir danzas, saltos, cantos y gritos, correrías vagabundas que internan al hombre en plena naturaleza salvaje”²¹.

sitúa en la imaginación griega lejos del país, tal como indica Vernant se trata de un dios venido de afuera, del extranjero.

¹⁶ NIETZSCHE. *Op. cit.* pág. 232.

¹⁷ KERÉNYI, K. (1998): *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona, Herder. pág. 170.

¹⁸ Bien es cierto, que personajes como los sátiros o los silenos, varones, son también un elemento imprescindible en la bacanal, pero no lo es menos, que las mujeres se erigen como las protagonistas principales del evento, hasta el punto que algunos autores ponen en duda la propia sexualidad del dios.

¹⁹ SHLAIN. *Op. cit.* pág. 185.

²⁰ “Locura divina, que es arrebatamiento, posesión por el dios. Por esta *manía*, el hombre se libera del orden que fundamentaba, desde el punto de vista de la religión oficial, el dominio propio de lo sagrado, lo *hierón*. A través de la experiencia de éxtasis y del entusiasmo, este orden se descubre como una simple ilusión, sin valor religioso; lo que el fiel se esfuerza por alcanzar de ahora en adelante a través de un contacto íntimo con lo divino, es un estado diferente, estado de santidad y de pureza totales, al cual se aplica el término de *οσιος*, que subraya la entera consagración -en sentido propio: la liberación respecto a lo sagrado” VERNANT. *Mito y pensamiento. Op. cit.* pág. 320.

²¹ VERNANT. *Ibidem.* pág. 319.

Mis problemas con las mujeres

No vamos a ser nosotros los que defendamos la castidad de Dioniso, sería temerario dudar de sus continuas conquistas y amoríos, pero sí podemos afirmar que Dioniso no es un personaje de lascivia irrefrenable “como los dioses auténticamente masculinos, cuyos amoríos se extinguen con la mera posesión, y es que su amor es extático y lo une para siempre con la amada”²². A juicio de López “Dioniso gusta de las mujeres, pero más que poseerlas, fascinarlas, hacerlas sus seguidoras. La conquista de la India la realizó con un ejército de sátiros que tocaban caramillos y bacantes que bailaban a su son. No le gustan las que tejen, pues Dioniso desata y desanuda, ni las que se marginan o le rechazan, pues Dioniso es la mezcla donde todo ha de mezclarse”²³. Como indica Otto lo femenino de su natural se manifiesta también en su modo de amar. Pues todo su ser está impregnado e iluminado por el amor femenino²⁴. De este modo, no cabe duda que Dioniso es un conquistador nato o Don Juan heleno, pero también es verdad que el dios muestra una querencia (y no sólo sexual) hacia el sexo femenino. Prueba de ello es que van a ser las mujeres las principales seguidoras de la deidad, aspecto demostrable no sólo en el grupo que acompaña al dios en sus aventuras (Bacantes, Ménades, Lenas, Tríades, Ninfas, Náyades), sino también en los episodios que narran la vida y obra del dios, y es que éste cuando llega a las ciudades no se preocupa de otra cosa que no sea que las jóvenes, ancianas, casadas y solteras acudan a sus fiestas. Es más, en los casos en que éstas se resisten sufrirán la ira del dios. Al respecto de los sacerdotes, en casi todos los casos mujeres.

Los sacerdotes de este dios fueron en su mayoría mujeres, que eran llamadas unas veces Ménades, por su falta de sensatez; otras Tríades, por ser impulsivas y alocadas o bien por Tía, que fue la primera en instituir los sacrificios de Baco; o bien, por su falta de moderación y lo depravado de sus costumbres, Bacantes. Fueron llamadas también Mimalones, porque imitaban a Dioniso²⁵.

Otto²⁶ explica la presencia profusa de mujeres en su séquito e incluso su propia feminidad mediante la fortaleza del dios. A juicio del autor, Dioniso representa rasgos como la lucha y el triunfo (eminentemente viriles como se sabe) pero “su virilidad

²² OTTO, W. (2001): *Dioniso. Mito y culto*. Madrid, Siruela. pág. 130.

²³ LÓPEZ. *Op. cit.* pág. 857.

²⁴ OTTO. *Op. cit.* pág. 129.

²⁵ CONTI, N. (1998): *Mitología*. Murcia, Universidad de Murcia, pág. 355.

²⁶ OTTO. *Op. cit.* pág. 129.

celebra la victoria más sublime en los brazos de la mujer perfecta. Por ello, y a pesar su carácter guerrero, le es ajena la heroicidad como tal”.

Es decir, el macho viril (encarnando un toro) torna a una frágil y terrible dama. Sin duda, estamos ante la concepción que los griegos tenían de las mujeres; se observa ese doble juego de amor y terror o atracción y fatalidad. En definitiva, esta dualidad de pareceres se traduce en un extraño miedo hacia las mujeres unido por supuesto a la dependencia de ellas. Pero paradójicamente tratamos a un dios rebosante de masculinidad con atributos claramente femeninos, por lo que podemos hablar del primer dios hermafrodita. Por un lado, se trata del dios de la virilidad, de las relaciones carnales, del falo y del adulterio; por otro lado, sus seguidores en la mayor medida son féminas, (bacantes, ménades, etc.). Dioniso se relacionará con ambos sexos, por una parte, debido principalmente a su educación, en todo momento rodeado de mujeres y además escondido tras los ropajes de una de ellas²⁷, presentará rasgos muy femeninos, y por otra, como hemos dicho, por su innato carácter semental, muy asociado con la figura del toro, se le asociará con el macho²⁸. Este aspecto de dualidad sexual es una constante en el mito. Conti²⁹ lo califica de varón y hembra al mismo tiempo al leer el Himno a Mise.

A modo de conclusión

No deja de ser curioso que el comportamiento de Dioniso sea puramente emocional hasta el punto que supera los límites de lo humano para penetrar en la animalidad y se trate de una divinidad griega a todas luces tolerante y razonable. Dicho

²⁷ Desde su nacimiento hasta la madurez Dioniso ha estado rodeado de mujeres. La tortuosa relación del dios con Hera va a ser el principal motivo por el que éste desde su niñez por orden de Zeus -su padre- tenga que vivir escondido con mujeres y ataviado como ellas. El hijo ilegítimo del infiel Zeus era presa fácil para la vengativa Hera. Ésta pretendía acabar con Dioniso para olvidar la relación adúltera de su marido con Sêmele. Zeus, temeroso de que conspiraran contra su hijo se lo confió a Perséfone, quien se lo llevó a Atamante, el rey de Orcómenos, y a su esposa Ino, a quienes persuadió para que criasen al niño en las habitaciones de las mujeres, disfrazado de niña. Pero la farsa no duró mucho y la trama llegó a oídos de Hera que descubrió que Dioniso en apariencia de niña estaba en Orcómenos. Pero esta educación tan femenina no acaba en este episodio, el dios volverá a educarse y formarse rodeado de mujeres. Y es que, Hermes regaló al joven Dioniso a las ninfas Macris, Nisa, Erato, Bromia y Bacque, del monte Nisa en el Helicón. Ellas cuidaron con gran esmero al dios en una cueva, lo mimaron y lo alimentaron con miel, servicio por el cual Zeus colocó luego sus imágenes entre las estrellas con el nombre de las Híades. Fue precisamente en el monte Nisa en el que Dioniso inventara el vino acompañado de las ninfas. La adolescencia del dios también girará en torno de mujeres. Así, pese al gran cuidado y protección que las ninfas daban a Dioniso, una vez que éste llegó a la edad viril, Hera lo reconoció como hijo de Zeus, a pesar del afeminamiento a que lo había reducido su educación y consiguió llegar a él para hacerlo presa de una enorme locura.

²⁸ Prueba de ello es la interminable lista de amantes del dios.

²⁹ CONTI. *Op. cit.* pág. 351.

esto, tampoco debe extrañarnos que se asocie con lo irracional frente a la racionalidad apolínea. Por otro lado, y seguimos sumando enfoques a priori negativos, no se debe olvidar la concepción de maligno que se tiene del dios, baste recordar que se le relaciona con el mismísimo Lucifer. La verdad es que si enumeramos sus prácticas más comunes esta visión puede llegar a explicarse: la borrachera, la fiesta, el desenfreno, la orgía, el éxtasis.

Todo este elenco de virtudes que tiene la divinidad de peor reputación de cuantas pueblan el círculo olímpico y apurándonos la mitología griega al completo, también se asocian a la mujer helenica. De este modo, la concepción que los ciudadanos de la polis tenían de lo diferente, lo Otro, se personifica en Dioniso, por un lado, y en lo femenino, por otro. Así pues, como antes nos preguntábamos: ¿estamos ante el primer dios afeminado, homosexual o hermafrodita? Las pinturas, grabados o textos que se conservan son un tanto confusos a este respecto, pero no admiten género de dudas acerca de la dualidad del dios: unas veces con barba otras imberbe, ataviado de forma masculina o portando prendas de delicadas damas, etc.

Lo que no deja de ser curioso es que esta percepción del pueblo compartida por éstas y aquél en años venideros lejos de perderse se acentúa, baste un recorrido por los discursos de la modernidad. ¿Quizás todavía existe esa creencia que asocia a la mujer (o a Dioniso) a lo más placentero y a la par terrorífico? ¿quizás sigue tratándose de miedo a lo que aparentemente es desconocido: lo femenino? ¿o quizás estamos como comentan algunos en una nueva era de lo dionisiaco? Lo que no cabe duda es que se trata de lo diferente.

Pese a este hecho, artes como la pintura, la literatura, el cine y, por supuesto, la publicidad todavía mantienen códigos, estructuras o mitemas, que bien de forma implícita o bien explícitamente muestra los rasgos de la orgía dionisiaca. Debería ser casi temerario recurrir a este grotesco, frívolo y lo que es peor maligno personaje para vehicular mensajes publicitarios, ya que éstos deben mostrar como dice el maestro publicitario Hopkins lo bueno. La publicidad es un reflejo mítico de la realidad donde reina la belleza, se trata de un mundo donde no cabe un personaje que encarna a una divinidad infernal³⁰. Pero curiosamente la utilización de éste es profusa (no duden en acudir a la última campaña de Toro o de Beefeter para confirmar esta afirmación). ¿Buscamos la respuesta en la estulticia de los estrategas y creativos publicitarios o en la

³⁰ DIEHL, P., *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona, Labor. pág. 129.

propia naturaleza del personaje? ¿Qué busca el discurso publicitario y tiene Dioniso? Lo Otro.

Otra lectura del cuerpo sin órganos: el *Gender* utópico en la literatura especulativa

FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos

Universidad de Sevilla

0. Nada más oportuno que la utopía para hablar de cuestiones de género: al fin y a la postre se trata de un asunto más propio de la cultura y la ideología que de la fisiología. Y si, como parece, ya se acepta sin ambages el célebre aserto de Simone de Beauvoir, “una mujer no nace sino que se hace”¹, también habrá que sostener lo propio de las identidades genéricas masculinas y, naturalmente, dejar abierto el espacio a las múltiples posibilidades de confluencia intergenérica o a aquellas otras que puedan abrir opciones sexuales diferentes de la heterosexualidad clásica. Pensar el género es pensar la ideología, sin duda.

Por lo demás, las posturas derivadas de un ciego determinismo biológico parecen cada vez más débiles en sus argumentaciones e incluso están dando paso por fin a planteamientos más equilibrados, plasmados en una mirada científica no tan apegada ya a las categorías inmutables y a las separaciones drásticas. Recientemente, Virginia Maqueira D’Angelo ha traído a colación una palabras de Richard Lewontin que nos gustaría repetir aquí por su claridad y contundencia:

Ninguna persona queda acotada en una forma, una fisiología y un comportamiento. Antes bien, el individuo es una historia de formas, fisiologías y comportamientos, una historia que se inicia en el momento de la concepción y sólo termina después de la muerte, con la descomposición del cuerpo en sus elementos constituyentes. Por tanto, la descripción adecuada de una persona no se limitará a una sola caracterización, ni siquiera a una serie de ellas; abarcará toda una serie de caracterizaciones en una determinada secuencia temporal, una historia de desarrollo.²

Desde la antropología y la sociología, desde el postestructuralismo, la teoría feminista y la más reciente *Queer Theory*, se ha reflexionado mucho y variadamente sobre el género y la subjetividad como entidades *diferantes* respecto de una sexualidad entendida sólo en sus aspectos meramente fisiológicos. Muchas de estas reflexiones han tenido como objeto o como punto de partida el análisis de las representaciones artísticas y literarias de

¹ DE BEAUVOIR, S. (1949): *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra. Col. Feminismos, 1999.

las cuestiones de género. Así la crítica y la teoría literarias de los últimos cincuenta años nos han ofrecido ricos estudios, especialmente sobre la imagen de la mujer en la literatura más o menos canónica. Estos trabajos casi siempre se han referido a los aspectos de la mimesis realista o de la narrativa testimonial, centrándose principalmente en la denuncia de las situaciones de dominación machista que se refractan en los clásicos antiguos y modernos. No obstante en pocas ocasiones se menciona la literatura utópica como espacio apto para la teorización sobre las refracciones estéticas de las concepciones occidentales de sexo y género.

Por nuestra parte, el interés es justo el contrario: hoy no nos ocuparemos del canon o de lo que dicen que es el canon voces tan autorizadas como las de Harold Bloom o George Steiner (una idea de canon, a nuestro parecer, bastante colapsada en los últimos tiempos respecto de sus posibilidades de creación de nuevos discursos estético-críticos que resulten efectivos para funcionar socialmente, en cuanto generadores de opinión disidente de los patrones del simulacro mediático que ha impuesto la cultura de masas dominante); como no nos ocuparemos tampoco de esa literatura realista que aspira a reproducir la fidelidad decimonónica a una idea de representación de la realidad, demasiado formal y epidérmica, desde nuestro punto de vista, para dialogar con las sutilezas audiovisuales y electrónicas, inspiradas e inspiradoras a su vez -discursos verdaderamente transformadores- de las proyecciones contemporáneas de la ideología.

En vez de ello, nos vamos a dedicar a aquel otro espacio estético, el de las letras utópicas, de larga tradición en Occidente aunque algo marginada en estos tiempos donde, curiosamente, la utopía junto con su par inseparable, la distopía, triunfan de modo total como temáticas de éxito en los discursos cinematográficos o televisivos.

En cuanto a la forma genérica que hoy adopta este tipo de ficciones, tampoco hace falta decir que es el de la ciencia-ficción (género habitualmente conocido entre los aficionados por sus siglas inglesas *SF*) el molde dominante. No obstante, la misma denominación de “ciencia-ficción” o “ficción científica” resulta problemática por su

² LEWONTIN, R. (1984): *La diversidad humana*. Barcelona, Labor. Apud. MAQUEIRA D' ANGELO, V. (2001): “Género, diferencia y desigualdad”, E. Beltrán *et alii*: *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid, Alianza. pág. 133.

inexactitud, bien por acuñar fórmulas demasiado restrictivas³ o bien por su contrario, ya que a menudo se plantean definiciones tan amplias que terminan en ambigüedades que no conducen a nada. De otro lado, no hay que olvidar tampoco las transformaciones que está sufriendo el género desde hace unos treinta o cuarenta años, cuando las fantasías futuristas, los viajes interestelares y las prospectivas fantásticas propias de la más tradicional literatura de anticipación han ido cediendo su lugar a recreaciones alegóricas de valores sociales de hoy mismo, enmarcados y reinterpretados dentro de futuros que cada vez se diferencian menos de algunas características definitorias de nuestro presente histórico (piénsese en el componente de “cercanía” que nos transmiten las pesadillas tecnológicas de la narrativa *cyberpunk* o los tenebrosos delirios del maestro William Burroughs). Por eso quizá fuese más acertado referirse a este género de la ficción más o menos científica, como la rama más frondosa en las últimas décadas de la "literatura especulativa", conectándolo de esta forma con ilustres antecedentes tales la *Utopía* de Thomas Moro, *La Nueva Atlántida* de Francis Bacon, *Micromegas* de Voltaire, *Los viajes de Gulliver* de Swift, los *Maravillosos viajes por tierra y por mar, guerra y divertidas aventuras del Barón de Münchhausen*, el *Frankenstein* de Mary Shelley o algunos de los más celebrados relatos de H.G. Wells; lo que, por cierto, nos permitiría no "expulsar" del olimpo de la SF a autores contemporáneos tan imprescindibles como Adolfo Bioy Casares (sus especulaciones "científicas" van desde el refinamiento estético de *La invención de Morel*, a la parábola metafísica del cuento titulado "La trama celeste", pasando por el humorismo presente en relatos como "El calamar opta por su tinta").

Muy sustanciosa a este respecto parece la denominación del estudioso yugoslavo Darko Suvin, quien propone el apelativo de "literatura del *extrañamiento cognitivo*"⁴, aunque habría que completarla -para evitar el peligro de indefinición apuntado- con ese

³ ¿Dónde queda la frontera de lo científicamente ficcionalizable? ¿No se incomodan la ciencia y la ficción, dadas sus naturalezas antagónicas? Baste un ejemplo paradigmático de la problemática ciencia-ficción actual: ¿entraría la *space-opera*, de tintes más bien neopépicos, bajo tal marbete, a pesar de ser el rostro más característico y casi refundante de la literatura de anticipación en la contemporaneidad? Pensamos que no directamente, hablando en términos estrictos de "especulación literaria", desde luego, pues, salvo excepciones (como en parte ocurre con la saga de Frank Herbert, *Dune*, y sus metáforas psicodélicas, que tienen su origen en la contracultura *hippie* de los 60), suele tratarse de estilizaciones de ideales caballerescos heredados de la visión romántica del medievo, simplemente trasladados a galaxias remotas y aderezados con tecnologías espectaculares.

componente tecnocientífico que nos permita diferenciarla de otras formas de la literatura fantástica.

La propuesta epistémica que arma los mundos de ficción propios de este género literario nace, en efecto, como producto ya sea de un avance o una serie de avances tecnológicos concretos, ya de las posibilidades de futuros o de estados de la materia “especulables” por la ciencia⁵; a la vez, acostumbra a aparecer en la gran mayoría de estos relatos, en mayor o menor grado según los casos, un componente sociologista, en muchas ocasiones fuertemente crítico en lo específicamente político o en lo ideológico en general⁶, que suele ser el responsable de los efectos utópicos/distópicos de las fábulas narrativas que tejen los escritores de SF. De este modo, nos encontramos con un arsenal de novelas y cuentos verdaderamente elevado y de hondo calado popular en el imaginario de las sociedades occidentales postmodernas (aunque la mayoría de las veces, como ha ocurrido con las invenciones de Phillip K. Dick⁷, esa disolución en el imaginario venga de la mano de trasvases al cómic, al cine o a la televisión de las ideas generadas en esta literatura del extrañamiento cognitivo), que nos sugieren auténticas “materializaciones” de ideas abstractas muy sugestivas para el teórico de la cultura contemporánea.

Esto es así porque los *a priori* filosóficos y las tesis ideológicas se muestran con mayor claridad en estas obras que en las narrativas del canon de lo que conocemos -no siempre justamente- como “alta literatura”, cuya principal baza desde mediados del siglo XIX ha sido disolver la ideología en la polifonía novelesca o en la forma lingüística y/o compositiva, de manera que la ambigüedad esencial, la relatividad y la contradicción de la

⁴ Apud. RATO, M. A. (1987): “Una ciudad cuyas afueras son las estrellas”, *El Urogallo (Especial ciencia-ficción)*, n^{os} 15, 16 y 17. pág. 47.

⁵ Existe todo un subgénero, denominado *hard SF* (ciencia-ficción “dura”), donde la narración consiste únicamente en la ejemplificación más o menos viva de una hipótesis científica. El relato se reduce, entonces, a una forma de ilustración de la tesis, que sitúa los cuentos y novelas concebidos desde los patrones habituales del subgénero más cerca de la literatura de divulgación científica que de la estética propia de las obras de creación verbal. En este tipo de relatos abundan los escritores-científicos, aunque los científicos, como el físico polaco Stanislaw Lem -uno de los mejores creadores “artísticos” de la literatura del extrañamiento cognitivo, por lo demás- tampoco sean ajenos a las vertientes más “literarias” o “filosóficas” y menos técnicas del género.

⁶ En particular a partir de los años 60 y el surgimiento de corrientes como la *New Wave of SF* (formada por autores de la talla de los ya citados Phillip K. Dick y J.G. Ballard, o Michael Moorcock y R. Silverberg, entre otros) o la más reciente literatura *cyberpunk*.

⁷ Baste citar sendas adaptaciones cinematográficas de sus obras: la influyente *Blade Runner*, que dirigiera Ridley Scott, o la más comercial *Desafío total*, realizada por Paul Verhoeven.

mente humana parecieran más fielmente retratadas. Por su parte, la literatura del extrañamiento cognitivo -al menos en la línea que aquí estudiaremos-, como los cuentos de Voltaire, las novelas de Rousseau o la extraña mezcla de utopía y relato de “viaje imaginario” que escribió Samuel Butler en *Erewhon o allende las montañas* (1872), forma parte de una tradición muy dieciochesca, muy ilustrada –incluso en estos tiempos postmodernos- de literatura filosófica, cuyo didactismo y criticismo son tan inherentes a la construcción del relato como los aspectos estéticos o las posibilidades de generar espacios para la *evasión* inteligente durante la lectura.

Pensar las cuestiones de género desde este ámbito de la literatura puede resultar divertido y curioso -dirán los malévolos-, pero no sólo eso, hay mucho más: también puede darnos alguna valiosa pista sobre los anhelos del *inconsciente político*⁸ de nuestras sociedades postmodernas... y enhebrar con fino hilo las alianzas entre algunos planteamientos filosóficos y la ficción artística como forma de conocimiento *otro*⁹.

1. Muchas son las variantes que la imaginación especulativa ha ensayado en la elucubración de seres extraterrestres o de modalidades de la sexualidad en futuros imaginarios. Recomendables por su riqueza y osadía (no exenta de fuertes dosis de crítica social) son las historias de Phillip José Farmer, por ejemplo en *Los amantes* (1952), una de las primeras novelas que trata la cuestión de las relaciones sexuales de un humano con un

⁸ Nos referimos aquí a la noción acuñada por Fredric JAMESON en *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981; ed. esp. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 1989). Allí, bajo la fórmula de *inconsciente político*, estudia Jameson las posibilidades del estudio de "lo reprimido" en las obras artísticas y lo aplica sobre ejemplos de la narrativa anglosajona del siglo XIX, justo la aparentemente menos "inconsciente". Naturalmente, el planteamiento de Jameson propone la idea de que existen *sentidos sociales* explícitos y otros implícitos, que funcionan como *habitus* (según la terminología de Bourdieu) de honda repercusión ideológica, y que estos pueden entenderse como sentidos subyacentes que inconscientemente reproducimos en nuestras actuaciones discursivas, en tanto que por norma general los lenguajes vienen cargados ideológicamente, incluso a nuestro pesar.

⁹ Aunque de larga tradición, la concepción del arte como una forma epistémica, ha tenido brillantes formulaciones en la teoría estética del romanticismo alemán y, en el siglo XX, en la filosofía de Heidegger (véase, por ejemplo, la selección de textos titulada en español *Caminos del bosque*. Madrid, Alianza, 1994), entre otros. En nuestras letras destacan los ensayos de María Zambrano *Filosofía y poesía*, ed. corr. Madrid, FCE, 1987, 2ª ed. corr.) y de Ernesto Sábato (*El escritor y sus fantasmas*, 1979, 5ª ed. corr. y aum., Barcelona, Seix Barral, 1987). Por otra parte, es moneda común entender que a través de la experiencia estética (la del autor, pero también la del lector) se puede "comprender" lo real de manera más intuitiva - aunque no estemos de acuerdo totalmente con la idea habitual de lo intuitivo-, distinta tanto del modo de acceso a la realidad que proponen tanto las ciencias físico-naturales, como los saberes sociales.

alienígena (en este caso una hembra de sexualidad más cercana a la de los insectos que a la de las mujeres terrestres), o en la brutalmente ácida *La imagen de la bestia* (1968) donde domina la sexualidad depredadora de vampiros y licántropos extraterrestres. Pero nos quedaremos con la divertida seducción que una especie de gigantesco ser “caracoliforme” culmina ante un desorientado astronauta terráqueo en otra de sus novelas, la titulada *Relaciones extrañas* (1960).

El cosmonauta Eddie Fest, tras sufrir un accidente, cae en “Baudelaire”, un planeta inexplorado, y allí resulta atrapado por unos tentáculos que misteriosamente salen de no se sabe dónde para introducirlo en una “cueva” cálida. Pronto descubriremos que esa oscuridad conforma el cuerpo de una criatura llamada “Madre”, por fuera semejante a una montaña pétreo, por dentro un amorfo hueco rodeado por tejidos blandos. Así describe Farmer la sexualidad de la monstruosa Madre:

Eddie había conocido a esta Madre durante la época de celo, es decir, a mitad de camino en la cría de una camada de pequeñuelos. Ella lo había detectado cuando avanzaba por la orilla del riacho, en el valle. Cuando él llegó al pie de la montaña, había detectado su olor. Era un olor nuevo para ella. Lo más semejante que pudo encontrar en sus bancos de memoria fue el olor de una bestia que se le parecía. Por la descripción que ella le hizo, él sospechó que se trataba de un mono. Así pues, había descargado de su repertorio aquel olor a mono en celo. Cuando él, aparentemente, cayó en la trampa, lo cazó.

Lo que él debía hacer era atacar el núcleo conceptivo, esa turgencia de color gris claro de la pared. Después que la hubiera tajado y desgarrado lo suficiente como para que comenzaran los misteriosos procesos de la preñez, sería arrojado en su iris-estómago.

Por suerte para él, Eddie no tenía el pico afilado, no tenía el colmillo ni la zarpa. (...)

Eddie no comprendía por qué era necesario tener un móvil para el apareamiento. Una Madre tenía la inteligencia suficiente como para recoger una piedra filosa y lacerarse ella misma el lugar.

Se le hizo comprender que la concepción no se produciría si no estaba acompañada por cierta estimulación placentera de los nervios: un frenesí y su satisfacción. Por qué era necesario ese estado emocional, Madre no lo sabía.¹⁰

De entre las muchas imaginaciones de seres extraterrestres hemos elegido esta hembra primordial, *madre-tierra* -en todo su sentido-, por su carácter amorfo, casi de

¹⁰ FARMER, Ph. J. (1960): *Relaciones extrañas*. Barcelona, Orbis, 1985. pág. 29.

“cuerpo sin órganos”, húmeda y resbaladiza, blanda y pasiva como un punto quieto por el que cruzan flujos de intensidades, “móviles” fecundantes. Cualquier semoviente puede fecundar a la Madre-montaña, de manera que en términos figurados la oposición femenino/masculino se soporta aquí sobre los pares movilidad seminal / estatismo receptor o, utilizando de nuevo símiles ensayados por Gilles Deleuze y Felix Guattari¹¹, nomadismo creador y sedentarismo que recibe la siembra.

Como vemos, a pesar de la extraña morfología de la Madre (por otra parte, reconocible imagen-representación de un retorno edípico al útero) la relación genérica que se deriva de esta extraña unión mantiene la concepción mítica tradicional de que el principio masculino es lo creativo, mientras que lo femenino queda reducido a un receptáculo pasivo. Evidentemente esto es así sólo en lo que se refiere a las cuestiones de la reproducción, que una vez más son de cuño tradicional, mostrando esa dependencia total del placer respecto de otra labor considerada más importante: la de engendrar crías. Por lo demás, el recurso a unir la gestación con la muerte del principio creador que es engullido, nos remite a la etiología de algunos insectos como la mantis religiosa, que convierten la relación sexual no en un juego amoroso sino en un combate en el que el macho es “usado” y luego eliminado. Interesante vuelta de tuerca sobre las relaciones amorosas concebidas bajo patrones machistas, aunque poco radical en su intento de subvertir los patrones tradicionales, pues en realidad sigue tratándose de un modelo de distribución de los roles genéricos en el que la sustancia de la oposición masculino/femenino no ha cambiado más que en sus aspectos más superficialmente formales; excepción hecha de la idea de la amante-asesina, ese cínico añadido con el que Farmer consigue de cierta escabrosidad erótica para su relato, por lo demás bastante usada en la literatura desde antiguo.

Un paso más allá en la construcción de paradojas monstruosas que no alteran más que en lo accesorio las identidades genéricas lo podemos observar en una de las mejores novelas de Ursula K. Le Guin, *La mano izquierda de la oscuridad* (1969)¹², donde toma carne el mito platónico del *ouroboros* en una raza fisiológicamente bisexual: los

¹¹ Nos referimos aquí a los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*, que escribieron conjuntamente y que nos sirven de punto de partida para nuestras reflexiones teóricas sobre la noción de *cuerpo sin órganos*, acuñada por ambos autores: *El Anti Edipo* (1972), Barcelona, Paidós, 1995 y *Mil Mesetas* (1980), Valencia, Pretextos, 1994.

¹² Citamos por la traducción española: Barcelona, Minotauro, 1993.

guedenianos, habitantes del planeta *Invierno*. La autora, de perspectiva feminista, deja entrever, no obstante, numerosos prejuicios antifemeninos, como veremos. Quizá la razón haya que achacársela a lo temprano de la fecha en que se escribió la obra, pero en todo caso sirve como muestra de uno de los modelos más socorridos cuando se quieren plantear teorías de superación de las diferencias genéricas: aquél que se basa en la fusión de ambos géneros en “otra cosa” que participe simultáneamente de ambos, pero donde por pura ironía cultural, tal vez, a la perspectiva femenina le suele tocar la peor parte. Observemos a este respecto algunas expresiones descalificadoras del narrador acerca del lado femenino de un *karhíder* (guedeniano natural del país llamado *Karhide*):

Un guedeniano me parecía entonces primero un hombre, y luego una mujer, y les asignaba así categorías del todo irrelevantes para ellos, y para mí fundamentales. De modo que mientras sorbía la ácida cerveza humeante se me ocurrió que durante la cena la conducta de Estraven había sido *femenina, todo encanto y tacto y ausencia de sustancia* (...)

Entendí que se me escapaba de nuevo otra señal. Maldiciendo las *afeminadas tortuosidades* de Estraven (...)¹³

La novela se construye como el informe de campo escrito por Genly Ai, un viajero espacial, nativo del planeta Hain, enviado como embajador al planeta Gueden (Invierno) en busca de una alianza económica y cultural que integre a las naciones guedenianas en una liga de mundos habitados por humanos. El Ecumen, que así se llama la asociación de los ochenta y tres mundos habitados por humanos:

(...) no es un reino, sino una institución coordinadora, una aduana de bienes y conocimientos, pues de otro modo las comunicaciones entre los hombres serían azarosas, y el comercio muy peligroso, como usted puede ver. (...) Todos nosotros somos hombres, señor. Todos nosotros. Todos los mundos de los hombres fueron organizándose, desde hace eones, a partir de uno de esos mundos, Hain. Tenemos diferencias, pero somos todos hijos del mismo hogar.¹⁴

El carácter “humanista” y benefactor de la empresa encomendada a Genly Ai (morfológicamente un humano de raza negra, de estatura normal en Hain, pero

¹³ *Op. cit.* pág. 20 y 22, respectivamente. Las cursivas son nuestras.

¹⁴ *Op. cit.* pág. 44.

sensiblemente más alto que la media en Gueden) choca con una sociedad desconfiada e hipócrita, paradójica en su desarrollo tecnológico, que se encuentra más o menos al mismo nivel que nuestros países occidentales en los años sesenta (cuando se escribe la novela), pero que presenta ciertas peculiaridades como el gusto por la lentitud o la vida austera. Sus vehículos automóviles de transporte terrestre circulan a una velocidad media de 40 km./h., porque, a pesar de que sus máquinas pueden alcanzar cotas muchísimo más elevadas, los guedenianos no entienden la necesidad de llegar rápido a ninguna parte. Conocen todo tipo de sistemas de calefacción a vapor, eléctricos, etc., pero no los utilizan nunca en sus hogares, donde la construcción maciza con escasas y estrechas ventanas sin cristal en las partes superiores de las paredes, usadas para la ventilación y la proyección de tenue luz, así como el recurso a las chimeneas de leña (cuando las hay) bastan para proporcionar el calor que los nativos de Invierno consideran suficiente para evitar el frío, sin el peligro de disolver en la molicie su carácter de raza aguerrida y resistente ante las inclemencias de un planeta en el que la vida se desarrolla durante un periodo de glaciación.

El viajero Ai ha llegado con su nave al país de Karhide, una extraña tierra donde impera un no menos extraño código de honor, el *shifgredor*, que no es más que una enervante manera de hablar con palabras de sentido esquivo, dilogías, sugerencias y ambigüedades mil, propias de quienes no quieren ofender el orgullo de los demás ni dejar a la luz los errores propios. En un ambiente de intrigas y en medio de un casi perpetuo juego de verdades a medias y sutiles movimientos políticos, Ai sufre los rigores de la desconfianza de los *karhíder*, a quienes “salvar las apariencias importaba más que la honestidad”¹⁵. Pero, cuando debe huir al país vecino, *Orgoreyn*, enemigos ancestrales de los *karhíder*, se topa allí con una sociedad más o menos inspirada en el socialismo soviético, fuertemente colectivista, sistemática y ordenada hasta la exasperación, autoritaria y organizada como un estado policial. Uno no puede dejar de leer los tópicos de la sutilidad femenina en los *karhíder* y del ejercicio de la fuerza pura masculina en los habitantes de *Orgoreyn*.

Esa simplicidad opositiva entre lo masculino y lo femenino, entendidos una vez más a la manera tradicionalmente machista, la encontraremos a todo lo largo de *La mano*

¹⁵ *Op cit.* pág. 23.

izquierda de la oscuridad, y en el encuentro entre ambas sigue perdiendo lo femenino, como ya advertíamos más arriba. Véase si no cómo describe Ai a su criado en Erhengard, la capital del país de Karhide:

El hombre, como dije, era voluble y habiendo advertido que yo no tenía shifgredor aprovechaba toda posibilidad de darme consejos; aunque los disfrazara a menudo con un si y un como si. Tenía a su cargo la superintendencia de las isla¹⁶; yo lo llamaba mi ama de llaves, pues era ancho de nalgas, que se sacudían al caminar, de cara redonda y blanda, y de naturaleza fisgona, agradable, bondadoso. (...) Era tan femenino en el aspecto y las maneras que una vez le pregunté cuántos hijos tenía. Puso mala cara. Nunca había dado a luz. Pero había sido progenitor de cuatro. Tuve un pequeño sobresalto como muchas otras veces. El impacto de una cultura tan diferente no tenía demasiada importancia comparado con el impacto biológico que yo sentía como hombre entre seres humanos que eran, cinco sextas partes del tiempo, hermafroditas neutros.¹⁷

Y un poco más abajo:

Pero en Gueden nada llevaba a la guerra. Disputas, asesinatos, enemistades, todo esto cabía en el repertorio humano de Gueden, pero no llevaba a la guerra. Estas gentes parecían carecer de la capacidad de *movilizar*. Se comportaban en este sentido como bestias; o como mujeres. No se comportaban como hombres o como hormigas.¹⁸

Como vemos, incluso para un guedeniano hermafrodita, su parte femenina es considerada “menor” y hasta les molesta ser vistos como hembras, pues eso significa ser pasivos. Cuando domina lo femenino, cuando se comportan “como mujeres”, nunca optan por el enfrentamiento directo, son incapaces de movilizar las fuerzas agresivas de su ser; sólo pueden recurrir a las argucias y el engaño.

En *La mano izquierda de la oscuridad* se sigue mirando desde la perspectiva monológica y machista del narrador todo cuanto acontece en Gueden, pero, además, tampoco las refracciones elocutivas ideológicas del autor implícito, del sujeto discursivo

¹⁶ “Isla”: nombre de los edificios de viviendas parecidos a nuestros bloques de pisos vecinales, pero con estructura pseudofamiliar entre hogar y pequeño hotel, que se mostraba, por ejemplo en el uso de un comedor común a todos los vecinos y de una intendencia también centralizada para cada una de las comunidades vecinales y que se encargaba de suministrar equitativamente los alimentos, la calefacción y otros bienes de consumo entre todos los habitantes de una “isla”.

¹⁷ *Op. cit.* pág. 58.

¹⁸ *Op. cit.* pág. 58.

creado por Le Guin, -siendo la autora una mujer de tendencias políticas progresistas y feministas- corrigen en ningún momento esa mirada discriminadora del testimonio de Genly Ai.

La utopía sexual que imagina Ursula K. Le Guin en esta novela es, por otra parte, sumamente curiosa. En pocas palabras: los guedenianos constituyen una raza de humanos (única entre los ochenta y tres mundos humanos del universo conocido por el embajador Ai) que pueden pasar del estado sexual de macho al estado de hembra, de forma puramente aleatoria, durante el breve lapso temporal que dura el *kémmer* o periodo de celo, que se produce durante unos pocos días y una sola vez durante cada ciclo de 28 días; el resto del tiempo, los 22 ó 23 días restantes, los guedenianos son sexualmente inactivos. En cuanto a su aspecto, se manifiestan siempre bajo las formas fisiológicas del hombre macho; es decir, no hay mujeres anatómicamente hablando en Gueden. Sobre el físico macho, se superponen modificaciones de carácter y hasta expresiones y maneras que hacen “parecer” femenino el comportamiento y a veces los rasgos corporales de un hombre guedeniano, pero el rasgo dominante es lo androcéntrico, bien que más o menos “afeminado” según los casos y los momentos del ciclo sexual (lo que se dice siempre en la novela en sentido peyorativo).

Al parecer (como se nos cuenta en los testimonio de otro viajero, Ong Tot Oppong, que reproduce en su informe el narrador principal y personaje protagonista) esta peculiaridad sexual tiene su origen en un experimento genético inconcluso de los *hainis* o raza humana madre que fue colonizando planetas habitables en tiempos remotos. Abandonado a su suerte por sus creadores en medio de una glaciación, el experimento, luego olvidado, fue evolucionando hasta convertirse en esa sociedad donde tener una sola inclinación genérica y sexual ha llegado a ser considerado una “perversión” infamante.

Le Guin sigue manteniendo, por lo tanto, un determinismo biológico en el que el carácter y la constitución psicológica derivan de las características genéticas y de la estructura biológica del ser humano:

En la primera fase del *kémmer* (*karhidi*, *secher*) es aún completamente andrógino. El género, la potencia, no son alcanzados en el aislamiento. Un guedeniano en la primera fase de *kémmer* que viva solo o con otros que no están en *kémmer* sigue siendo incapaz de llevar a cabo el coito. No obstante, el impulso sexual es de un tremendo poder en esta fase, dominando el conjunto de la

personalidad, imponiéndose a todas las necesidades instintivas. Cuando el individuo encuentra a un compañero en *kémmer*, la secreción hormonal es estimulada todavía más (¿sobre todo por contacto de secreciones, olor?) hasta que en una de las partes se establece una dominante hormonal masculina o femenina. Los genitales se dilatan o encogen según el caso, el juego preliminar se intensifica, y el compañero en cuyo organismo el cambio del otro ha desencadenado procesos nuevos, pasa a desempeñar el papel del otro sexo (quizá sin excepción, si hay excepciones -parejas del mismo sexo- son también tan escasas que se las deja de lado). En esta segunda fase del *kémmer* (*karhidi*, *dorharmen*) el proceso mutuo en que se definen la sexualidad y la potencia, ocurre al parecer en un corto plazo de dos a veinte horas. Si uno de los compañeros se encuentra ya en pleno *kémmer*, llevará más tiempo. Los individuos normales no tienen predisposición a ser de un determinado sexo en *kémmer*; no saben si serán el macho o la hembra, y no tienen posibilidad de elegir.

A nuestro juicio, lo más interesante del planteamiento de Ursula K. L. Guinn consiste en mantener la definición del género ligada a la pulsión sexual, a ese complejo psicobiológico que es la pasión amorosa y la atracción sexual, el imperio de la sensualidad y las pulsiones inconscientes, lo más “animalmente” vital del ser humano y, a la vez, la más alta expresión de su humanidad.

Otras perspectivas superadoras del rol genérico tradicional que se han dado en la literatura del extrañamiento cognitivo, intentan dar un paso más allá, eliminando precisamente el componente pasional para conseguir no un género híbrido o un *archigénero*, sino una forma asexuada paralela a una identidad *agenérica*. Una de las metáforas más interesantes nos la proporciona *Las sirenas de Titán* (1959)¹⁹, novela de uno de los más destacados representantes de la fabulación postmoderna norteamericana, Kurt Vonnegut, que, aunque ha frecuentado el género en varias ocasiones, no puede encasillarse como escritor de ciencia-ficción (incluso es poco considerado como tal por los círculos de aficionados a un género, que como éste, es tan *pop* que sus señas de identidad siguen en manos de los *fans* y no de los estudiosos de la cultura), pues su obra constituye una prodigiosa lectura a menudo irónica de algunos discursos y tópicos tanto literarios como propios de la cultura de masas, de relevancia en las sociedades occidentales contemporáneas.

En la novela de Vonnegut, que, por otra parte, nada tiene que ver con las políticas del *gender*, asistimos a la completa disolución de las distinciones genéricas por mor de una

casualidad, la que hace del personaje Winston Niles Rumfoord una función narrativa que controla el desarrollo de la historia entre bambalinas, al modo de un *deus ex machina*. Al comienzo del relato Rumfoord es un multimillonario aburrido que decide realizar un viaje al planeta Marte en su nave privada:

Winston Niles Rumfoord había conducido su nave especial privada hasta el corazón de un infundibulum crono-sinclástico inexplorado, situado dos días más allá de Marte. Sólo un perro le había acompañado. Ahora Rumfoord y el perro Kazak existían como fenómeno ondulatorio, al parecer vibrando en una espiral torcida que empezaba en el Sol y concluía en Betelgeuse.

La Tierra estaba a punto de interceptar esa espiral.²⁰

Tras su caída en el *infundibulum*, una especie de punto que reúne y permite existir a la vez todas las caras de lo real, en un presente continuo sobre el que se intersecan los puntos del pasado y del futuro, Rumfoord no será más que un conjunto de partículas dispersas que giran en una órbita espiral dentro de la galaxia y que cada cierto tiempo “colisiona” con la Tierra. Durante cada una de estas breves colisiones (duran pocos minutos), el cosmonauta multimillonario y su perro fiel se materializan bajo sus viejas formas terrestres de hombre y animal, pero ahora son formas fantasmales, espectros, simulacros. Igualmente ocurre en Marte y el Titán, una de las lunas de Júpiter, donde el viajero “diseminado” también es capaz de materializarse, ordenado bajo la forma de un ser humano, durante los contactos periódicos de su órbita con la masa de esos astros.

Esa nueva forma de existencia como partículas ondulatorias no es muy agradable, pues no permite ningún tipo de estabilidad física, pero, a cambio, le permite conocer la realidad desde todos los ángulos posibles, con lo cual alcanza a comprender la “verdad” total (suponiendo que tal noción pueda existir) allí donde los demás mortales sólo alcanzan a entrever, con suerte, unas pocas verdades parciales. Ante esta situación, Rumfoord dejará de existir como ser genérico y como ser sexuado, ni pensará como ni se comportará de acuerdo a ningún modo de personalidad definida por la reproducción o el placer sensual, por el amor o por el cariño, por los roles culturales asignados a la hembra y al varón o por

¹⁹ Edición española: Barcelona, Minotauro, 1987 (por la que citamos).

²⁰ Kurt VONNEGUT, (1959) *Las sirenas de Titán*, pág. 14.

cualesquiera otras determinaciones que marque la diferencia genérica. En su lugar se comportará como un dios menor, a quien poco importan los humanos más que como fichas en un tablero de ajedrez que serán sacrificadas a placer según vaya marchando la partida. Lo que interesa a Rumfoord es cuidar de la Tierra y de la humanidad, en cuanto entidades abstractas, sin distinguir individuaciones de ningún tipo que puedan merecer su atención en tanto “seres” particulares. Privado de comportarse como un hombre, sólo se preocupa por aplicar el poder divino que ahora posee y nada que no sea el ejercicio de ese poder supremo le importará lo más mínimo. Rumfoord está por encima del bien y del mal, transformado en una potencia de transformación de la realidad.

Como decíamos más arriba, a Vonnegut no le mueve en *Las sirenas de Titán* ningún interés por fabular conflictos de género, sino una la voluntad de levantar una ácida sátira del poder y de avisarnos, en la fecha tan temprana de 1959, de que el poder absoluto nace del conocimiento absoluto y no de la fuerza, de manera que el control sobre los saberes concede más capacidad de cambiar el mundo que el control de las milicias. Nosotros, en cambio, traemos a colación la existencia “diseminada” y el sujeto espacial y temporalmente “fragmentado” de W.N. Rumfoord como ejemplo de una distopía genérica: la completa anulación del género, anula las pasiones, los afectos, el amor, los modos de existencia éticos (diseños de una vida personal consecuentes con unas ideas determinadas)²¹ y nos abre al vértigo de la abstracción.

Esa idea de *existencia abstracta*, concebida como una nueva forma de subjetividad espectral, que tanto nos sorprendió en el planteamiento cómico de Vonnegut, ha sido precisamente la más reiteradamente novelada en las tendencias recientes de la literatura del extrañamiento cognitivo. Ciertamente que el interés por crear este tipo de personajes agéntricos y asexuados tienen que ver principalmente con un aspecto de la cultura contemporánea realmente decisivo: el creciente dominio del *lo virtual*.

Para visionarios más ligados al neohumanismo de la contracultura y los discursos *underground* de los años sesenta y setenta, como Philip K. Dick, la posibilidad de

²¹ Sobre la noción de *modo de existencia*, teorizó a lo largo de toda su vida Michel FOUCAULT, aunque conviene leer sus últimos trabajos, donde intenta repensar los procesos de subjetivación, como, por ejemplo, el *L'Usage des Plaisirs* (París, Gallimard, 1984; ver. esp. *El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI, 1987). Igualmente conviene prestar atención a los sugerentes comentarios que sobre este particular vierte Gilles DELEUZE en *Conversaciones (1972-1990)*, Valencia, Pre-Textos, 1996, págs. 133-190.

existencia de seres asexuados y agéntricos en un futuro más o menos lejanos (bajo la forma de *cyborgs* o de biomáquinas programables, incluso de *replicantes* humanos creados por ingeniería genética) era en sí misma horrible y necesitaba una corrección radical, haciendo que esos seres fríos y robóticos fueran capaces de amar y, especialmente, de amar física y afectivamente a un ser humano o a otro replicante en los mismos términos en que se da el amor entre dos seres humanos “naturales”, como ocurre en una de sus más célebres novelas, la titulada *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*²².

En cambio para los descreídos anarcoides que escriben hoy literatura *cyberpunk* el problema no es volver humano lo que ha sido creado como réplica inhumana, sino integrarse en el mundo virtual, en el universo informático digitalizado, “existir en la red” de datos puros del ciberespacio: ya se trate de asumir activamente la creación de un futuro postbiológico, o de su reverso, denunciar el peligro de disolución de la existencia biológica y psíquica de los humanos en una red descarnada, perder la carne literalmente dentro del hipertexto informático. En cualquier caso, conscientes de que la virtualidad puede ser el modelo cultural y hasta social dominante en la sociedad del *modo de información* (según la conocida fórmula de Mark Poster) lo que se dirime en los relatos *cyberpunk*, no es otra cosa más que el control de las nuevas formas de poder: reconocer sus estrategias de dominio, acceder a ellas y así a la libertad. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *Mona Lisa acelerada*, de William Gibson publicada en 1988²³; allí varias tramas se entretajan en un relato futurista fuertemente teñido de la estética propia de la novela negra y una de esas tramas consiste en la creación de un espacio para el cumplimiento efectivo del amor “eterno” de Ángela, una estrella del *stim*²⁴ y Bobby, su amante, a quien los productores que dirigían la carrera de Ángela quisieron eliminar de su vida por considerarlo una mala influencia para la actriz y un mal negocio para ellos. Bobby dedicará años a conocer las leyes internas del ciberespacio y a trasladar su psique a la red, modelando simulacros (paisajes, casas, mobiliarios, situaciones, ya sean puras invenciones o recreaciones simuladas de los recuerdos del pasado biológico de Bobby) que luego habitarán las mentes

²² Edición española: Barcelona, Edhasa, 1981 (por la que citamos).

²³ Edición española: Barcelona, Minotauro, 2002 (por la que citamos).

²⁴ Especie de cine interactivo que no se contempla al modo de nuestros filmes, sino que *se experimenta* efectivamente, por medio de una consola de realidad virtual, de manera que el espectador “vive” en el ciberespacio las historias previamente representadas por los actores previamente y luego digitalizadas.

de los amantes, una vez sus cuerpos humanos hayan perecido de inanición durante el proceso de “traslado” al ciberespacio.

El caso que nos propone esta novela es el más afín con las teorías contemporáneas del género: su carácter de constructo cultural, de rol no derivable directamente de una biología, sino de una serie de convenciones sociales (¿qué razón habría si no para que Bobby siga mostrándose bajo la imagen de un hombre y Ángela bajo la de una mujer en un espacio de existencia donde esas distinciones morfológicas no existen en absoluto?).

Efectivamente, estas metáforas del género que hemos traído a colación en estas páginas nos indican uno de los caminos del pensamiento utópico contemporáneo, la necesidad de superar unas convicciones atávicas que se nos han dado como “naturales”, pero que no son otra cosa que efectos del desarrollo histórico de la cultura occidental y de las sociedades que han refractado sus imaginarios. En todas ellas, igualmente, late el peligro intuido de que la superación de los roles genéricos puede traer consigo la asexualización del ser humano -o lo que quiera que sea en un futuro- y la pérdida del amor y de los afectos, del apego psíquico al amante. Parece también que gran parte de las teorías que denuncian el carácter androcéntrico de la distinción genérica actual y su carácter de estructura de dominación sobre sexos (incluyo aquí las opciones de vida homosexual), aspiran a una indeterminación parecida a la que plasman las fábulas literarias que hemos comentado. Pongamos como ejemplo el conocido y espléndido ensayo de Donna Haraway -todo un clásico de los estudios culturales, sin duda- *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*²⁵, en el que postula el cibercuerpo como una realidad futurible, consistente en el diseño premeditado de nuestro cuerpo, y de cómo las mujeres tienen el deber de convertir ese cuerpo autocreado en un instrumento de liberación de la dominación política machista.

Sin embargo, con todos su defectos ideológicos, nos parece más viva la idea de Ursula K. LeGuinn, ese *ouroboros* en perpetuo conflicto, pues la identidad genérica, su conquista y el ejercicio de un género libre, respetuoso y ecuánime, no puede existir más que bajo la forma de una lucha constante.

En esta línea soñada por LeGuinn, el modelo que creemos más desarrollado como intento de superación de los roles genéricos, en tanto arquetipos dominantes y dominados, y

²⁵ New York, Routledge, 1991.

que se constituye a la vez en una propuesta ideológica de transformación, no pertenece a la literatura de ciencia-ficción, aunque sí cabría en la calificación de las escrituras del extrañamiento cognitivo: nos referimos a la noción de *cuerpo sin órganos* que plantearon Gilles Deleuze y Félix Guattari en *El Anti Edipo* (1972) y en *Mil mesetas* (1980).

Para entender el planteamiento de Deleuze y Guattari hay que tener presente la noción de *máquina deseante* y las metáforas de diseminación (principalmente el *esquizoanálisis* y algunos *agenciamientos maquínicos*: "la máquina esquizofrénica", "la máquina paranoica", "la máquina célibe", "la máquina de guerra"...), con las que han intentado superar una concepción totalitaria de la psique humana, por una parte, y de la cultura como refracción de las relaciones sociales, por otra. La coincidencia con la literatura de ficción que hemos venido citando en las páginas anteriores deriva de su común carácter utópico, pues la filosofía de liberación de las diferencias que nos ofrecen es un punto de partida y no una estación de término para un pensamiento de acción y transformación individual.

Deleuze y Guattari construyeron un modelo imaginario del cuerpo tal como sería posible entenderlo desde una visión esquizofrénica, al que definen en los siguientes términos:

El cuerpo sin órganos es un huevo: está atravesado por ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas, está atravesado por *gradientes* que señalan devenires y los cambios del que en él se desarrolla. Aquí nada es representativo. Todo es vida y vivido: la emoción vivida de los senos no se parece a los senos, no los representa, del mismo modo como una zona predestinada en el huevo no se parece al órgano que de allí va a surgir. Sólo bandas de intensidad, potenciales, umbrales y gradientes. Experiencia desgarradora, demasiado conmovedora, mediante la cual el esquizo es el que está más cerca de la materia, de un centro intenso y vivo de materia [...].²⁶

La idea del cuerpo sin órganos, tomada de A. Artaud, constituye una metáfora de la abstracción genérica, por cuanto, no cabe en su espacio nocional la idea de diferenciación de *individuos*, sustituida por la más abierta de *proceso de individuación*, esto es, la identidad como un proceso siempre abierto y modificable, fruto de la interrelación del ser humano con otros seres humanos y con los condicionantes de su hábitat natural y social. La

cuestión, que sin duda tiene que ver con todo ese pensamiento postestructuralista del sujeto diseminado, nacido al albur de la famosa y controvertida noción de la "muerte del hombre" -de la que hablara Foucault en la década de los sesenta- radica en construir un modelo explicativo de la psique como máquina en continua y variable conexión con otras máquinas (productoras y receptoras). Esto suponía la búsqueda de un camino para sortear el vitalismo humanista concebido a la manera tradicional, pero no implicaba en el pensamiento de Deleuze y Guattari una "destrucción" del hombre biológico (como en la fábula de *Mona Lisa acelerada*, de Gibson), sino un intento por liberar el *deseo* de su dependencia de modelos sociopolítico preconcebidos.

En este sentido, la concepción *rizomática* que proponían desligaba el deseo del *amor*, entendiendo éste último como una refracción del *ello* freudiano y de los *habitus* sociales (no se le desprecia, se le identifica con una esfera de lo psíquico más socialmente consciente que el deseo); pero además, lo liberaban de la unicidad, pues no existe un *deseo* como categoría esencial, sino flujos de intensidades, pulsiones, expresiones puras de la subconsciencia y, por tanto, independientes de lo cultural hasta el punto (no demasiado, por cierto) en que eso es posible para el ser humano hoy. El modelo propuesto se centraba, pues, en la actividad deseante, en el hecho de que toda acción parte de o llega finalmente a producir un "deseo".

El hombre pasaría, así a ser concebido en los términos de una *máquina deseante*, esquizofrénica - en un sentido no patológico-, escindida, fluyendo en múltiples direcciones, que en los de una materia sólida y cerrada:

[...] Los puntos de disyunción sobre el cuerpo sin órganos forman círculos de convergencia alrededor de las máquinas deseantes; entonces el sujeto, producido como residuo al lado de la máquina, apéndice o pieza adyacente de la máquina, pasa por todos los estados del círculo y pasa de un círculo a otro. No está en el centro pues lo ocupa la máquina, sino en la orilla, sin identidad fija, siempre descentrado, *deducido* de los estados por donde pasa.²⁷

¿En qué puede esta idea de lo humano-maquínico repercutir sobre las cuestiones de género?

²⁶ G. DELEUZE y F. GUATTARI (1972): *El Anti Edipo*, Barcelona, Paidós, 1995: 27.

²⁷ *Op. Cit.* Pág. 28.

En primer lugar, proponiendo una concepción de sujeto construido, no como un ente estático y monolítico, sino como producto de nuestra actividad en tanto que humanos, es decir, en tanto complejo entramado de intensidades, emociones, impulsos, acciones, conexiones, movimientos... siempre en relación con la alteridad, con los otros. Si el sujeto no es algo dado de una vez por todas, sino un ente en perpetua transformación que deriva exclusivamente de nuestras elecciones y compromisos, no hay razón para establecer una diferencia de género masculino/femenino que archive en una u otra categoría a toda la humanidad.

En segundo lugar, frente al dualismo tradicional, el sujeto diseminado, móvil y conectado en diferentes direcciones con diversas intensidades, entendería la opción de género como algo inviable más allá de la adscripción de una etiqueta a la distinción biológica que existe por nacimiento entre el varón y la hembra. El género pasaría a ser un concepto eminentemente carente de interés y las estructuras socioculturales que se han construido sobre las diferencias masculino/femenino quedan al descubierto como constructos políticos y, por lo tanto, ideologemas nada esenciales, susceptibles de ser modificados intencionadamente según el destino colectivo que queramos darnos en tanto sociedad.

El sesgo utópico del pensamiento deleuzeano, en general, y de las obras coescritas con Félix Guattari en particular, aliado a un espíritu algo anarco de liberación de los procesos de individuación, de sustitución de las dimensiones macropolíticas por la actuación micropolítica -la conciencia de que cada acto consciente es un acto político- y de construcción una vía de escape a los procesos de represión psicosociales, enlaza con muchos de los sueños -o de las pesadillas, según se mire- que hemos resumido en nuestra lectura de algunas novelas del moderno extrañamiento cognitivo. Sin duda en las culturas occidentales contemporáneas existe el deseo de una posibilidad entrevista, deseada o temida de superar los moldes genéricos, pero sólo aquellas fórmulas que suponen la anulación del ser humano parecen darnos verdaderamente miedo. Resultan horribles los modelos alienígenas de Philip José Farmer, por el contrario son fascinantes a la vez que temibles las formas de existencia fantasmal postbiológica -el fantasma de la máquina- que proponía William Gibson o que bastantes años antes, en 1940, había soñado Adolfo Bioy Casares en

La invención de Morel, cuando el narrador robinsoniano del relato se reduce voluntariamente a imagen holográfica por amor a otro holograma, Faustine.

La opción Deleuze-Guattari nos lleva a pensar que la desaparición del cuerpo no es la forma en la que debe superarse la diferencia de género como conflicto político, sino, en coincidencia esta vez con D. Haraway, la construcción de un sujeto movido por la pasión, por el deseo, por el cambio, fluyente.

La sentimentalidad femenina en el teatro de la democracia

FERNÁNDEZ Vázquez, José María

En torno a la escritura femenina han surgido siempre una serie de debates sobre los rasgos diferenciadores de la misma, en especial si existe una escritura o postura formal exclusiva de las autoras. Este debate, iniciado hace años, se ha convertido ya en un tópico de la teoría literaria. Ignacio Soldevilla afirma que “el problema, en lo que se refiere a la identificación temática, es encontrar los temas que puedan ser de uso exclusivo de las mujeres, o la postura ideológica que, frente a la problemática planteada a través de ellos, permita distinguir a hombre y mujeres”¹. Es cierto que en cualquier caso la discriminación femenina en las historias de la literatura ha sido patente, el campo de la producción literaria era un coto vedado para los hombres. Aquí sería necesario precisar que la mujer no ha ido copando todos los géneros con la misma facilidad, así hay que notar que su presencia, en especial en los últimos años, en la poesía ha sido mejor aceptada, como lo demuestra su aparición en el fondo de la editorial Hiperión y sus premios, que en un género, del que podríamos, discutir su literaturalidad como es el ensayo. No nos atrevemos a suscribir radicalmente la aseveración de Cristina Peri Rossi según la cual “la literatura ya no ostenta el poder. Cuando a los hombres las cosas ya no les importan es cuando llegamos nosotros a ellas”². En cualquier caso el interés por la producción femenina no se puede centrar en estos últimos años, a pesar de reconocer el esfuerzo investigador y bibliográfico reciente.

Pero si hemos empezado hablando de lugares comunes en la investigación literaria, debemos volver a caer en los tópicos de la diferenciación genérica en el teatro. No vamos a comentar la complejidad textual de la escritura dramática. Puede servir como base de partida que todo acercamiento investigador se hace sobre un texto escrito que no espectacular, aunque la asistencia a la representación del espectáculo abre otras perspectivas de la comprensión global de texto. Para evitar suspicacias acerca de la afirmación anterior cabría diferenciar entre la crítica del espectáculo y la investigación dramática; aunque Patrice Pavis propone un análisis teatral mucho más amplio

¹ SOLDEVILLA, Ignacio (2001): *Historia de la novela española (1936-2000)*, Vol. I. Madrid, Cátedra, pág. 142.

² *El País*, 25 de noviembre de 1994, pág. 37. Citada por Soldevilla, pág. 160.

donde se utilicen los nuevos instrumentos tecnológicos disponibles como el vídeo, el ordenador o los multimedia³.

El teatro es un género literario que exige la representación para que este se produzca. Los autores noveles se quejan constantemente de la dificultad para estrenar, algo que parece aumentado en el caso de las dramaturgas. Paloma Pedrero se lamenta de esta dificultad en el prólogo de *Locas de amar*⁴ -junto con una explicación del carácter comercial de su propia obra- aunque ha sido una de las pocas autoras contemporáneas incluida en la colección de Cátedra, Letras Hispánicas.

Antes de continuar vamos a servirnos de las palabras de Patricia W. O'Connor⁵ para clarificar la evolución de la dramaturgia femenina en estos años. La investigadora americana establece cuatro etapas en el devenir de este género en los cincuenta últimos años:

1. Una limitación general de las dramaturgas al mundo supuestamente femenino, virtuoso y femenino (años cuarenta y cincuenta)
2. Un salir de este mundo de idealización femenina para equilibrar los roles masculinos y femeninos (años sesenta y setenta).
3. Imitación de los dramaturgos masculinos, evitando temas asociados con los gustos femeninos y la adopción de un discurso neutro, pero en esencia masculino (finales de los setenta y principios de los ochenta).
4. Un nuevo orgullo de la identidad femenina reflejadas en obras centradas en la mujer (década de los ochenta, pero que se podría ampliar hasta los noventa).

Se podría resumir que el intento de la dramaturgia femenina por encontrar una voz propia en el mundo teatral es evidente. El esfuerzo se centra en ver qué rasgos son claramente diferenciadores del lenguaje dramático femenino. Vamos a ver aquí cómo las autoras reflejan su propia sentimentalidad e incluso su sexualidad y como son signos de interpretación del texto dramático. Se puede considerar como punto de partida el reflejo de la sexualidad en el teatro que siempre es una tarea complicada. No esperemos encontrar una obra dramáticas explícitamente sexuales. Es cierto que las hay como la parodia pornográfica, y de pésimo gusto, *Don Juan Notorio* (1868) firmada bajo el seudónimo de Ambrosio. Esta obra, que entendemos irrepresentable por la evidencia de

³ PAVIS, Patrice., "Los nuevos instrumentos del análisis teatral", *Semiosfera*, 6/7, 1996-1997. págs. 19-56.

⁴ PEDRERO, Paloma (1997): *Locas de amar*. Madrid, Fundación autor.

⁵ O'CONNOR, Patricia W. (1998): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid, Espiral/Fundamentos. pág. 40.

sus imágenes, se puede encuadrar dentro de la literatura pornográfica que es un subgénero existente desde el siglo pasado y que dio lugar a su contrarreforma particular en la literatura folletinesca y rosa. No entramos a valorar aquí la concepción teatral o no de los espectáculos pornográficos actuales.

La tendencia del teatro femenino por regla general tiene un carácter reivindicativo que sin embargo ha mermado, a nuestro parecer la búsqueda de nuevas perspectivas. En cualquier caso, la igualdad de la mujer no se puede entender como algo absolutamente novedoso. Sirva como ejemplificación la obra *Asirse a un cabello* de Francisco de Camprodón, quien con su condición de dramaturgo burgués del siglo XIX y por tanto defensor de la institución matrimonial pone en boca de su personaje femenino, Elvira los siguientes versos: “Porque para mí, hay la vida // de goce y holgura extrema // para ti, no hay más dilema // que ser mártir o perdida”⁶.

Es cierto que la sentimentalidad en el teatro es difícil de representar sobre todo si nos basamos en la representación de la sexualidad. Sin embargo, encontramos otros discursos literarios donde la mujer ha encontrado una voz claramente distinta.

En poesía, existen autoras que han reclamado un erotismo particular. Así nos encontramos con la poesía de Ana Rossetti que por ejemplo en su soneto “Un capullo someto de repente” convierte a la mujer en parte activa del acto amoroso. Habría que precisar aquí el juego literario al establecer la comparación con el soneto de Lope de Vega, pero que está continuamente presente en libros suyos como *Los devaneos de Erato* (1980). Esta independencia sentimental que implica una parte activa en el encuentro amoroso también los podemos encontrar en otras autoras como Olvido García Valdés, Ada Salas en *Usted*.

En la narrativa, también encontramos autoras que han tratado el tema del aprendizaje sexual como ocurre con Almudena Grandes y su obra *Las edades de Lulú* o la prosa de María Jaén entre otras autoras. Pero las novelistas femeninas han logrado una voz mucho más particularizada donde sus historias y personajes son vistos desde un punto de vista femenino y aceptados como tales. Hablamos de un amplio abanico desde Carmen Martín Gaité, donde destacamos su novela *Nubosidad variable*, hasta autoras más recientes como Lucía Etxebarria o Espido Freire.

⁶ CAMPRODÓN, Francisco (1868): *Asirse a un cabello*. Madrid, Impr. José Rodríguez. pág. 28.

En el teatro esta diferenciación se encuentra mucho menos marcada. El género dramático, por sus propias características, está más sometido a elementos exteriores. Mientras el público lector, limitado en el caso de la poesía o mayoritario en el caso de la narrativa, ha aceptado un lenguaje propio en la obra femenina, no ocurre igual en el drama. Se podría afirmar incluso que el lector de poesía comprende, espera, e incluso exige, en la escritura de poemarios femeninos una actitud definida. Un yo claramente femenino donde no sólo el sentimiento, o su grado máximo de sexualidad, sino la postura ante el mundo se presente de un modo distinto.

En la escritura dramática podemos encontrar dos posturas bien delimitadas, simplistas por momentos, pero que suponen una cierta claridad enunciativa. Se puede encontrar en las mujeres dramaturgas una escritura “masculina” y otra “femenina”. La escritura masculina es aquella que ha seguido el referente masculino, que durante los primeros años del franquismo oculto repitió los moldes asignados a la mujer, pero que en los últimos años se podría encontrar en la escritura de Ana Diosdado o María Manuela Reina. No afirmamos que ambas dramaturgas hayan menospreciado la presencia de la mujer en sus obras, pero estas giran en torno al hombre, en el caso de Reina sus obras, como *Alta seducción* (1990), para Arturo Fernández, galán y prototipo de la elegancia y el carácter español, no se nos figuran como ejemplificadoras de reivindicaciones femeninas. En el caso de Reina existe una tendencia literaria cuyos referentes textuales tiene un carácter mucho más amplio. También es cierto que ambas autoras son las más representadas. No nos atrevemos a afirmar que la representación teatral de autoras este sometida al éxito mercantil de la propia obra, pero no podemos dejar de reconocer que el teatro sólo tiene viabilidad completa sobre una escena, en un lugar llamado teatro a donde asiste un público que paga una entrada. Y este público suele ser heterogéneo y heterosexual, y que el hombre suele ser menos receptivo ante aquello que le ofende. Al fin y al cabo, en las películas pornográficas son usuales las escenas lésbicas, pero nunca son aceptables las escenas homosexuales, aunque los receptores de las mismas puedan ser parejas.

Existe otro grupo de autoras que intentan reflejar el mundo femenino. La representación del mismo tiene sus propias características, exigidas por la escritura dramática. En el teatro, no tiene cabida reflexiones de la autora que permitan matizar las ideas expresadas, son los personajes los que por medio de sus palabras tienen que exteriorizar sus sentimientos. Esto supondría afirmar la existencia de un lenguaje

femenino, algo que los estudios de sociolingüística parecen afirmar. Pero el teatro no deja de ser una obra artística y por tanto sujeta a sus propios códigos.

Este lenguaje femenino va ligado a los asuntos que la dramaturgia femenina representa en la escena. Estos están unidos a ciertos temas que parecen absolutamente femeninos, la maternidad, satisfecha o no; el adulterio; la violencia sexual; el amor homosexual. En las autoras más comprometidas con el punto de vista femenino parece que existen varios puntos en común como es la violencia en la representación y en el lenguaje. No nos atrevemos a afirmar que buscan escandalizar a su público, especialmente el masculino, pero sí parece obvio que han hecho suyo un código que parecía en principio privativo del hombre.

Una primera obra donde se refleja esta violencia puede ser la obra de Lidia Falcón *No moleste, calle y pague, señora*, donde la autora desde un punto de vista absolutamente feminista -no se puede olvidar la vinculación política de la autora- muestra a un hombre violento que humilla a la mujer la cual no es comprendida en un mundo dominado por el hombre y sólo tiene la solución de la escapatoria.

La dramaturga que ha explotado la violencia como temática de su obra de forma fundamental es sin duda Marisa Ares. Esta autora encuadrada dentro de la tendencia teatral “Retaguardia” no concede concesiones de ningún tipo. La radicalidad de su teatro se muestra tanto en su escenificación, en su lenguaje, en su temática y en sus personajes. Su escritura no se puede considerar en ningún momento feminista, porque el tratamiento de la mujer tampoco tiene ningún afecto por parte de la autora. En sus obras más radicales, el personaje central es Mordecai Slaughter mezcla de héroe y de gángster de cine negro. Ares realiza una exaltación de la violencia y el sexo, la crueldad tanto en hombres y en mujeres está presente en sus obras.

En *Negro seco*⁷ la definición sexual de los personajes está enmascarada -como es por otro lado habitual en su teatro donde los personajes no tienen nombre y por tanto definición-. En esta obra, un adolescente varón de rasgos afeminados es violado por un personaje femenino, uno de los asesinos: “Con unas gomas se sujeta a la cintura el pene de plástico que le dan sus compañeros... Con el pene puesto se aproxima al joven. Se tumba sobre su espalda y la violación se lleva a efecto, en medio de grandes mordiscos”⁸. Si hablásemos de una postura feminista tal vez estaríamos ante la ruptura

⁷ ARES, Marisa, *Rotos intencionados / Negro seco*. Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, s.f.

⁸ *Ibidem*. pág. 87.

del lenguaje y la escenificación masculina por parte de una autora. Sin embargo, en el caso de Ares cualquier aproximación a su obra exige la ruptura con cualquier código, incluso el feminista.

La autora actual con una mayor proyección es sin duda Paloma Pedrero. Además esta autora no esconde en su escritura la búsqueda de un compromiso femenino. Pero, como en otras autoras, la relación de pareja no se establece dentro del estatus establecido. En este sentido, la escritura de Pedrero no busca la consolidación de la pareja. Nos encontramos con obras como *Locas de amar* donde el personaje femenino después de un matrimonio frustrado acaba abandonando a su marido, una postura que ya estaba consolidada en el teatro desde hace mucho tiempo. En otro grupo de obras, *Noches de amor efímero* el amor es el eje principal pero siempre desde el punto de vista del encuentro casual y casi imposible entre el cliente y la prostituta; la dama y el trabajador; el vendedor y la dueña de la casa; el médico y la paciente.

El teatro femenino ha acertado al plantear una temática desde un punto de vista exclusivo. Así encontramos el tema de la maternidad como problema en la obra *Simbiosis* de Neus Brun; el amor lésbico en la obra de Paloma Pedrero *El color de agosto* que recurre a un lenguaje explícitamente violento: “Los hombres pueden desear brutalmente y no haber nada más. Nada. Ni una gota de sangre, ni un lágrima... Sólo semen... semen...”⁹ o la obra de Beatriz Cabur *Juego de sábanas*; las mujeres abandonadas y engañadas en las obras de Julia García Verdugo *El espejo* o de Concha Romero *Allá él*.

Es cierto que muchas de estas obras no han sido estrenadas y que parece que la esclavitud del estreno exige la renuncia de profundas convicciones. Sin embargo, existen autoras que han sabido compaginar el éxito teatral con una crítica o visión satírica de las relaciones de pareja como ocurre con la obra de Elvira Lindo *La ley de la selva*, divertida pieza de encuentros y desencuentros o las obra *¡Ay... hombres!*, escrita en colaboración por la Compañía T de Teatre y Sergi Belbel donde nos encontramos uno de los textos de más éxito reciente no sólo por su temática, conversación satírica sobre los hombres y sus tipos, sino también por la elaboración dramática.

A modo de resumen, podríamos concluir que el teatro femenino está demasiado sujeto a la temática de pareja, donde la relación se plantea desde un punto de vista optimista pero sujeto a que los hombres reciban un supuesto merecido por su

⁹ PEDRERO, Paloma (1999): *Juego de noches*. Madrid, Cátedra. pág. 130.

comportamiento o la satisfacción por sentir que se puede vivir sola como es el caso de la obra de Concha Romero *¿Tengo razón o no?*, donde el personaje de Carlos, aparece en las palabras finales como “un todoterreno, un Don Juan, un Rodolfo Valentino, un macho ibérico”¹⁰ que se desploma. Sin embargo, no hemos encontrado donde la relación de pareja se establezca en relación de igualdad, donde la mujer pueda expresar los sentimientos desde un punto de vista gratificante, triunfante, pero sin humillaciones, donde el hombre aparezca como complemento, aunque esto es cierto que se produce mucho más en el lenguaje poético que incluso el narrativo.

¹⁰ ROMERO, Concha (1998): “¿Tengo razón o no?”. *Mujeres sobre mujeres. Teatro breve español*, Patricia W. O’Connor (ed.). Madrid, Espiral/Teatro. pág. 101.

Gloria Fuertes: sujeto lírico y universo de ficción

FRAU, Juan

Universidad de Sevilla

El propósito de este trabajo es el de reconstruir y describir el sujeto lírico que se esconde detrás de los poemas de Gloria Fuertes. Dicha reconstrucción se hará a partir de las marcas que el propio sujeto, de manera consciente o inadvertida, va dejando en sus enunciados. Así mismo, se tratará de analizar cuáles son las características del universo -o los universos- de ficción que conforman dichos poemas: qué seres lo pueblan, qué leyes lo organizan, y, sobre todo, qué relaciones de semejanza o contraste mantiene con el mundo empírico y fáctico que habitan la autora y los lectores.

Son dos asuntos -el de la enunciación y el de los mundos ficticios- que están relacionados y que se condicionan entre sí. La creación de un personaje que afirma o que produce un discurso determinado está unida a la invención de un universo de ficción, en tanto que la idea de que es el mismo autor el que formula juicios, describe o narra algo, en nombre propio y sin máscaras, puede hacernos pensar que aquello que es descrito, narrado o enjuiciado es la realidad misma, o un fragmento de lo que experimentamos como realidad, por más que pueda estar tratado de una forma subjetiva.

A diferencia de lo que ocurre con la narración, al abordar los géneros líricos el debate se suele centrar exclusivamente sobre la posibilidad o no de la existencia de esos mundos ficcionales, no sobre su tipología. Se discute si en este caso puede hablarse de género mimético-ficcional -tal como defienden, entre otros, Pozuelo Yvancos¹ o Cabo Aseguinolaza²-, o si por el contrario -y en este sentido destaca especialmente la opinión de Käte Hamburger³- la lírica consiste fundamentalmente en un acto enunciativo de la primera persona cuyo referente es la realidad extraliteraria, en la que el poeta estaría participando en la misma medida que cualquier hablante en otra circunstancia.

Nuestro objetivo inmediato no es un análisis profundo y detallado de los argumentos en pro o en contra de ambas posturas, sino el estudio del protagonismo que este debate tiene en la obra de Gloria Fuertes, y la forma en que la autora se pronuncia al respecto. Es cierto que Gloria Fuertes no es un crítico literario o un teórico de la

¹ POZUELO YVANCOS, José María (1997): "Lírica y ficción", *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros. págs. 241-268; (1998): "¿Enunciación lírica?", *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Fernando Cabo y Germán Gullón (comps.). Amsterdam, Rodopi. págs. 41-68.

² CABO Aseguinolaza, Fernando (1998): "Entre Narciso y Filomena: enunciación y lenguaje poético", *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam, Rodopi. págs. 11-19.

³ HAMBURGUER, Käte (1995): *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor.

literatura, sino, por el contrario, parte implicada -y con frecuencia parte apasionada- en la misma cuestión que se discute, de modo que cuanto diga sobre el asunto será significativo, sobre todo, a la hora de avanzar en el conocimiento de su propia poética. Por otro lado, y por la misma razón, la poeta no trata el asunto de una manera técnica, ni encontraremos en su obra un planteamiento o una exposición lógicos, ordenados y sistemáticos, sino que aparecerán alusiones aisladas e inconexas, como es natural y esperable en el género que nos ocupa, tan opuesto al ensayo. Conviene recordar, no obstante, que, como afirma Cabo Aseguinolaza, hay una "estrechísima interrelación entre la teoría y la escritura lírica" y que existe una "tendencia metapoética tan propia del género lírico"⁴. La poesía lírica es uno de los géneros en los que más se reflexiona sobre el propio acto de la escritura y su esencia misma, algo que es claro y manifiesto en el caso de Gloria Fuertes.

Una simple lectura de sus poemas nos revela que la relación entre poesía y realidad y la identidad del sujeto lírico constituyen un tema básico y central, aunque haya otros que tengan una presencia más continua y recurrente -como la soledad, el amor, Dios, la paz o la justicia social-. Como se ha dicho, ambos problemas, el de la enunciación y el de la referencia, son solidarios, y convergen sobre todo en la noción de autobiografía, que tiene un protagonismo extraordinario en la obra de Gloria Fuertes, como demuestran numerosos indicios y algunas evidencias. Uno de los indicadores de su importancia, por ejemplo, se encuentra en los lugares que, en el momento de estructurar la obra, se dedican a la exposición de esta problemática. Tanto *Obras incompletas* como *Historia de Gloria y Mujer de verso en pecho*⁵ comienzan con una suerte de declaración de principios poéticos que consisten sobre todo en una defensa del carácter autobiográfico de los poemas. El primer libro que se recoge en *Obras incompletas* comienza con un poema titulado "Nota biográfica", incluido además unas páginas antes, en el prólogo -que también es, en esencia y en su conjunto, autobiográfico-. Por su parte, la primera sección de *Mujer de verso en pecho* se llama "Versos que me pasan", y su primer poema, titulado "Prólogo", nos dice: "Estas palabras que agrupo / os llevan a mis ideas, / os dibujan mis emociones, / os cuentan mis sentimientos"... (p. 31). Y el primer poema de *Historia de Gloria*, glosando a Walt Whitman, concluye con el verso: "Esto no es un libro, es una mujer" (p. 57).

⁴ CABO, Fernando (comp.) (1999): "Introducción", *Teorías sobre la Lírica*. Madrid, Arco/Libros. pág. 14.

⁵ Las tres -casi su poesía completa- editadas en Cátedra, Madrid, en los años 1975, 1980 y 1996, respect.

Queda expresada de manera explícita la voluntad, por parte de la autora -¿o por parte del propio sujeto lírico?-, de establecer una necesaria relación de identidad entre el sujeto del acto de la enunciación y el sujeto del enunciado, entre sujeto lírico y sujeto real, y al mismo tiempo, como consecuencia de esto, se defiende que lo que se predica del segundo sujeto es válido para el primero, o, dicho de otro modo, que hay una única instancia enunciativa "Gloria Fuertes", en la que convergen las facetas de persona y poeta, que el lector no debería entender como ajenas entre sí o como entidades separadas. Esta idea no sólo se defiende en la obra poética en verso, sino que también se manifiesta en distintas prosas y declaraciones. En el prólogo a *Obras incompletas* se afirma:

(...) sin saber explicar el porqué, continué cantando o contando mi vida muy directamente en ciertos poemas que, o bien titulaba 'autobiografías' o que, sin titularse así, informaban sobre mis estados anímicos, económicos, sentimentales-emocionales, circunstancias exteriores, experiencias interiores, etc.

Se ha visto a través de los siglos que toda obra literaria es en parte autobiográfica, sobre todo si el autor es poeta.

Mi obra, en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy 'yoísta', que soy muy 'glorista'.

Llama la atención el hecho de que se destaque que, dentro de la literatura, es la poesía -se entiende que la lírica- el género más autobiográfico. Probablemente, aunque la idea no está desarrollada y por lo tanto la nuestra es apenas conjetura, la afirmación de que "toda obra literaria es en parte autobiográfica" quiera decir en último término que, por ficticia que esa obra sea, y aunque no contenga vivencia alguna del autor, siempre es expresión de su experiencia, y en ella quedan reflejados, de alguna manera, sentimientos y opiniones suyos. A veces parece darse una confusión entre vida y literatura, que serían indisolubles; le dice Gloria Fuertes a González Rodas: "cada acto que hago es poesía; el poeta no es poeta si no hace lo que escribe, si no le ha pasado lo que escribe"⁶.

En todo caso, además de estas declaraciones explícitas en prosa, y en consonancia con ellas, cabe destacar que en *Mujer de verso en pecho* aparece un total de 24 poemas que se titulan "Autobio" y en *Historia de Gloria* otros 15. El hecho de que todos esos poemas compartan un mismo título es significativo; da la impresión de que forman una suerte de subgénero dentro de la obra de la poeta. Además del título comparten una serie de características formales, entre las que destacan la brevedad, y el

⁶ "Prólogo", *Historia de Gloria*. pág. 33.

uso de una primera persona gramatical del singular, de género femenino, que se refiere a sí misma, bien sea recordando acciones, sensaciones o pensamientos del pasado, bien sea describiendo un estado presente, actual. También aparecen tres poemas titulados o subtitulados con la forma apocopada -o con el simple prefijo- "Auto", así como otros cuatro que se llaman "Autorretrato", otros varios "Autobiografía" y hasta un "Autoepitafio". Esta profusión de compuestos a partir de "auto" es reveladora, y habría de ponerse en relación con esa voluntad "yoísta" o "glorista". Un caso especial lo constituye el poema titulado "La gota de agua (autobiografía)", que narra y describe los accidentes y la esencia de una gota de agua que al final resulta ser una lágrima; el hecho de que en este poema se use la tercera persona -lo que contraviene las convenciones del género autobiográfico- obliga al lector a buscar una explicación al subtítulo, de modo que lo que de otra manera se tomaría por una simple fábula pasa a interpretarse como algo vinculado de forma íntima a la autora. Es cierto que el simple uso de los términos compuestos con dicho prefijo no implica por sí solo un valor autobiográfico ni certifica la condición verdadera de lo que se dice en el poema, puesto que cualquier autobiografía, literaria o no, puede ser -o tal vez debe ser- fingida o ficticia. Ocurre, sin embargo, que, como antes se dijo, se ofrecen al lector de manera insistente unas directrices explícitas que tratan de condicionarlo, de empujarle hacia la aceptación de la idea de que cuanto lee es enunciación real, no ficticia. Un breve poema titulado precisamente "Autorretratos" dice así: "A veces no salgo bien en los poemas, / pero se parecen mucho a mí. / ¿A que se nota que soy yo?" (H.G. 338).

Otro dato que confirma el interés que tiene la poeta en recordarnos constantemente que es ella quien habla, y que está implicada en cuanto dice, es el uso de su nombre propio, que en *Historia de Gloria*, por ejemplo y ya desde el título, queda consignado en más de veinte ocasiones, algunas veces con el apellido incluso, procedimiento recurrente en toda su obra. Con frecuencia, además, la autora juega con la anfibología que produce la posibilidad de entender el nombre común como propio y viceversa -como en el poema "La gloria en mi nombre"- . En cualquier caso, la presencia del nombre es una suerte de rúbrica que figura en el poema a manera de garantía, como propuesta y aceptación de un contrato. Más adelante volveremos sobre esta idea del pacto, pero la propia autora destaca ese hecho en la introducción a *Obras incompletas* (p. 24), cuando, al glosar un poema propio, dice:

“Gloria Fuertes nació en Madrid”. ¿Por qué como en una instancia empezar un poema con mi nombre? [...] Por aquel entonces, sin ponernos de acuerdo, Blas de Otero, Celaya, Hierro, Alcántara [...] escribíamos poemas declarando incluso nuestra filiación, dirección y profesión para llamar la atención a los transeúntes que luego iban o no a pasear por nuestras páginas.

Sin embargo, aunque la inclusión del nombre propio en los poemas sea recurrente, es manifiesto que en la mayor parte no aparece nombre alguno. La obra de Gloria Fuertes se compone, sobre todo, de tres grupos de poemas: en primer lugar los poemas narrativos o descriptivos de tipo autobiográfico, escritos en primera persona del singular, en tiempo presente o pasado y con un sujeto femenino; en segundo lugar hay un conjunto de poemas narrativos y descriptivos en los que se dibuja el universo que más adelante examinaremos; por último encontramos que otra parte significativa de su obra está formada por textos argumentativos que enjuician, denuncian, analizan o critican determinados aspectos sociales o sentimentales. No se trata de tres grupos exclusivos ni impermeables; por un lado, muchos poemas participan de las características de dos de ellos o incluso de los tres -por ejemplo, hay autobiografías fingidas, como la "Canción del negro" (H.G. 118) o "La ida del hombre", "La arrepentida" y "Pobre de nacimiento" (O.I. 64 y 65), y a veces la poeta usa la tercera persona para hablar de sí misma, puesto que ella forma parte del universo que describe, inventa y juzga, y todo esto sin olvidar que los poemas reflexivos también dibujan la imagen del sujeto que reflexiona-, y, por otro lado, hay poemas que no parece conveniente incluir en esos tres grupos principales: puros juegos verbales y chistes, fábulas, alegorías, y un número considerable de textos metapoéticos.

Si nos detenemos en uno cualquiera de esos poemas de tipo autobiográfico que no contienen nombre alguno pero que describen a una mujer soltera por vocación y por destino, sin hijos, obesa, de orígenes humildes, buena bebedora, que sobrevivió a la guerra del 36 y que escribe versos, podemos pensar que estamos ante poemas cuyo referente es o bien real o bien ficticio, es decir, que lo mismo podrían representar al sujeto de la enunciación que ser un arquetipo. En principio, y tomados de uno en uno, nada los distingue de las autobiografías fingidas antes aludidas. Sin embargo, hay dos factores que influyen considerablemente en la actitud con que son leídos: en primer lugar ese cúmulo de señales insistentes y de declaraciones ya analizadas que la autora ha ido dejando por toda su obra acerca de la verdad que hay en sus versos; en segundo lugar, la coherencia que existe entre todos esos poemas, que van dibujando una imagen

claramente unitaria, un sujeto reconocible del que cada poema revela -o construye- una parte.

Pero aún hay otros elementos de la poética de Gloria Fuertes que abundan en la idea de que la verdad es más importante que la verosimilitud. Uno de ellos es la expresión reiterada de que la escritura es un acto de confesión. Véase el poema "Lo confieso" (O.I. 98), o los poemas "Confesión" (H.G. 112) o "Ya no tolero ningún tipo" (H.G. 325), en el que afirma: "Mi poesía es una confesión". Se trata de una idea con raíces románticas que ya aparece expresada por Goethe en *Poesía y Verdad*, que es recogida por distintos poetas, y que se convierte en punto central de la teoría poética, por cuanto implica distintos problemas como el del conocimiento -en este caso del propio yo-, la expresión y la comunicación, y además introduce valores religiosos y éticos como el de la sinceridad o la verdad.

Un segundo elemento que enriquece aún más el panorama teórico de la poética de Gloria Fuertes aparece también en el último poema citado, cuando la poesía -además de identificarse con la confesión- se identifica con una carta. Es algo que sucede igualmente en "Mis mejores poemas" (O.I. 252). La explicación la da la propia autora en el prólogo que escribe para *Obras incompletas* (p. 30): descubrí que mis poemas tenían un destinatario: la Humanidad, por eso a algunos los titulé "poemas-cartas".

Tenemos, como resultado, una mezcla genérica de lo lírico, lo autobiográfico y lo epistolar, en donde se pretende identificar sujeto lírico con sujeto real, y conseguir que el receptor así lo acepte. Pero la mayor parte de las teorías literarias propugnan y aceptan que la literatura es una convención, y la instancia que supuestamente formula las palabras impresas es una construcción ficticia, una especie de máscara voluntaria o involuntaria que recubre las facciones de la persona real sin ajustarse por completo; siempre hay -como mínimo y cuando no hay una simple fabulación- una selección de rasgos, una interpretación subjetiva que determina la subsiguiente proyección en el poema del propio yo y del mundo que se percibe y comunica. La obra de Gloria Fuertes no puede escapar a estos condicionantes generales, aunque pretende y defiende la mayor cercanía posible entre realidad y ficción, y así lo entiende el lector y lo debe entender la crítica. El sujeto real pre-existe, antecede a los poemas, en tanto que el sujeto lírico sólo existe en ellos, y por lo tanto es creado⁷. La intención de Gloria Fuertes, y a ello responde la insistencia señalada al respecto, es la de conseguir que el sujeto lírico que

⁷ COMBE, Dominique (1999): "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", *Teorías de la Lirica*, Fernando Cabo (comp.). Madrid, Arco/Libros. pág. 153.

construyen sus poemas se entienda como reconstrucción del sujeto real, o cuando menos subconjunto suyo. En último caso, si la teoría de la lírica establece la necesaria distinción entre ambos e impone el estatuto de ficción para todo texto literario sin excepción, como último recurso para el poeta queda la propuesta del pacto autobiográfico⁸ mediante el cual el receptor acepta como verdadero lo que el poeta afirma de sí mismo. En este caso, si no fuese posible una verdad ontológica, al menos cabría la posibilidad de una verdad convencional.

Gloria Fuertes, al insistir en títulos, prólogos e incluso versos sobre la condición que tienen -o que ella quiere que tengan- sus poemas, no hace sino empujar al lector, forzarle a que acepte ese pacto que ella propone. De hecho no sólo lo hace sobre el papel impreso: en sus recitales también insiste sobre ello, de viva voz y cuando se supone que no pronuncia enunciados literarios. En un recital en Granollers, por ejemplo, introduce distintos poemas diciendo: "otro poema en que cuento mi vida, o sea, autobiográfico", o "esto es una autobiografía, o sea, que me pasó", o presenta su libro "Historia de Gloria, que es mi historia, como veis, en verso"⁹.

Por otra parte, esa asunción de los poemas como enunciado propio, de la persona real, es un paso previo y necesario para establecer un vínculo entre los poemas y la realidad del mundo exterior. La relación es evidente para la autora, que dice: "a todo lo [sic] hago un poema, porque todo merece un poema"¹⁰. Sin embargo, nuevamente estamos ante una selección y ante la expresión de lo que se ha percibido subjetivamente y se enriquece y transforma mediante la visión poética, por más que diga "mi mundo poético es vuestro mundo" (O.I. 32). Al igual que ocurre con la creación del sujeto lírico, el mundo que nos presenta Gloria Fuertes es un subconjunto del que ella percibe, de modo que la distancia con lo que podemos llamar "mundo real" es doble. En cualquier caso, cabe preguntarse si es posible o lícito hablar de un universo, en lugar de universos de ficción, cuando nos ocupamos del conjunto de una obra lírica. Está claro que una novela crea su propio mundo - sea éste más o menos realista-, pero un conjunto de poemas carece de la unidad y la coherencia del relato, puesto que cada poema es un texto autónomo, que puede ser publicado y comprendido sin necesidad de tener en cuenta a los demás.

⁸ POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis. pág. 208; CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen. págs. 12-53; MACHEREY, Pierre (1974): *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas, Universidad Central de Venezuela. págs. 71-76.

⁹ Grabación del 22 de octubre de 1994, recogida en *Glorierías*, Disco 1 (pistas 3 y 28), Disco 2 (pista 16).

¹⁰ *Loc. cit.* Disco 1 (pista 28).

Si partimos de la idea de que esa autonomía es posible y frecuente, cabe admitir, no obstante, que también nos es dado, en muchas ocasiones, reconocer una serie de constantes temáticas, referenciales y de perspectiva dentro de la obra, que pueden proyectar la imagen de un mundo propio, seguramente menos definido que el de la novela, pero con cierta entidad. Y en la obra de Gloria Fuertes se encuentra, se crea o se recrea un mundo en el que tienen un papel protagonista los seres débiles o marginados, especialmente los mendigos pero también los niños, los enfermos, los obreros humildes, las prostitutas. Es un mundo en el que hay un Dios sabio, sonriente y sin barba pero rodeado de ángeles (M.V.P. 37, 69, 78, 99, 101, 111), en el que los muertos siguen existiendo y teniendo conciencia tras la muerte (O.I. 99, 145, 152, 176, 214, 346-7, 349) -aunque no siempre (O.I. 143, 150, 266, 280, 318)-. Es un mundo en el que existen Madrid, Palencia, Barcelona, Bilbao, Venecia o Marbella, pero igualmente como lugares transformados, interpretados. Hay guerras -y hubo una en el 36-, pobreza, paro, drogadicción y delincuencia. Aunque todo esto convive con fabulaciones más o menos realistas o superrealistas -como el ciprés que habla (O.I. 202)- predominan las referencias a una realidad inmediata, concreta y fácilmente identificable -véase la interpelación a los alcaldes socialistas (M.V.P. 58)-. Tal vez, teórica y técnicamente, esa realidad sea poética y ficticia, pero puede superponerse a la realidad extraliteraria o a fragmentos de la misma, que es lo que, en definitiva, pretende la poeta que haga el lector, para conocerla, reconocerla, y, en lo posible, transformarla.

Aparición del feminismo en el postmodernismo

GARCÍA González, Inmaculada Concepción

Es difícil decir cuándo surge el feminismo como movimiento en la Postmodernidad. Sobre todo si nos fijamos en la estética que las cantantes mantuvieron en escena asumiendo el rol del hombre como método para sus reivindicaciones. Para explicar el movimiento de las Riott Grrrls es imprescindible crear un marco.

Debemos primero tener en cuenta que la modernidad con su preocupación visual revelaba problemas epistemológicos inherentes a las relaciones sociales y a su reproducción. “Tales problemas informan los modos mismos en que se construye la diferencia social, ya sea en términos de clase, sexo o raza”¹. Hubo así una emancipación del pasado eurocentrista y patriarcal que relegó a la mujer a un plano inferior.

Como en las artes, como en la cultura, como en las diversas disciplinas, el modernismo favoreció una línea cognitiva que demarcaba cada campo y es por ello que surgieron los problemas antes citados.

Sin embargo, la era postmoderna se presentó con un nuevo talante donde la línea cognitiva disyuntiva desaparecía y con ella los problemas creados en el modernismo. Por tanto, de ahí surge el movimiento feminista ya que el postmodernismo no marca diferencias, sino que “el feminismo comparte con otros discursos marginados el status de una especie de otro”². Pero con este nuevo avance no todo estaba ya salvado para el discurso femenino porque el postmodernismo en cuanto a su carácter universal, “universalidad de las formas utilizadas para la representación visual”³, y su pluralismo que reduce al humano a “ser otro entre otros”⁴ reduce a la indiferencia cualquier tipo de reivindicación de la identidad del individuo. El feminismo en el postmodernismo, y ante estas características, poca y escasa relevancia pudo cobrar en este período, sobre todo, si tenemos en cuenta que los polos de emisión y recepción y los sistemas de representación Occidentales visualizan a través de un sujeto unitario: el masculino.

La unidad a la hora de visualizar y de enunciar, porque “todo lo que se suele llamar postmoderno es sencillamente una forma de distinguir la unión que existe entre

¹ COLAIZZI, Giulia (ed.) (1990): *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid, Cátedra. pág. 68.

² *Ibidem.* pág. 70.

³ OWENS, Craig (1985): “Las feministas y el postmodernismo”, *La postmodernidad*, Hal Foster (ed.). Barcelona, Kairós. pág. 95.

⁴ *Ibidem.* pág. 94.

la ética y la estética”,⁵ es la razón de la opresión que se ejerce sobre la mujer en la época de la que estamos hablando, pues de esa forma unitaria se produce la diferencia social. Ante la mirada masculina, ante la cosificación de la mujer como objeto y no como sujeto es por lo que las voces femeninas se alzan. El sistema de representación occidental niega toda legitimidad a la mujer: “esta prohibición se refiere principalmente a la mujer como sujeto y rara vez como el objeto de representación, pues, desde luego: no faltan imágenes de las mujeres”⁶. Ante la automatización del cuerpo humano, las feministas deciden criticar “el soporte epistemológico” que sostiene este tipo de representación, de visualidad.

Es aquí donde está enclavado el feminismo que surge en la Posmodernidad y los cantos que entonan las Riott Girrls por la lucha de la mujer-sujeto y no objeto.

Dice Giulia Colaizzi que “el momento en el que el cuerpo humano es entregado al campo de la visión es también el momento en el que es hecho excesivo y deshumanizado”⁷. Así, la mujer cuando es representada, cuando su cuerpo queda físicamente deshumanizado en tal representación, la visualización es también automatizada y deshumanizada. Esto, según Colaizzi, “se produce como exceso espectacular”⁸. Es en este punto donde personalmente el feminismo de la Posmodernidad no trasciende porque al abusar del “exceso espectacular” no cobra la relevancia que debiera. Es decir, si las Riott Grrrls se sometieron a una representación su cuerpo quedó también físicamente deshumanizado y la visualización, al fin y al cabo, seguía siendo la misma: indiferente, deshumanizada, universal y unitaria. Se convirtieron a sí mismas en un objeto más visual como cualquier otro y fue el motivo de que la mujer se desestimara en la esfera rock. La mujer estaba siendo sujeto a la vez que seguía siendo objeto, no más. Por eso el feminismo como movimiento no existió, mejor podríamos afirmar que la mujer adoptó el papel del hombre en la sociedad, esto se puede justificar muy bien con el siguiente argumento que expone Craig Owens:

A fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina; quizá esta sea la razón de que suela asociarse a la femineidad con la mascarada, con la falsa representación⁹.

⁵ MAFFESOLI, Michel (1994): “La socialidad en la posmodernidad”, *En torno a la postmodernidad*, Gianni Vattimo y otros. Barcelona, Anthropos. pág. 107.

⁶ FOSTER, Hal (1985): *La postmodernidad*. Barcelona, Kairós. Pág. 96.

⁷ COLAIZZI, Giulia (1990): *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid, Cátedra. pág. 75.

⁸ *Ibidem*. pág. 74.

⁹ FOSTER. *Op. cit.* pág. 96.

Este argumento vuelve a reafirmar que al feminismo se le dio “visibilidad” y sufrió el mismo destino que otro tipo de discursos marginales que cupieron en la Posmodernidad. Ante la falacia de lo que muchos llamaron “diversidad cultural” las feministas se convirtieron en aquel momento en una mascarada.

Las mujeres debieron integrar su discurso desde lo local a lo universal para poder así “aliarse con otros” (con lo masculino). Es decir, si miramos hacia el postmodernismo la mejor oferta feminista la constituye el “regionalismo crítico”. Aprovechar esa situación de “localidad” es la única forma de acceso a la crítica social: “Lo más crucial sobre el encuentro del feminismo y el postmodernismo es que, tras la negativa a dejarse seducir en el abandono, las feministas tampoco desprecian la “novela rosa” que es el postmodernismo”¹⁰. Las mujeres deben aprovechar el abandono de esa “universalidad”, de esa exposición poco certera del espectáculo como simulacro que constituyó un fracaso para impulsar su potencial crítico social.

Estrategias del feminismo en la posmodernidad

Es indudable que con el Postmodernismo el sujeto ha perdido de vista el centro histórico. La racionalidad histórica desaparece, puesto que “la modernidad deja de existir cuando desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria”¹¹. La perspectiva histórica se encuentra fuera del plano real y el mundo de la comunicación toma las riendas en esta “crisis del progreso”. Es en este mundo de la comunicación donde hay un estallido de “racionalidades locales” (pensemos que ya no existe una razón unitaria”) que le da el impulso a los discursos minoritarios, entre ellos el discurso feminista o punk, por ejemplo.

Pero, “el efecto emancipante de la liberación de las racionalidades locales no es, sin embargo, solamente garantizar a cada uno una posibilidad más completa de reconocimiento y de autenticidad; como si la emancipación consistiera en manifestar finalmente lo que cada uno es de verdad: negro, mujer, homosexual, etc”. Es aquí donde vuelve a recaer el discurso femenino porque ese discurso sólo fue considerado en la primera parte de esta premisa: el del reconocimiento y la autenticidad de lo que uno verdaderamente es. Las feministas no repararon en la sociología formalista y continuaron en la tónica de la afirmación de la identidad.

¹⁰ COLAIZZI. *Op. cit.* pág. 84.

¹¹ VATTIMO, Gianni (1994): “La posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, *En torno a la posmodernidad*, Gianni Vattimo y otros. Barcelona, Anthropos. pág. 11.

En resumen, al estar el discurso de la mujer diferenciado de lo uno no descansa en el postulado de la sociología posmoderna (la sociedad es una suma de individuos) y es este mismo discurso el que la condena a un segundo plano, puesto que desde la perspectiva de la sociología formalista “hay que integrar, inventar”. Ellas no inventaron, más bien imitaron la estética masculina acudiendo a la unisexualización.

Si seguimos la argumentación del pensamiento deconstructivo al que apunta Patxi Lanceros podremos observar como estas estrategias no son más que negaciones de sí mismas: “La posmodernidad, en la medida en que adopta modos fragmentarios, deconstructivos, discontinuos, no hace sino negar su supuesta existencia unitaria, sustancial. No hay posmodernidad, sino una multiplicidad de estrategias que carecen de propósito común”¹². La multiplicidad de estrategias que crearon las mujeres en torno suyo no hicieron sino crear modos fragmentarios que debilitaron ese propósito de crítica social. No había un propósito común que abocó en un discurso fracasado que no fue relevante hasta que la lógica binaria desapareció y se aceptó lo complejo del cambio.

El feminismo, según Craig Owens, “como crítica radical de los discursos dominantes del hombre moderno, es un acontecimiento político y epistemológico; político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones”. En el sentido de Owens las Riott Grrrls sí estarían ejerciendo una actividad profunda y bien encaminada de la reivindicación. Por un lado, al introducirse en un “mundo de hombres” como el rock desafiaron a la sociedad patriarcal, por otro, aunque no tan claro, rompieron la clásica representación occidental de la mujer. Sin embargo, esta estrategia no funciona realmente en el segundo de los propósitos: el epistemológico. No está claro, que las Riott Grrrls rompieran la estructura de la representación porque si adoptaron un rol masculino estaban reafirmando una determinada estructura unisexualizada.

No se puede poner en duda que el discurso feminista surge con la posmodernidad, pero la escisión de los grupos y la escasa prolongación en el tiempo que tuvieron las componentes del movimiento Riott Grrrls son muestra del débil arraigo que tuvo entonces.

Es indudable que este discurso apareciera porque el postmodernismo procuró impulsar la universalidad, la escisión de fronteras entre las artes, la caída de la familia nuclear frente al capitalismo dominante. Pero en este intento porque “la individualidad

¹² *Ibidem*. pág. 137 del capítulo de Patxi Lanceros: “Apunte sobre el pensamiento deconstructivo”.

quedara en el pasado” y la consideración de la sociología como “suma de individuos”, la mujer tuvo unas escasas vías para pronunciarse: necesitaba mostrar una identidad diferente para poder integrarla junto a la de “los unos” y esto fue, quizás lo que no consiguió. La mujer tuvo escasa relevancia en el movimiento rock, por extensión, con todos estos motivos como trasfondo.

Las riot Grrls

Riott Grrrl surgieron como un movimiento de los primeros años de los 90 en América. Por aquel entonces las mujeres no eran bien acogidas, ni tampoco escuchadas en la escena musical, así que “ellas comenzaron a crear bandas y crearon funciones y formaron una comunidad”¹³. Los grupos más representativos de esta asociación feminista fueron Bikini Kill, Sleater Kinney y Babes in Toyland, en esta última banda fue en la que estuvo Courtney Love.

Si seguimos rastreando por la Red de redes encontraremos mensajes de las Riott Grrrl de Londres que claman por intercambiar información y otro tipo de datos con otras bandas de chicas. Reivindican que las revistas paren de incluir artículos basados en una cuestión simple de género o sexo: “no more interviews and articles based on the fact that shock horron there are girls in the band and that sometimes they even wear gulp sexy clothing”¹⁴. Las Riott Grrrls tienen como se puede ver una trascendencia en la transmodernidad iniciando una serie de proyectos y funciones que atraen a un buen número de feministas.

Pero, sigamos hablando de las Riott Grrrls como movimiento. La banda precursora de las Riott Grrrls se formó a finales de los 80 en la universidad Evergreen College de Olympia, Washington. Allí un par de estudiantes se reunieron para fundar un fanzine llamado Bikini Kill, publicación que después sería el nombre de la legendaria banda de rock. El movimiento alcanzó su clímax en 1993 gracias también al apoyo mediático. Sus actuaciones y sus canciones incitaban a las mujeres a denunciar malos tratos y abusos sexuales a los que eran sometidas. Eran muy radicales e incendiarias en cuanto a sus reivindicaciones¹⁵.

¹³ Gurl.com “Riot Girls London”. [en línea]. A Pimedia Company 2001. [consulta 3 diciembre 2001]. London. [http:// www.gurl.com/connect/bbs/bb.epl/gurlv3](http://www.gurl.com/connect/bbs/bb.epl/gurlv3).

¹⁴ *Ibidem*. pág 1.

¹⁵ Datos de interés que recoge un reportaje. “La mala vida”. Riot Girls: las chicas son guerreras. [en línea]. Terra Networks, S.A., 2001. [consulta 3 diciembre 2001]. Madrid. [http:// www.terra.es/ocio/html/oci_9941.htm](http://www.terra.es/ocio/html/oci_9941.htm).

Como se puede observar, los discursos de estas feministas aún estaban centrados en la cuestión de género y de sexo. Es decir que estaban aún anquilosadas en el prefijo “-re” de reproducción, “que colocó a las mujeres y a todas las prácticas asociadas a ellas en una relación ontológicamente secundaria con respecto a la producción per se”¹⁶. La producción de los roles sexuales dominaba la reproducción social de la mujer.

Pero, la banda que más destacó en su momento fue Babes in Toyland. Kathy Bjelland estaba estudiando en un instituto de Oregon junto a su íntima amiga Courtney Love. Las dos decidieron escapar de un ambiente opresivo e instalarse a la capital hippy San Francisco y fundar una banda punk. La tercera componente de esta primera banda sería Jennifer Finch. Al principio era una banda que defendía a las mujeres, pero no se consideraba feminista. Su música era el punk rock. Se llamaba Sugar Baby Doll. Más tarde vuelven a bautizar su grupo como Swap Pussy. Después Courtney abandona el grupo y se inaugura sin ella Babes in Toyland. Comienza su éxito en el 88 y se lanza a los escenarios europeos de la mano de Nirvana o Sonic Youth.

El grupo marcha por América y prepara uno de sus mejores discos, Fontanelle, con la producción de Lee Ranaldo miembro de Sonic Youth. Tras ser aclamadas por la crítica, comenzaron los problemas y Lori es la que mantiene la llama de las Riot Grrls¹⁷.

El éxito de Babes in Toyland no queda tan lejos. En el 93 la banda realizó una gira con Faith no more y Alice in chains, (traducidos al español responden a un talante reivindicativo en pro de la mujer: “Justicia, no más” y “Alicia encadenada”). Después editaron un gran disco, Painkiller (“Dolor asesino”) con el que comenzaron una gira por Australia, Japón y Nueva Zelanda. Los continuos problemas con las bajistas alteran la banda. En un momento álgido de su carrera musical en USA, decidieron parar.

Courtney love y hole

Courtney Love es una de las viudas negras de la historia de la música. Odiada por su carácter excesivamente fuerte con el que hace frente a todo tipo de problemas fue más conocida por su relación con el profeta del rock de los 90, Kurt Cobain, que por su mérito artístico. Fundó la banda con su amiga Kathy, Sugar Baby Doll, pero debido a sus conflictos personales con el resto del grupo se marchó a Alaska para ejercer como bailarina de striptease. En 1989 vuelve a Los Ángeles y forma Hole con el guitarrista Eric Erlandson, la bajista Jill Emery y la baterista Caroline Rue. En 1990, con

¹⁶ COLAIZZI. *Op. cit.* pág. 42.

¹⁷ Idearock. Babes in Toyland. [en línea]. Indyrock Ideal, 2001. [consulta 3 diciembre 2001]. [http:// www.ideal.es/indyroch/bebesintoyland](http://www.ideal.es/indyroch/bebesintoyland).

influencias a lo Sonic Youth, publica su primer single “Retard Girl”. En 1991 apareció el segundo single “Dicknail” y se edita *Pretty on the side*, un álbum elogiado por la crítica. Tras su matrimonio y el nacimiento de su hija, en 1994 vuelve a la escena musical con *Live Through this*, segundo álbum del grupo Hole. Courtney se volcó posteriormente en su carrera como actriz con *El escándalo de Larry Flynt*. Hole participa además de la banda sonora original de la película *El Cuervo: ciudad de los ángeles*. En 1997 comienza la grabación de su nuevo disco *Celebrity Skin*. Este álbum incluye canciones provocadoras y escandalosas en el tono de la personalidad de su vocalista, Courtney Love y que son los que aquí conviene comentar¹⁸.

Una de las canciones con más contenido feminista se titula “Awful” que traducido significa “Asqueroso”. Esta canción puede ser muy significativa sobre todo si nos basamos en la propia vida de esta artista que fue bailarina de *streeptease*. El tema parece que va dedicado a todas las jóvenes que comienzan pronto a vender su cuerpo, algo que ella considera asqueroso y que recrimina. Parece que Courtney las alienta a seguir a la luz de “la salvación” y construir un mundo nuevo, no el del hombre que parece ser asqueroso. En este sentido y llegados a este punto es indudable el poder de convocatoria, el poder político del discurso de la cantante. Ella misma cree en el poder de las canciones, de la música.

A estas jóvenes las ha sustituido con una metonimia: “dulces cerezas”. En un momento de la canción esta metonimia le sirve para decir que, como frutas, quieren madurar, pero son pequeñas y el mundo es asqueroso, los hombres son asquerosos. Es un discurso muy feminista, hasta diría didáctico.

Usa mucho la estructura “Let”: *Let’s start a fire, a riot*. También el tiempo imperativo. Con esto quiere dar ánimo a las chicas de 16 años que son el prototipo de destinataria a la que van dirigidos los sentimientos de Courtney. Es un canto casi autobiográfico porque parece que se arrepiente de su vida anterior: “antes era perfecto, ahora es asqueroso”. De nuevo vuelve a producirse ese postmodernismo positivo: hay una luz, una esperanza, hay que correr hacia lo divino, hay una salvación, se puede conquistar el mundo con una canción. Ese aliento provoca que en reiteradas estrofas aparezcan las estructuras imperativas.

A los hombres los califica en el campo semántico negativo, son casi demonios: “roban las almas a las chicas como tú”, “rompen a las chicas”, “parten los corazones”.

¹⁸ “Courtney Love se queda sola”. [en línea]. Terra Networks, 2001. [consulta 3 diciembre 2001]. <http://www.terra.es/ocio/articulo/html/oci/3520.html>.

Los hombres sólo quieren “libras de carne fresca” que reemplazar rápidamente por otras libras más nuevas. Es el campo de la perversión, casi de la pederastia. Es lo siniestro.

Es un canto, por tanto, feminista. Cree en el poder de la mujer. Frente a lo asqueroso de los hombres se opone lo bonito de la mujer. Hay una dualidad, un componente binario que casi salta de las letras de Courtney. Lo binario lleva intrínseca la categoría de los opuestos, de los contrarios: bien/mal, positivo/negativo, blanco/negro, claro/oscuro, etc. Es decir, que Courtney mantiene unas categorías determinadas para la mujer y para el hombre, constituyendo así su propio imaginario.

Conclusión

Este trabajo ha pretendido aproximarse al tratamiento de la mujer en la postmodernidad basándose en el movimiento de las Riott Grrrls. Ha sido muy complicado recopilar información acerca de este movimiento feminista y acerca de las bandas que surgieron con él. Aún así y para terminar diremos que nuestro país no está exento de estos matices.

Existe un grupo de chicas de Getxo (Vizcaya) que forman el grupo Electrobikinis¹⁹, una banda punk-rock. Según ellas mismas “pasan del feminismo”, pero la influencia de Bikini Kill es indudable hasta en el propio nombre del grupo.

Cuando el movimiento de las Riott Grrrls quedaba ya lejano, en España surgieron grupos que pusieron en su lugar a la mujer. Estos grupos fueron Deviot y Undershakers, en esta escena irrumpieron Electrobikinis con “Satan wears bra”, es decir “El demonio viste sujetador”. Algo que ya resulta muy relevante para nuestra enciclopedia cultural porque si el demonio (masculino) viste una prenda como el sujetador (femenina) está imponiéndose una nueva forma de mirar, una nueva estructura de representación en contra de la clásica occidentalización. Según la banda pasa de todo el rollo feminista, pero considera que subiendo al escenario ya están apoyando a las mujeres en un mundo que es de hombres.

¹⁹ QUÍLEZ, Rafa, Electrobikinis “pasamos del feminismo”. [en línea]. Indyrock Ideal, 2001. [consulta 3 diciembre]. Ideal.
<http://www.ideal.es/indyrock/electrobikinis>.

Entre el espejismo y la certidumbre: derribar el canon mediante el placer estético

GARCÍA Navarro, Carmen

Desde estas páginas analizaremos el papel de la cultura como medio para contribuir a la emancipación del hombre, así como en qué medida ello puede derribar los valores que el canon ha implantado mediante su pervivencia y la durabilidad en un contexto cultural concreto, en este caso el de Europa occidental. Nos basaremos en la novela *Love, again* (1995) de Doris Lessing.¹ Intentaré demostrar que el texto posee unos rasgos que lo identifican con lo que se ha considerado fragmentario frente a lo representativo del canon literario occidental. Me estoy refiriendo a una literatura que basa su producción venciendo las exigencias del patrón cultural de calidad.

De estudiar lo anterior se han ocupado ya distintos autores en España.² En sus trabajos se afirma que el canon ha visto cómo se ponían en cuestión unos principios teóricos, estéticos y formales que no han pasado por alto a la creación literaria.³ De modo similar se ha expresado José M^a Pozuelo Yvancos (1996), diciendo que frente a la defensa de los valores del canon estético occidental, caracterizado por la parcialidad, la centralidad y el anglocentrismo, hemos sido testigos, a lo largo de las tres últimas décadas, de la presencia de textos escritos por autores cuyas obras vindican unos valores que están más allá de los aceptados por el canon y que la teoría literaria ha enviado “desde la periferia al centro del sistema de administración de lo literario” (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000:22).⁴

Por ello, con una obra como *Love, again*, hay que decir que Lessing no deja de exponer sus inquietudes al respecto de un desmantelamiento de dichos valores tradicionalmente aceptados. Al igual que otras autoras, Lessing estaba ya haciendo lo propio al proponer una obra como *The Golden Notebook* (1962), que rompió moldes desde el punto de vista estético e ideológico. De la misma manera, otro desafío al centro

¹ LESSING, D. (1995): *Love, again*. London, Flamingo. Existe una versión en español publicada en Destino (1996).

² Véase AZPEITIA, M. et al., (eds.) (2001): *Piel que habla*. Barcelona, Icaria. En la misma colección, SEGARRA, M. y CARABÍ, Á., (eds.) (2000): *Feminismo y crítica literaria*. SUÁREZ Briones, B., MARTÍN Lucas, B. y FARIÑA Busto, M. J., (eds.) (2000): *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Igualmente, LÓPEZ Román, B. y KLEIN-HAGEN, H. (2000): *Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro feminista británico contemporáneo*. Granada, Comares.

³ Véase GALVÁN Reula, Fernando (ed.) (2000): *Márgenes y centros en la literatura británica actual*. Universidad de Alcalá. El libro recoge ocho artículos de otros tantos autores que indagan sobre la manifestación literaria de la subversión, su concepto y su práctica en los distintos géneros en la actual literatura británica. La tesis de partida sostiene que el primer concepto deconstruido por los autores literarios es el de la noción de literatura inglesa, o que ha tenido su origen en las Islas Británicas.

⁴ POZUELO YVANCOS, J. M. y ARADRA Sánchez, R. (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid, Cátedra.

dentro de la línea seguida por Lessing hasta entonces fue su apuesta por una temática de ficción científica, con una pentalogía que lleva el sobretítulo *Canopus in Argos: Archives*, escrita entre 1969 y 1983. Por lo tanto, en sus obras, como en las de autoras que pertenecen a una generación posterior, como Angela Carter, Caryl Churchill, Barbara Pym o Jeanette Winterson, lo considerado subversivo y marginal obtiene un tratamiento prioritario, como por ejemplo, la relevancia del papel de la mujer en la historia o la identidad sexual. Creo que lo anterior nos conduciría a cuestionarnos qué se acepta como una parte más del centro cultural dentro de la tradición estética y artística occidental, pero ello nos llevaría a un debate del que no se ocupa este trabajo.

Teniendo en cuenta lo anterior y refiriéndonos ya a *Love, again*, es sabida la importancia que liga al texto con el contexto social y cultural en el que éste se desarrolla (Cobo Navajas: 1996),⁵ que en *Love, again*, es doble. Un hecho de ficción se ha creado dentro de la novela: la representación de la vida de una escritora, compositora y dibujante, la francesa de origen caribeño Julie Vairon, cuya biografía es recreada a partir del descubrimiento de sus diarios por Sarah Durham, directora, guionista y realizadora de la compañía de teatro independiente The Green Bird, ubicada en Londres. Sarah trabaja con Stephen Ellington-Smith, mecenas perteneciente a la aristocracia inglesa, sobre los diarios de Vairon. En la ficción creada por Lessing, Sarah se encarga de reconstruir los diarios de la artista y a partir de la información obtenida en ellos elabora una obra de teatro mediante la que se llevarán a escena los hechos más destacados de la vida de la desconocida Vairon. De este modo en la novela se mezcla la historia de la protagonista, Sarah, entre finales de los años '80 y principio de los '90, y la historia de Julie, protagonista de la narración que contiene nuestra novela, desarrollada entre finales del siglo XIX y principio del XX.

Sin duda, todo hecho cultural lleva implícitos unos comportamientos sociales, económicos y políticos con respecto a la realidad. Por esta razón hemos considerado necesario estudiar la interpretación que Lessing realiza del contexto cultural en el que vive, teniendo en cuenta que distintos autores han afirmado que cuestionarse la misión de la cultura europea hoy posee el alcance de “acontecimiento filosófico de la última década, que se perfila ya como uno de los más significativos” (San Martín Sala, 1999:9).⁶ Por su parte, Umberto Eco ha escrito que

⁵ COBO Navajas, M^a Lourdes (1996): *Antonio Muñoz Molina. De Beatus Ille a El Jinete Polaco*. Úbeda, UNED.

⁶ SAN MARTÍN, Sala, J. (1999): *Teoría de la cultura*. Madrid, Síntesis.

Los intelectuales como categoría son algo muy vago, ya se sabe. Diferente es, en cambio, definir la 'función intelectual'. La función intelectual consiste en determinar críticamente lo que se considera una aproximación satisfactoria al propio concepto de verdad; y puede desarrollarla quien sea, incluso un marginado que reflexione sobre su propia condición [...] mientras que puede traicionarla un escritor que reaccione ante los acontecimientos con apasionamiento, sin imponerse la criba de la reflexión (Eco, 2000:15).⁷

Igualmente, para Jeffrey Goldfarb, la acción del intelectual resulta necesaria en la sociedad democrática para que ésta disfrute de una situación equilibrada y saludable. Ello es así porque “los intelectuales poseen una gran capacidad para afrontar una de las necesidades más urgentes de las democracias: necesidad de deliberar sobre los problemas comunes” (Goldfarb, 2000:11).⁸ A esto hay que añadir lo expuesto por Terry Lovell con respecto a la pregunta ¿qué es cultura? cuando se refiere a la aportación de Raymond Williams en este sentido:

En su obra *Marxismo y literatura*, y en otras obras, Williams identifica tres significados [de cultura] relevantes para la tarea de los estudios culturales contemporáneos:

- I. El proceso de desarrollo psíquico intelectual, espiritual y estético y el cultivo de la vida interior.
- II. Cultura como las prácticas y los productos de la actividad intelectual y, especialmente, artística.
- III. Cultura como forma de vida de un pueblo, período o grupo (Lovell, 1999:87).⁹

Partiendo de lo anterior, hay que decir que en *Love, again* detectamos la presencia de un mundo virtual que se impone no sólo en la cultura en general, sino también en la vida personal del sujeto. Pero dicha imposición de la apariencia a merced del ser, es decir, a merced de la esencia del individuo, de la búsqueda de nuevos caminos hacia el encuentro con la Verdad, según palabras de la propia Lessing en su autobiografía (1994 y 1997),¹⁰ se asienta en el imaginario colectivo de occidente con una determinación tal que absorbe cualquier posibilidad de emancipación del hombre.

Ahora bien, con respecto a las críticas posmodernas sobre el desvanecimiento del sujeto como clave del sentido y del análisis central del conocimiento (Thiebaut, en

⁷ ECO, U. (2000): *Cinco escritos morales*. Barcelona, Lumen.

⁸ GOLDFARB, J. (2000): *Los intelectuales en la sociedad democrática*. Cambridge University Press, Madrid.

⁹ En STREET, J. (2000): *Política y cultura popular*. Madrid, Alianza.

¹⁰ Véase LESSING, D. (1994 y 1997, respectivamente): *Under My Skin* y *Walking in the Shade*, London, Flamingo. Existe una edición en castellano en Destino de los años 1997 y 1998 para cada uno de los volúmenes.

Bozal, ed., 1996:321),¹¹ Lessing mantiene una postura coherente en su trayectoria literaria en este sentido: el sujeto como preocupación permanente. Su mirada es más constructiva, sin embargo, así que ello supone que el debate reciente creado contra el sujeto que procede de la Ilustración, llevado a cabo por ciertos sectores del movimiento teórico posmoderno, como Foucault, Derrida o Paul de Man, no aparece de manera drástica ni como estandarte principal en el pensamiento de Lessing. Quizá pueda rastrearse esta resistencia de la autora británica hacia el rompimiento total de la unidad del individuo en su admiración por la novela realista del siglo XIX.

Esta situación es la que aparece descrita en *Love, again*: personajes como la protagonista Sarah recorren ese escenario de la apariencia hacia el exterior emprendiendo a su vez un viaje de introspección hacia su mundo íntimo quedando todos contagiados por este movimiento de reflexión pendular.

En *Love, again*, los personajes fijan sus representaciones sobre sí mismos y sobre el mundo que les rodea, de la misma manera que sus caminos para pensar sobre ellos mismo. Interesa anotar que Julie permite reflexionar a los demás personajes sobre cómo viven y cómo han vivido. Su encuentro con Vairon establece un antes y un después en sus vidas, de lo que se infiere que la obra de arte puede articular el modo en el que el sujeto vive en su medio. De esta manera, la autora pone de manifiesto su vivencia de la experiencia estética, es decir, el proceso de creación artística y de recepción de la vivencia estética como una vía de conocimiento frente a la concepción actual del arte como el “tinglado espectacular” del que habla Francisco Calvo Serraller (2000:54).¹² En línea con lo anterior, se observa su crítica hacia lo que es entendido como empeño por parte de medios de comunicación de masas e instituciones políticas y económicas por enmascarar esta obviedad.

Fuera de toda polémica actual, entendemos que el pensamiento de Lessing se aleja del deconstruccionismo más severo. La desesperanzada crítica hacia el individuo no se manifiesta de una manera radical en su obra reciente. A lo largo del desarrollo argumental de la novela, los protagonistas están pensando en sí mismos. Todos poseen una clara conciencia de que deben cambiar algún aspecto de sí para encontrar un mejor acomodo en su propia persona, o de que sólo mediante la reflexión podrán llevar a cabo un proyecto o una evolución interior que los prepare para afrontar etapas venideras.

¹¹ BOZAL, V. (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vols. I y II. Madrid, Visor.

¹² CALVO Serraller, F., “Sobre el tópico de la jerga del arte”, *Claves de razón práctica*. nº 107, noviembre, 2000. págs. 51-54.

Por lo tanto es posible afirmar, tras la lectura de *Love, again*, que lo que redime al individuo es la puesta en práctica del ejercicio de la reflexión, que lo conduce a una valoración de su situación en el mundo. Se confirma así la necesidad de superar la creencia de que el yo verdadero se alcanza asimilándose necesariamente a un grupo institucionalizado, socialmente válido, por tanto, por ejemplo la familia. Los principales personajes de la novela viven solos o sienten la necesidad de estar solos para llevar adelante los procesos más arriba descritos. Por el contrario, aquellos que entienden que deben proseguir con la idea de una vida en comunidad no contemplan la posibilidad de pasar por un proceso de reflexión, pues en ellos prima el encasillamiento social y no la reivindicación de lo individual.

Veámoslo. Ambas protagonistas son originarias de mundos distintos, muy alejados geográfica y culturalmente. Julie proviene de una colonia perteneciente a la Francia imperial, La Martinica, y nunca se adaptará del todo a la vida en su lugar de destino. En su música está presente el mundo de los trovadores y del amor cortés, y el carácter itinerante de la cultura trovadoresca es, a su vez, indicio de los rasgos itinerantes que también posee la experiencia íntima de Julie. En cuanto a Sarah, su procedencia igualmente insular, de un país como Gran Bretaña, se hace presente en la fascinación que siente por lo lejano, por otras culturas o por el pasado, lo que incluye también sus preferencias musicales. En Belles Rivières se hallan los dos mundos de ambos lados del Atlántico: el mundo caribeño y el mundo mediterráneo, y las evocaciones que se hacen de los dos despiertan en las protagonistas recuerdos y sentimientos de variada naturaleza, entre los que predomina la nostalgia y la fascinación por un mundo, una forma de vida y una cultura que ambas atesoran como uno de los máximos valores de su existencia pero que saben ha ido desapareciendo.

Empleando términos de la teoría expuesta por Isabel Carrera Suárez, observamos que, según es presentada por medio de Sarah, Julie es en nuestra novela “sujeto deconstructor del discurso hegemónico de su tiempo” (en Suárez Briones, Martín Lucas y Fariña Busto, eds., 2000:75 y ss.).¹³ Llega a Europa occidental procedente de las colonias, es de color, escritora, pintora y compositora, joven, vivirá sola en una pequeña casa en los bosques tras la muerte de su madre, apartada del núcleo de población

¹³ Véase AZPEITIA, M. et all. *Op. cit.* En la misma colección, SEGARRA, M. y CARABÍ, Á., (eds.) (2000): *Feminismo y crítica literaria*. SUÁREZ Briones, B., MARTÍN Lucas, B. y FARIÑA Busto, M. J., (eds.) (2000): *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Igualmente, LÓPEZ Román, B., y KLEIN-HAGEN, H. (2000): *Teorías feministas y sus aplicaciones al teatro feminista británico contemporáneo*. Granada, Comares.

receptor más próximo, Belles Rivières, engendrará un hijo sin haberse casado, habiendo vivido una historia de amor con el heredero de una de las familias más influyentes del lugar, los Rostand, y rechazará la propuesta de matrimonio de un hombre maduro que encarna el ideal masculino de honorabilidad y respetabilidad. La subversión de Julie frente a “la dominación y la hegemonía patriarcal” (Segarra, en Segarra, M. y Carrabí, Á., eds., 2000:77)¹⁴ es imperdonable a ojos de los habitantes del pueblo. Sin embargo, al cabo de un siglo se le rinden homenajes y se representa su vida en una exitosa obra de teatro en la que se mezcla texto literario y texto musical. Sabemos que la compositora Julie es un ser marginal, fuera del discurso cultural dominante, apartada físicamente de los dominios del centro geográfico donde se desarrolla su existencia, mostrándose lo anterior mediante su deseo de que su identidad permanezca por encima de la seguridad que le ofrece el matrimonio.

Al hablar del carácter subversivo de Julie no podemos pasar por alto la presencia del mismo rasgo en Sarah cuando se descubre enamorada de un actor que cuenta veintiséis años, Bill Collins. Sarah, con más de sesenta y cinco, vivirá la experiencia amorosa como un proceso de catarsis que le proporciona energías renovadas pero que la obliga a rememorar vivencias del pasado y a enfrentarse a miedos que escondía en algún apartado rincón de su corazón. Pero la aceptación de la situación la facultará para vencer el tabú sobre la vejez y su consideración social en el mundo occidental. Más tarde, tendrá la oportunidad de vivir de nuevo la experiencia amorosa desde otro punto de vista, de forma más serena y pausada, con el director norteamericano del montaje Julie Vairon, Henry Bisley, pero éste seguirá siendo un amor marginal vivido desde el deseo de trasgresión de las normas impuestas culturalmente, por ser Henry un hombre casado y, nuevamente, más joven que ella.

Por otro lado, y frente a esta manifestación de lo subversivo en la novela, en *Love*, again se produce una constante referencia a los clásicos, no sólo a los artistas plásticos sino también a diferentes voces de la literatura. Nombres como los de Madame de Sevigné, Proust, Plauto, Shakespeare, Wordsworth, Carlyle, Tolstoi o Stendhal llenan las conversaciones de los personajes de *Love*, again. Todo esto nos lleva a intertextualidad y la interdiscursividad, que se hacen presentes en el desarrollo argumental de la novela. El ejercicio cultural e histórico a que es invitado el lector se convierte en una exigencia, justificada por Lessing cuando afirma, a través de un texto

¹⁴ Véase *Ibidem*.

como *Love, again*, que el único rasgo de nuestra cultura que redime al hombre de su pesimismo existencial es la experiencia sensible y la reflexión que permite la contemplación de la obra de arte, único medio de derribar imposiciones culturales que un férreo filtro se ocupa de mantener erguidas. El arte sería así para Lessing un medio para entender mejor el presente confuso, cargado de incertidumbre, que vive el hombre contemporáneo, y constituiría lo único que lo redime del desasosiego y de la insatisfacción ante el vertiginoso desarrollo que han tomado los acontecimientos desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial.

En realidad, cuando estudiamos con profundidad la novela somos testigos de la complejidad que trae consigo un panorama tan variado como el que hoy encontramos en la literatura escrita en lengua inglesa. *Love, again* representa, por lo tanto, una prueba que refleja la versatilidad y el multiculturalismo propios de esta transición entre dos siglos, asociados éstos a la diversidad social y política en la que se manifiestan las distintas realidades que coexisten en el mismo ámbito geográfico y cultural, como demuestra la presencia, a lo largo de todo el texto, de personajes que representan a las llamadas minorías étnicas, o sexuales.

En *Love, again* es clara la presencia de personajes que luchan por conservar su identidad y ello queda especialmente puesto de manifiesto en el caso de Sarah, que no sirve a los intereses de lo considerado políticamente correcto. En este sentido, hablo de margen al hablar de Sarah y de la vejez en *Love, again*, por ejemplo, porque lo que pudiera ser centro se ha tomado como argumento que, a través de las páginas de la novela, queda deconstruido y es apartado del mismo conscientemente por nuestra autora. Este margen ha sido impulsado por Lessing al reflejar unas dicotomías que afectan al sujeto en el orden social, político y cultural, con una escritura donde se derrumba el sentido de lo tradicionalmente aceptado y se alteran los órdenes previsiblemente contruidos, como viejo/joven, o enfermo/sano, fealdad/belleza, ignorados mutuamente con tanta frecuencia. En la novela no se confunden los límites pero sí se otorga el beneplácito de la duda a la trasgresión que desmorona las categorías establecidas. Lo mismo ocurre con Julie, cuya presencia es un acicate frente a lo impuesto y aceptado socialmente como válido. La subversión de Julie se transforma en trasgresión mayúscula al continuar con su trabajo artístico en todas las circunstancias y al rechazar la oportunidad de vivir fuera del margen bajo la terapia tranquilizadora del matrimonio decimonónico, dentro de lo previsto para una joven a la que el grupo de

iguales perdonará sólo si acepta las condiciones que ofrece el mandato del canon social y económico.

Concluimos que Lessing afirma la necesidad de rescatar lo que pertenece o se ha confinado a los márgenes poniendo en tela de juicio, mediante una rica variedad de recursos, los valores que se consideran aceptados desde el punto de vista social, familiar, político y cultural. De esta manera se derribaría el canon porque los dos personajes principales son ejemplos creativos mediante los que Lessing muestra su desacuerdo con el lugar reservado a la creación para muchas mujeres, así como a la libertad de elección fuera de lo permitido dentro de los estrechos márgenes de la normalidad y la ortodoxia. Lo anterior se confirma atendiendo al tratamiento en la obra de las relaciones familiares, al concepto de pareja amorosa, a la concepción del creador como figura que debe poner su tarea al servicio del bien del arte y no al de la crítica o al del empresario o el político, o a la creencia, en definitiva, en la obra de arte como un medio para expresar la apuesta por una revisión del estado de la sociedad actual y del lugar que ocupa el individuo en ella. Como demuestran los argumentos de las novelas de Lessing, y como afirma Oscar Wilde en *El crítico como artista*, “la vida es [...] deficiente en su forma” (2000:63), pero ese espanto que produce atender a la realidad violenta y degradada y no volverle la cara podrá ser restituido, en parte, por la esperanza levemente iluminada que Lessing proyecta sobre sus criaturas, que se sienten atraídas por el espejismo que supone la ilusión de la imaginación cuando se proyecta sobre la obra de arte. Así, pueden otorgar sentido a sus vidas y seguir creciendo en un medio hostil como el que vive el individuo del mundo contemporáneo mediante el impulso ético de la creación, potenciado por la introspección individual, apreciando, además, que la obra de arte está

en una relación nueva con nuestra época. Nos recordará siempre que las grandes obras de arte son cosas vivas: son, en realidad, las únicas cosas que viven (Wilde, 2000:63).

Las mujeres en la red: una aproximación a la ciberesfera femenina

GÓMEZ Aguilar, Antonio

Universidad Católica San Antonio de Murcia

Comprender las nuevas tecnologías de la información es hoy día una condición indispensable para poder actuar a favor de procesos democráticos y de acción social.

Las transformaciones que se están produciendo en las comunicaciones plantean importantes retos a las políticas culturales y a las formas de desarrollo de las identidades en nuestra sociedad. Como sucedió tantas otras veces en la historia, los cambios tecnológicos presentan riesgos y oportunidades al mismo tiempo, será la práctica social una vez más quien termine por inclinar la balanza a favor o en contra de los procesos democratizadores.

Estos cambios en los procesos de comunicación social nos llevan a estudiar a los medios masivos de comunicación, lo cuál nos emplaza directamente a plantearnos reflexiones básicas sobre la vida actual de los hombres y las mujeres y cómo éstas se reflejan o no en los medios. En los contenidos que ofrecen los medios se expone la identidad femenina desde sus tres vertientes; su rol social, su pertenencia a un grupo y su reflejo. Existen las imágenes de lo que son las mujeres, pero también de lo que se supone que se espera de ellas.

Es lamentable que la prensa, los medios audiovisuales y los electrónicos de muchos países no ofrezcan una imagen equiponderada de la diversidad en la vida de la mujer y de la contribución de ésta a la sociedad. Los materiales pornográficos y violentos que presentan los medios de comunicación degradan a la mujer y afectan negativamente su participación en la sociedad.

La revolución en marcha en las comunicaciones mundiales y la introducción de nuevas tecnologías de la información hacen que en estos momentos los medios de comunicación puedan aportar una contribución histórica al adelanto de la mujer.

La situación de la mujer en el mundo ha cambiado mucho si tenemos en cuenta los libros, la historia, las investigaciones arqueológicas y los testimonios de nuestros antecesores. En los últimos dos siglos, la mujer ha emprendido el camino de su autonomía, consiguiendo casi todo lo que se le había negado durante otros dieciocho. Pero aún así, hoy día quedan muchos lugares en el mundo en los que la mujer no es aún

independiente y en los que se ejerce sobre ella la violencia y la opresión en muchas de sus formas.¹

El proceso liberador de la mujer es la consecuencia natural de una mayor comprensión del mundo, del universo y del ser humano. Actualmente, las sociedades modernas están viviendo un cambio de valores, una modificación de los roles masculino y femenino. Aún así, la mujer está todavía sometida al hombre en una gran parte del mundo.

Pero en nuestra sociedad hay un nuevo imaginario en millones de mujeres, que están rechazando los atributos tradicionalmente considerados como femeninos o maternales, aún cuando importantes poblaciones mantengan imaginarios culturales preexistentes. Este nuevo imaginario es negado y silenciado por buena parte de los medios de comunicación social.

Este hecho es fundamental para detener u obstaculizar el cambio, ya que millones de mujeres carecen de reflejos objetivos y de imágenes apetecibles para su afirmación de identidad. En nuestra sociedad toda construcción de diferencia sexual estructura invariablemente la femineidad como subordinada a la masculinidad y esa es así mismo la imagen prevaleciente en los medios.

El perfil de los medios de comunicación de masas, la cuarta generación de las computadoras, la revolución tecnológica, el ciberespacio y las conexiones vía fibra óptica, nos ofrecen, a pesar de todo, nuevos y grandes desafíos de intervención y nos obligan a replantearnos nuevas estrategias de acción.

Puede decirse que todas las sociedades a lo largo de la historia han sido “sociedades de la información”. También puede afirmarse que siempre la “información/comunicación” estuvo en el centro de la organización de las sociedades. Pero lo que no puede afirmarse igualmente es que en todas las épocas y sociedades los cambios en este importante sector se hayan producido a un ritmo tan rápido como el que estamos viviendo en estas últimas décadas.

La primera condición para una posible apropiación social de las tecnologías pasa, necesariamente, por la identificación y la comprensión de lo que éstas significan realmente. No es fácil “saber qué pasa” en una sociedad en constante evolución, pero algo muy significativo es el cambio de roles dentro del proceso de comunicación.

¹ DÍEZ CELAYA, R. (1998): *La mujer en el mundo*. Madrid, Acento, colección Flash, 1999.

Con las nuevas tecnologías de la información, las instituciones tienen cada día mayores facilidades para crear sus propios “medios de comunicación”. Se tiende así a romper con la tradicional diferencia de “roles” entre los medios que “informan sobre los demás” y los sujetos sociales de la información. La internet pone ahora al alcance de todas las instituciones la posibilidad de crear sus propios medios de comunicación, utilizando, en beneficio de sus estrategias, la privilegiada información de que disponen.

El principal problema es que dentro del cambio la internet no está siendo entendida, en primera instancia, como un nuevo “medio de comunicación”, sino más bien como un nuevo “canal” a través del cual puede transitar el tráfico de información de los medios de comunicación ya existentes.

Los movimientos del siglo XXI, acciones colectivas intencionadas dirigidas hacia la transformación de los valores se manifiestan en y a través de la internet.² La red es, al mismo tiempo, un instrumento de gran importancia para determinados sectores sociales y un medio totalmente inaccesible para una gran parte de la sociedad mundial. Pero los límites de estas desigualdades no nacen con la internet, sino que tienen su origen en las grandes desigualdades tecnológicas y económicas del mundo actual.

Los usuarios de la internet son muchos, si se miran desde las expectativas de mercado y de negocio, pero son muy pocos si se miran desde el punto de vista del acceso masivo de la población mundial a estas tecnologías.

Hay que insistir en las grandes desigualdades existentes en el acceso a las tecnologías de la información a escala mundial, ya que ignorar estas desigualdades equivale a falsear el panorama real mundial de la internet.

Hoy por hoy aún hay un importante índice de tecnofobia por parte de la mayoría de las mujeres. Según un reciente informe³ los hombre internautas triplican en número a las mujeres, permanecen más tiempo conectados y lo hacen más a menudo. El informe también indica que el perfil de la mujer internauta es similar al del hombre: joven, entre 18 y 34 años, con estudios universitarios e ingresos medios. Y sin embargo, a pesar de los datos del estudio, frente al escaso número de portales específicamente masculinos, son decenas las páginas que van dirigidas al sexo femenino.

La revolución ocurrida en el campo de la información ha dado lugar al nacimiento de la World Wide Web, del satélite, de la televisión por cable, de las

² CASTELLS, M. (2001): *“La galaxia internet. Reflexiones sobre internet, empresa y sociedad”*. Madrid, Plaza y Janés. pág. 160.

³ <http://www.es.jupitermmxi.com>

publicaciones por computadora y del trabajo en red por Internet. Ha abierto el camino a la libertad de prensa y a la democracia en muchos países del mundo.

Como dice Mariano Cebrián, la internet cubre la información escrita, la sonora y, parcialmente, la visual; queda pendiente la plena integración de los contenidos audiovisuales y los multimedia. Es el horizonte próximo de las redes multimedia en sentido pleno basadas en anchos de banda superiores. En este sentido, la internet aparece sólo como una avanzadilla de las futuras redes multimedia.⁴ Para Cebrián, asistimos al inicio de la primera gran convergencia de tecnologías y contenidos y esto proporciona un mundo informativo nuevo.

Estas convergencias no significan, en modo alguno que la internet se convierta finalmente en un mero difusor de los medios de comunicación convencionales. Lo que estas convergencias ponen ahora de manifiesto es la necesidad de crear nuevos productos informativos propios y expresamente diseñados para la red. La posibilidad de compartir las mismas fuentes entre la internet y otros medios, no excusa la necesidad de crear lenguajes propios para la red. Los broadcasters dejan de mirar a la internet como un nuevo canal para la difusión de sus programas y empiezan a descubrir un nuevo medio que les permitirá rentabilizar y potenciar sus fuentes de información y su capacidad de producción de comunicación.

La introducción de las tecnologías no ha generado directamente contenidos, sino que lo que ha hecho, en primer lugar, es transmitir los contenidos ya existentes. Más que cambiar los contenidos, lo que cambia ahora son las formas de acceso a estos contenidos. La era internet está dando lugar a la creación de una gran memoria digital del mundo, o gran centro de documentación mundial, accesible on-line y formado por centenares de páginas, datos e imágenes digitalizadas. Lo que se está echado de menos son nuevas formas de mediación que garanticen la calidad y certifiquen el origen de las informaciones.

Los obstáculos no son únicamente de lenguaje, de diseño o de construcción lógica de las páginas en la internet. Los mayores obstáculos se refieren a tres grandes tipos de problemas: pobreza y limitación de contenidos, obstáculos al acceso a los contenidos disponibles e incapacidad de las instituciones para adaptarse a las nuevas condiciones de la comunicación en las sociedad informacional.

⁴ CEBRIÁN HERREROS, M. (2000): "La información en red", *SPHERA PÚBLICA. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 0. Murcia, UCAM. pág. 9.

En la cuarta conferencia mundial sobre la mujer celebrada en Beijing (China) en septiembre de 1995 se planteó por primera vez en un foro internacional de tal envergadura la importancia de la comunicación como arma fundamental para el desarrollo de las mujeres convirtiéndose “La mujer y los medios de difusión” en uno de los principales ejes del debate.⁵

La función de los medios de comunicación en la promoción de imágenes no estereotipadas de la mujer y el hombre es decisiva, pero también es importante crear un entorno propicio para los medios de comunicación de la mujer.

El progreso logrado en los años recientes por los medios y las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información han abierto nuevas posibilidades para hacer visible la contribución de las mujeres a la sociedad. Ha facilitado la organización y comunicación de las mujeres atravesando los límites geográficos nacionales, regionales e internacionales.

Las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación también han permitido que los grupos de mujeres con diversos intereses y agendas tanto dentro de los países como atravesando las fronteras comiencen a trabajar juntos. De esta manera han descubierto el poder liberador de Internet y sus ricas posibilidades. Muchas organizaciones de mujeres que trabajan en línea dicen que se han beneficiado al lograr ser más visibles a través de sus sitios *web*, al acceder a la ayuda de donantes y a la información regional e internacional relacionadas con el movimiento de mujeres. Los informes señalan que las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación también ofrecen nuevos puestos de trabajo a las mujeres.

No obstante, a pesar de estos aspectos positivos, hay más mujeres al otro lado en la división digital, sin acceso a las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación. Las barreras estructurales tales como la pobreza, el desarrollo económico desigual, el idioma, la tecnofobia, aumentan aún más esta situación.

También crece la preocupación de que la revolución de la información esté creando un nuevo orden mundial de las comunicaciones configurado y dominado por las grandes corporaciones transnacionales que se preocupan más por sus ganancias que por ofrecer un servicio público. Ésta es la doble cara de la red en la que se abren portales comerciales que mantienen los estereotipos y los nuevos mitos creados por los propios medios. Por este motivo se ha expresado el temor de que la comercialización de

⁵ BOIX, M., FRAGA, C. y SENDÓN DE LEÓN, V. (2001): “*El viaje de las internautas. Una mirada de género a las nuevas tecnologías*”. Madrid, Ameco. pág. 27.

los medios lleve a la marginación, y aún a la desaparición de los pequeños medios locales que dan voz a los sectores sin voz, incluyendo a las mujeres.

Como nos indica el Doctor Fernando R. Contreras, la llamada cibernsiedad es una sociedad sostenida a través de los cambios en sus estructuras que provocan nuevos modelos y transformaciones de los vigentes mediante la introducción de la tecnología informática.⁶ Un ordenador conectado al ciberespacio, dice Pierre Lévy, puede recurrir a las capacidades de memoria y de cálculo de otros ordenadores de la red (que a su vez hacen otro tanto), así como a diversos aparatos distantes de captura y visualización de información.⁷ Esto nos conduce, continuando con el razonamiento del Doctor Contreras a que, lejos de configurar un nuevo orden social estimado por coordenadas efímeras que obedezcan a modas pasajeras, debemos considerar y valorar los nuevos medios informáticos de la comunicación y de la información como responsables de los cambios en nuestros hábitos y costumbres, así como el orden organizativo que regula nuestra sociedad.⁸ El ciberespacio, cada vez más identificado con el espacio creado por las redes informáticas, especialmente la internet, lleva esta discusión a mostrarnos que “los participantes de la comunicación mediatizada por el ordenador desarrollan formas de expresión capacitadas para la comunicación de información social”⁹.

A principios de la década de los 90 algunas mujeres fueron capaces de entrever la importancia estratégica del uso de las nuevas tecnologías en el desarrollo y la defensa de los derechos de las mujeres¹⁰. Desde la conferencia de Beijing en 1995, se considera una esfera de especial preocupación la constante proyección de imágenes negativas y degradantes de la mujer, así como su desigualdad en el acceso a la tecnología de la información.

Desde entonces también se reivindica la importancia de las redes de mujeres; tanto las que proporcionan noticias sobre mujeres, como aquellas que utilizan medios alternativos para hacer llegar a las mujeres y a los grupos de mujeres información que les ayuden y apoyen en sus actividades personales, familiares y de desarrollo comunitario.

Marcó sin duda un antes y un después en el diseño de estrategias políticas del uso de las nuevas tecnologías por parte de las mujeres y en esa época asistimos al

⁶ CONTRERAS, F. (1998): “*El Ciber mundo. Dialéctica del discurso informático*”. Sevilla, Alfar, pág. 76.

⁷ LÉVY, P. (1999): “*¿Qué es lo virtual?* Barcelona, Paidós Ibérica. pág. 45.

⁸ CONTRERAS, *Op. cit.* pág. 76.

⁹ JONES, S. G. (1995): “*Cybersociety*”. California, Sage, Thousand Oaks.

¹⁰ BOIX, M., FRAGA, C. y SENDÓN DE LEÓN, V. *Op. cit.* pág. 29.

nacimiento de numerosos proyectos que han consolidado con el paso del tiempo su presencia en la red.

Pero la red va creciendo de manera insospechada y el proceso de incorporación de las mujeres a las nuevas tecnologías es como en otros campos, más lento que el deseado. La aparición de la internet como nuevo medio de comunicación ha generado una fuerte controversia sobre el surgimiento de nuevos patrones de interacción social.¹¹ La red de internet es una maravillosa herramienta para la difusión de contenidos y el movimiento femenino, que ha sido uno de los principales motores en el proceso de transformación social del siglo XX y con toda seguridad lo será más del siglo XXI, debe tener sin duda su peso específico en ella.

Las condiciones de la humanidad, tanto sociales como psicológicas, siempre han estado muy relacionadas con la tecnología y hoy es más cierto que nunca ya que la condición electrónica, el incremento exponencial en número, el poder y la búsqueda de tecnologías invaden tanto el panorama social como la intimidad del ser físico y psicológico.¹² Como la comunicación constituye la esencia de la actividad humana, todas las áreas de la actividad humana están siendo modificadas por la intersticialidad de los usos de la internet.¹³

Imaginemos lo que significaría poner en común el conocimiento de los distintos movimientos femeninos en la red, la posibilidad de acceso a los textos para el debate y la reflexión desde todo el planeta, desde los puntos más aislados en los que, por otro lado, el acceso a la internet es cada vez más frecuente. Internet ofrece posibilidades como medio de comunicación alternativo para que circule la información elaborada con perspectivas menos sexistas y con contenidos menos sesgados.

Si el mundo está, como vislumbraba Teilhard de Chardin, recubierto de una noosfera, de una capa de materia pensante con una conciencia propia, la internet es el sistema nervioso, con facultades que superan a cada una de las partes, sea cualitativa o cuantitativamente.¹⁴

Dentro de la red empezamos a construir una esfera personal, rodeándonos con una línea invisible, una especie de membrana permeable pero resistente: nuestra ciberesfera.

¹¹ CASTELLS. *Op. cit.* pág. 137.

¹² KERCKHOVE, D. (1999): “*Inteligencias en conexión. Hacia una sociedad de la web*”. Barcelona, Gedisa. pág. 173.

¹³ CASTELLS. *Op. cit.* pág. 305.

¹⁴ CANDEIRA, J. (2001): “La web como memoria organizada: el hipocampo colectivo de la Red”, *Revista de Occidente*, nº 239. Madrid, Fundación José Ortega y Gasset.

Hemos adquirido la habilidad de proyectarnos mucho más allá de nuestros límites y de recibir las proyecciones de otras personas como si pudiéramos “llevarlas puestas”. Nuestra nueva piel es muy sensible; está hecha de millones de interacciones de ordenadores y webs electrónicas de todo el planeta. Este es un mundo táctil. En realidad, el mundo ya no “está allí”, está aquí mismo, bajo nuestras pieles. Ahora que nos hemos extendido más allá de las fronteras de nuestro ser biológico, tendremos que retocar nuestro maquillaje psicológico de acuerdo con estos cambios.¹⁵

Esta ciberesfera empieza a ser el centro de nuestro universo. Interactuamos y nos comunicamos con creciente frecuencia desde dentro de este “círculo personal”, que se extiende de mi “yo” individual al “nosotros” colectivo. El incremento de las interacciones humanas – personales, sociales e institucionales –, a través de las redes integradas, está concentrando y multiplicando la energía mental humana.¹⁶ En el caso concreto de las mujeres, como en el de tantos otros colectivos sociales, esta comunión entre personas dentro de la cbersociedad abren nuestra mente biológica, no hacia una mente colectiva, como decía McLuhan, sino más bien hacia una suma de mentes conectadas, de inteligencias en conexión, como afirma Kerckhove, por un mismo objetivo. Actualmente sólo la internet puede proporcionar la infraestructura para un mundo verdaderamente conectado.¹⁷

Los nuevos medios nos seducen, y nos depositan, a cada uno, dentro de un universo, una ciberesfera, propia; individual y colectiva, de una mujer y de lo femenino, cuyo centro consiste en nosotros mismos, junto con todos nuestros deseos, necesidades e historias. Esta cara de la internet es la que las mujeres y los hombres, en definitiva los seres humanos debemos aprovechar aunque conviva con la cruz de los muchos portales comerciales que mantienen y refuerzan arquetipos clásicos, y generan nuevos estereotipos; portales que aunque aparecen enmascarados se convierten simplemente en nuevos medios para viejas ideas.

Aún así, la red de internet nos ofrece como dice Derrick de Kerckhove, la posibilidad de que la presión de las mentes humanas concentradas en las mismas cuestiones y las habilidades de autoorganización de la red, creen un potencial para una gran unidad de propósito.¹⁸

¹⁵ KERCKHOVE. *Op.cit.* pág. 191.

¹⁶ *Ibidem.* pág. 175.

¹⁷ *Ibidem.* pág. 178.

¹⁸ *Ibidem.* pág. 183.

Mujer, poesía e ideología amorosa en *Sueño en el Pabellón Rojo*

GRUIA, Ioana-Ruxandra

Universidad de Granada

La presente comunicación se propone un intento de aproximación a un aspecto peculiar de la célebre novela *Sueño en el Pabellón Rojo*, de Cao Xueqin, a saber, el vínculo entre mujer, poesía e ideología amorosa. Hay que tener en cuenta que se trata de una novela escrita aproximadamente en la primera mitad del siglo XVIII, durante el reinado de Qianlong (1736-1796) de la dinastía Qing (la última dinastía imperial china). Esta dinastía aparece como “la plus conforme aux conceptions des milieux lettrés, la plus proche de l’idéal humanitaire et paternaliste d’un ouvrage orthodoxe comme le Mencius.”¹.

En un Imperio totalmente confuciano, Cao Xueqin construye un discurso épico que propone la liberación de lo cotidiano de los “convencionalismos”, digamos, con todas las matizaciones al respecto. Esto es, *Sueño en el Pabellón Rojo* constituye un intento de escaparse a las normas vigentes, una historia en la cual el ámbito privado tiene el protagonismo, lo que supone una carga subversiva de la que nos vamos dando cuenta a medida que leemos la novela. Sin embargo, se transparenta por doquiera el código feudal, un código de una nobleza en decadencia (a lo largo del *Sueño* nos enteramos de que detrás de la opulencia hay una necesidad permanente de ahorrar-véanse las continuas lamentaciones de Xifeng).

El reinado de Qianlong (emperador precedido por Kangxi-1662-1722 y Yongzheng-1723-1735) desata la así-llamada “inquisición literaria”. Aunque la triada de “despots éclairés” “se sont faits les patrons des études classiques et de la culture chinoise, adoptant a l’égard des milieux chinois cultivés une politique analogue a celle qu’ils suivirent pour gagner a leur cause les populations bouddhisées de la Mongolie et de l’Asie centrale” y “voulurent apparaître aussi bien comme les plus fervents adeptes de la culture chinoise”²

Sous Qianlong, tous les écrits, anciens et modernes, où sont critiqués les “Barbares”, même de façon allusive, toutes les œuvres dont l’inspiration n’est pas orthodoxe sont systématiquement recherchés a fin de censure ou de destruction. C’est la fameuse “inquisition littéraire” des années 1774-17789 qui fut poursuivie en liaison avec la compilation de l’énorme collection des œuvres écrites en chinois, l’une des plus

¹ GERNET (1972): *Le monde chinois*. Destins du Monde, Paris, Armand Colin. pág. 414.

² *Ibidem*. pág. 414.

grandes gloires du regne de Qianlong, et se prolongea au-dela de son achievement . Le régime ne s'est pas borné à censurer et à détruire les ouvrages qui pouvaient porter atteinte à l'ordre moral, il a persécuté les auteurs et leurs proches.³

Bajo la incidencia del confucianismo y de dos actitudes contrarias (el taoísmo y el budismo) se forma en China una cultura plurivalente, imposible de simplificar de manera reduccionista en una tendencia. Ahora bien, la motivación fundamental del Sueño se inscribe dentro de una voluntad de instaurar un nuevo orden y renunciar a las viejas relaciones. En mi opinión, para avanzar esta idea hay que remitirse conjuntamente a las circunstancias vitales del autor (la decadencia de su familia aristocrática, el reinado bajo el cual le tocó vivir) y al texto en sí mismo (ver si en los propios diálogos entre los numerosísimos personajes se transparenta alguna intención de denuncia y cómo se manifiesta).

En este punto, para compensar la carencia de una amplia información específica, me remitiré al estudio de Li Xifan a la edición española del *Sueño*⁴ que he manejado. Así, hay que precisar que monarcas como Kangxi y Qianlong adoptaron políticas conservadoras (debido principalmente al atrasado modo de producción), políticas que se extendieron a todos los terrenos y cuyo objetivo principal era la defensa de los ideales confucianos tradicionales. Se intenta de esta forma imponer como única doctrina la neoconfuciana de Cheng Yi, Cheng Hao y Zhu Xi; por otro lado, dentro de la misma política de “uniformización” en la ortodoxia confuciana los exámenes imperiales sirven para consolidar la dominación “espiritual” bajo el pueblo, mediante la creación de un cuerpo de funcionarios que conserven y legitimen las normas éticas feudales.

Ahora bien, sobre este fondo impuesto “desde arriba”:

En el arte y la literatura surgió una tendencia a lo patético, según opinan algunos expertos. Esta tendencia se manifestó en las célebres obras clásicas El abanico de flor de durazno, El Palacio de la Eterna Juventud, Extranos cuentos de Liaozhai y Sueño en el Pabellón Rojo; obras que revelan con mucha fuerza la vacuidad y lo ilusorio de la vida. Estas obras presentan ciertos aspectos de la tendencia ideológica del arte y la literatura a comienzos de la dinastía Qing. Sueño en el Pabellón Rojo realmente tiene un tono patético.⁵

A esta tendencia literaria se une la filosófica que propugnaba el deseo y el amor como principios fundamentales de la vida, en contra de la rigidez de los preceptos confucianos y, muy importante, del sistema feudal del matrimonio, denunciado como

³ *Ibidem*. pág. 416.

⁴ XIFAN, Li (1988): *Sueño*. Granada, Universidad de Granada.

⁵ *Ibidem*. pág. 13.

profundamente injusto, especialmente para la mujer. Todo ello se descubre a una lectura atenta del Sueño, especialmente en la figura extraordinaria de Baoyu, hijo de un poderosísimo noble, que se niega a prepararse para funcionario, pasa todo su tiempo rodeado de bellas muchachas (sus primas y doncellas) y , según las palabras de Zixing, “declara que las niñas están hechas de agua, y los chicos de barro.”⁶ Se revela así la influencia de Dai Zhen (que clamó en contra del confucianismo exaltando el deseo como base de la filosofía), patente también en *El Quiosco de las Peonías* de Tang Xianzu y en *Extraños cuentos* de Liaozhai de Pu Songling.

Según Li Xifan, *Sueño en el Pabellón Rojo* es ante todo una novela de amor, aunque hay que ver este amor dentro de los condicionantes de un código ambivalente (social con referencia a las normas del exterior y privado como aplicación efectiva de las normas vigentes “fuera”) y rebelándose a la vez en contra de dicho código. Estamos hablando principalmente del amor de Baoyu con Daiyu , pero también se puede ejemplificar con los amores de las doncellas (Siqui), de Jia Lian con la segunda hermana You (que lo analizaremos detenidamente más adelante) etcétera:

La obra de Sueño en el Pabellón Rojo , cuyo tema principal, según su autor, es el amor, en una nueva situación , con un fondo social más amplio y una importancia práctica de largo alcance, describe la resistencia de los “sentimientos amorosos” a la “filosofía neoconfuciana”. Se opone a las normas de la moral feudal dando libertad a los genuinos sentimientos amorosos de los protagonistas.⁷

La novela gira enteramente en un espacio cerrado (considerando el jardín asimismo como una prolongación de la casa) , las mansiones Rong y Ning por donde se mueven los miembros de cuatro familias nobles, extremadamente poderosas (pero con senales de decadencia), Jia, Shi, Wang y Xue. Los personajes que más detalladamente aparecen caracterizados son las mujeres (exceptuando a Baoyu, que sabemos que quería ser una niña). Podríamos aventurarnos a afirmar que se invierten así (dentro de una voluntad general de instaurar un nuevo orden, según he dicho anteriormente) las normas referidas a la posición de lo masculino frente a lo femenino.

Ahora bien, las relaciones privadas son un punto crucial para comprender la ideología de lo “privado”, de lo “interior” que desarrolla el Sueño. Primero, hay que aclarar que estamos en un espacio básicamente dominado por mujeres, por “muchachas” (precisión fundamental) todavía sin casar , nobles y doncellas en medio de las cuales

⁶ XUEQIN, Cao (1988): *Sueño en el Pabellón Rojo*, tomo I. pág. 69.

⁷ *Ibidem*. pág. 14.

vive alegremente Baoyu , en una especie de, digamos, “dolce far niente” , preocupado sólo por inventar nuevos juegos (llenos de sensualidad) y componer poesía.

Veamos primero la presentación de Baoyu tal como aparece en el segundo capítulo, en la conversación de Zixing y Yucun. Baoyu, nacido con un jade en la boca (el “estúpido objeto del cual hablaban los monjes), declara, según nos enteramos por Zixing, “que las niñas están hechas de agua, y los chicos de barro”⁸. He aquí expresada una ideología totalmente distinta de la habitual, que otorga una especial consideración al carácter femenino, invirtiendo la posición de roles (subrayo una vez más: la mujer es “limpia” y “fresca” mientras no se case, cuando la “suciedad” del hombre la corrompe).

Baoyu, dice Yucun, no debe ser considerado un depravado, tal como se apresura a hacer Zixing, sino que:

Para entender a este chico es necesario haber leído mucho y tener una amplia experiencia, ser capaz de reconocer la naturaleza de las cosas, captar el Dao y comprender el Misterio.⁹

Como explicación, aduce la posición “intermedia” de algunos seres humanos que “no llegan a convertirse en sabios ni en hombres perfectos, pero tampoco en perfectos canallas”, siendo el resultado de la mezcla de la esencia pura “del cielo y la tierra” y “la esencia del mal” . Estos seres, dice Yucun,

Están dotados de una inteligencia pura que los eleva por encima de sus semejantes, pero su perversidad y su conducta antinatural les hacen caer igualmente por debajo de los demás hombres. Cuando nacen en el seno de familias ricas y nobles, esas personas se convierten en extravagantes soñadores (...) si nacen en hogares humildes y desgraciados, nunca llegan a ser correos de alguna prefectura o sirvientes de amos vulgares, sino más bien actores o cortesanas célebres.¹⁰

Llama la atención esta mención a los actores y a las cortesanas, por la oscilación que se supone en su carácter entre el refinamiento y la perversión. De hecho, el comportamiento de las actrices bajo la custodia de la familia Jia (especialmente de Fengguan) ilustra esta doble vertiente y encuentra su correspondiente en los continuos altibajos anímicos de los personajes “protagonistas” digamos (aunque sea en cierto sentido impropio hablar aquí de protagonistas, porque hay toda una galería de héroes) del Sueño: Baoyu y Daiyu.

⁸ *Ibidem.* pág. 69.

⁹ *Ibidem.* pág. 69.

¹⁰ *Ibidem.* pág. 70.

Ahora bien, si en los primeros dos capítulos se nos introduce en la historia, la novela desvela una multitud de ejes para hablar de las relaciones privadas. Primero, subrayemos que el escenario casi exclusivo de todos los acontecimientos (acontecimientos que no serán “hazañas” exteriores, sino detalles de la vida privada cotidiana) son las mansiones Rong y Ning y el Jardín de la Vista Sublime. Es decir, la casa con todos sus aposentos es el centro de las intrigas terribles urdidas por Xifeng (que aparece como “la bruja” si queremos de la novela), de las incesantes preocupaciones de la Anciana Dama y la dama Wang por Baoyu (que vive aterrorizado por su padre, Jia Zheng, que hubiese querido transformarlo en funcionario), de las lamentaciones de la tía Xue (cuyo hijo, Xue Pan, es un auténtico canalla), de la vida cotidiana de las primas de Baoyu y sus doncellas y del comportamiento caprichoso de Daiyu y Baoyu. El número de personajes que aparece en la novela es increíble, pero todos están unidos por el espacio de la casa o del jardín y se articulan en sus relaciones privadas (aunque las relaciones sociales estén bien presentes, acoplándose a las privadas como el reverso de la misma moneda; todo esto se verá perfectamente a la hora de hablar del mundo de los letrados en *Los Mandarines*).

De la impresionante galería de mujeres del Sueño, detengámonos en las que más sobresalen (aunque es ésta una elección en algunos casos difícil). Antes que todo, sin embargo, me parece necesario puntuar en qué lugar dejaba a la mujer la ideología de la época (hablamos del “tiempo” de la novela). Así, Li Shouzhong, el padre de Li Wan, considera que “la mujer más virtuosa es la mujer sin talento, como dice el viejo refrán”¹¹ y que sus lecturas bien podrían ceñirse a los Cuatro libros para muchachas, *Biografías de mujeres mártires* y *Vidas de damas ejemplares*, “obras que sirvieron para recordarle los méritos de las mujeres dignas de anteriores dinastías y le permitieran dedicar toda su atención al bordado y otras labores domésticas”.¹²

De hecho, esta desvalorización de la mujer obedece a los preceptos confucianos que exaltan al varón como cabeza de familia y asignan a la mujer una posición secundaria. Así, leemos en Van Gulik:

En particulier l'école confucianiste, toute à l'unisson des besoins pratiques d'une société fondée sur un système familial solide, exalte l'homme comme le guide et le chef indiscuté de la famille, le loue d'être fort et actif, et célèbre en lui le symbole de

¹¹ *Ibidem*. pág. 105.

¹² *Ibidem*. pág. 105.

lumière; elle l'estime bien supérieur à la femme, qui est faible et passive, et symbole d'obscurité.¹³

Sin embargo, esta jerarquía no es fija (el mismo Van Gulik matiza su afirmación) en la práctica, y, si hablamos del Sueño, estamos ante un desdoblamiento: por un lado, frente al espacio exterior, social, se mantiene la imagen del hombre dominante, pero “dentro” (y la novela gira en torno a lo privado) las mujeres organizan las relaciones de poder. Hay que tener cuidado a la hora de manejar estas categorías (lo público/lo privado, relaciones de poder), pero pienso que se pueden aplicar aquí, ya que estamos hablando de una sociedad feudal de gran complejidad y perfectamente estructurada.

Pero sólo esta división mujer/ámbito privado y varón /espacio público no bastaría para explicar la radical importancia del *Sueño en el Pabellón Rojo*. La innovación radical está en la prolijidad con que se construyen los personajes femeninos, hasta entonces “encasillados” en cierto sentido en reduccionismos de tipo “mujer virtuosa” o “bella” o “pecadora”, o, “el buen letrado con la bella dama” (frase hecha que aparece varias veces en *Los Mandarines* y constituye el blanco de las críticas de Cao Xueqin- recordemos el primer capítulo). La mujer es aquí la protagonista, dotada de carácter complejo, y su vida cobra una importancia fundamental, eclipsando a la de los varones, que parecen (a excepción de Baoyu) “anecdóticos”.

La vida de Baoyu está marcada por todas las muchachas del jardín, pero especialmente por Daiyu (el amor “desviado”), por Baochai (el amor destinado a convertirse en matrimonio) y por la doncella Xiren (el amor sexual iniciático que, muy importante, no desemboca en un continuo gozo carnal¹⁴). Sobre Daiyu vamos a tratar más detalladamente dentro de la relación amorosa (no materializada sexualmente) que tiene con Baoyu.

A Baochai “todos la tenían en su consideración por encima de Daiyu¹⁵ por ser “una niña bella y delicada, de natural refinada”¹⁶ y sin los altibajos anímicos y físicos de la primera. Destinada a casarse con Baoyu (el “Matrimonio del Oro y del Jade”), Baochai es ejemplo de las “virtudes femeninas” tradicionales, a las que además añade una buena dosis de sabiduría y el talento en la composición de poemas. Sin embargo, está impregnada de un confucianismo asumido como forma de vida:

¹³ GULIK (1971): *La vie sexuelle de la Chine Ancienne*. Paris, Gallimard. pág. 31.

¹⁴ Xiren sería uno de los personajes femeninos menos “etéreos”.

¹⁵ XUEQIN. *Op. cit.* pág. 123.

¹⁶ *Ibidem*. pág. 115.

-La preocupación de la prima Lin es razonable-dijo Baochai-. Como llevas nuestros poemas en tu abanico, en cualquier momento puedes olvidar lo que acabas de decir y llevártelo a tu estudio, donde los señores letrados verán los poemas y preguntarán quién los ha escrito. No estaría bien visto si la cosa llega a saberse. Como dice el viejo proverbio: “En la mujer, la falta de talento es una virtud “. Para nosotras la conveniencia más importante es ser castas y tranquilas; los trabajos domésticos son secundarios. En cuanto a la versificación y cosas parecidas, eso lo hacemos simplemente para divertirnos en los aposentos interiores, y no importa que lo hagamos bien o mal. A las muchachas de familias como las nuestras no nos conviene tener fama de inteligentes.¹⁷

Las palabras de Baochai resumen la poca conveniencia del estudio fuera de la “diversión” para la mujer; dicho estudio estaba reservado únicamente a los letrados, a los aspirantes a funcionarios (el sueño de todo joven varón, como espléndidamente demuestra Wu Jingzi).

Daiyu, la favorita de la Anciana Dama (la autoridad suprema en la casa –más bien autoridad “honorífica”, porque la “práctica” es Xifeng) resulta un personaje más “simpático” por su heterodoxia que Baochai, demasiado “lineal” y “espejo de virtudes”. Sin embargo, es una joven caprichosa y “elitista” y envuelta en cierta manera en un “halo” enigmático que asume como pose. Desde un punto de vista “feminista” digamos, Daiyu supone la rebeldía a los cánones establecidos y el vivo ejemplo de cómo alcanzar la excelencia en la poesía (un elemento básico en el Sueño).

Xiren sería algo así como la imagen del “sentido común”, la contraposición a lo “etéreo” de Daiyu. A diferencia del destino trágico de la mayoría de las muchachas, nobles y doncellas, del jardín y de la casa (en algunas versiones, Daiyu muere, la segunda hermana You se suicida, Qingwen muere acusada y echada injustamente de los aposentos de Baoyu), Xiren acaba felizmente casada.

En las líneas de la heterodoxia contraria al neoconfucianismo, el matrimonio se denuncia aquí, por boca de Baoyu, como corrompedor y destructor del carácter de la muchacha:

-¡Qué extraño! ¡ Por qué será que cuando las muchachas contraen matrimonio se contaminan de los hombres y se vuelven tan detestables, o aún más, que ellos!¹⁸

Ahora bien, vamos a tratar un punto interesantísimo, la ideología amorosa en relación con la “lujuria de la mente”. En el sueño que tiene Baoyu en la alcoba de la dama Qin, la Diosa del Desencanto se le aparece deseándole “lujuria de la mente”¹⁹,

¹⁷ *Ibidem*. pág. 1577. El subrayado mío.

¹⁸ *Ibidem*. Tomo II, pág. 883.

¹⁹ *Ibidem*. Tomo I, pág. 146.

mientras le augura un futuro singular (de hecho, la figura de Baoyu se caracteriza por su total heterodoxia, empezando con su anhelo por ser niña) . Las palabras de la diosa descubren cuán “falto de moral” es el refugio en la belleza (en la contemplación estética digamos) , pretexto para tapar la lujuria :

Muchos son los aposentos con verdes ventanas y las alcobas bordadas de ricas y nobles familias que en tu polvoriento mundo son profanados por hombres apasionados y mujeres livianas. Peor aún, desde tiempos inmemoriales todos los canallas disolutos han establecido diferencias entre el amor a la belleza y el deseo carnal, entre el amor y la lujuria, para esconder su falta de moral. El amor a la belleza conduce a la lujuria, y no digamos el deseo. Esta es la causa de los placeres de nube y lluvia.²⁰

La lujuria que la diosa desea para Baoyu (“Lo que más me gusta de ti es que seas el hombre más lujurioso que jamás habitó el mundo”²¹) es un tipo sumamente singular de lujuria, la “lujuria de la mente”²², vinculada a la pasión, a lo femenino e imposible de explicar con palabras:

Tú naciste con una naturaleza apasionada que llamamos “lujuria de la mente”. Consiste en algo que puede ser captado intuitivamente, pero no descrito con palabras. Esto, que te convierte en grata compañía para las mujeres, te hace aparecer extraño y nada normal ante los ojos del mundo, y por tanto objeto de burla y desprecio. Hoy, (...) no pude aceptar que fueras condenado por el mundo, para mayor gloria de las mujeres. Por eso te traje aquí y te honré con vino divino y té de las hadas para intentar luego desprezear tu mente con sutiles canciones.²³

La iniciación en la “pasión” requiere el previo aprendizaje del placer sexual (en el que Baoyu será introducido por la diosa) y la conciencia del componente ilusorio, insustancial, de este placer. La función de todo este “desvelo” reside en comprender tanto “la naturaleza ilusoria de los placeres en la tierra de hadas”, como “la vanidad del amor” en el “mundo polvoriento”²⁴ terrenal.

Y es así como Baoyu no presentará, a lo largo de la novela, la lujuria sexual de su primo Jia Lian, por ejemplo, que toma a escondidas por concubina a la segunda hermana You (siendo esta ejemplo del “verdadero amor”, creo) o , caso extremo, de Jia Rui. Con su historia parece que Cao Xequin vuelve a atacar a los escritores de relatos “de brisa y luz de luna” : el espejo del diablo en que se mira por delante Jia Rui (léase: quiere entrar de lleno en la lujuria) se venga matando al que toma “lo falso por lo

²⁰ *Ibidem.* pág. 145.

²¹ *Ibidem.* pág. 145.

²² *Ibidem.* pág. 146.

²³ *Ibidem.* pág. 146.

²⁴ *Ibidem.* pág. 146.

verdadero”²⁵, es decir, la tentación de la carne por el camino del amor. Hay aquí una red de sentidos en el texto, y quizá alguna “trampa”: si hemos visto que la ideología impuesta por la dinastía manchú era un total puritanismo, el Sueño reivindica el “verdadero amor”, la plenitud del sentimiento, pero no se hace partidario (parece, igual me equivoco) de la satisfacción carnal (quizás por considerarla “vulgar” y “corrompedora”- por ello a lo mejor llora Baoyu la suerte de las muchachas que se casan, entregándose a esta “lujuria”). Las muchachas del jardín (especialmente Daiyu, la más “inteligente”) participan de la “lujuria de la mente” de Baoyu, sobre todo a través de la poesía.

Y llegamos así al último punto de la comunicación, en donde me gustaría subrayar un núcleo común del *Sueño en el Pabellón Rojo* con la otra novela-clave del XVIII chino, *Los Mandarines* (Historia del Bosque de los Letrados) de Wu Jingzi. Tanto la novela de Cao Xequín, como la de Wu Jingzi elogian la poesía como espacio de libertad, contraponiéndola a los constreñimientos de la composición canónica requerida en los exámenes.

En el Sueño la poesía es el pretexto para juntar a Baoyu con sus primas (llegan incluso a fundar una Academia de Poesía, en la que Daiyu y Baochai siempre compiten) y el camino que aparta a Baoyu del estudio del arte de la composición. En las relaciones privadas del Jardín (y luego en las públicas de Los Mandarines) sirve como señal de “reconocimiento” entre digamos “espíritus excelsos”, aunque Baochai pondera una y otra vez que para una mujer la poesía debe ser simplemente diversión, no medio para alcanzar la fama y la sabiduría propias del varón. En cuanto a Miaoyu, ésta insiste en la necesidad de aludir constantemente en la creación del poema a “sentimientos e incidentes ciertos”, aun en detrimento de la forma, aportando como argumento una especie de “esencia” femenina:

Debemos dar fin al poema retomando el propósito original. Si pasamos por alto sentimientos e incidentes ciertos, y nos dedicamos sólo a buscar imágenes y expresiones llamativas, perderemos nuestros modales femeninos y nos apartaremos del tema central.²⁶

He aquí una propaganda de “lo cercano”, de la autenticidad al fin y al cabo, pero vinculada a la necesidad de conservar estos “modales femeninos”. ¿Qué podría significar esto? Una posible explicación de esta conexión sería la limitación del espacio

²⁵ *Ibidem*. pág. 127.

²⁶ *Ibidem*. Tomo II, pág. 869.

al que tiene acceso la mujer, limitación a la que no correspondería un anhelo exagerado de invención (anhelo, por otro lado, imposible de apoyar por la experiencia, porque las muchachas se muevan en un mundo tremendamente estrecho). En un espacio reducido, cada emoción nace “del vacío”, se potencia a través de un sentimiento concreto y se vuelve meditación y a veces incluso... metaliteratura²⁷ :

Si hay motivo de júbilo, ¿de dónde esta tristeza?
¿De dónde la preocupación si no hay motivo de ansiedad?
Sólo ella misma puede distraer sus sentimientos delicados.
¿ Con quién puede hablar de su gusto gracioso?
La noche acaba, mas no habléis del cansancio.
Hierven un té mientras discuten cuidadosamente cada verso.

Caiyu y Xiangyun llegan así a la conclusión de que:

Siempre hemos descuidado lo que teníamos más cerca mientras rebuscábamos inspiración en lo lejano. Aquí hay una diosa de la Poesía, y nosotras “hablábamos de la estrategia sobre el papel”²⁸ .

Son reflexiones sumamente sintomáticas de la existencia de un espacio de enorme riqueza y refinamiento, un espacio literario libertario, que nos brinda la posibilidad de acercarnos a una percepción sorprendente de la mujer, y, a la vez, a una de las más significativas novelas de la literatura universal. Aunque decir esto implique en seguida hablar del “canon” (y éste es un tema polémico que evidentemente no voy a tratar aquí), lo que sí me gustaría subrayar antes de acabar sería precisamente la construcción de un canon “femenino” complejísimo, muy matizado y a veces subversivo que propone *Sueño en el Pabellón Rojo*.

Y, por último, quisiera expresar ahora mi agradecimiento a los organizadores del congreso, especialmente a la profesora Mercedes Arriaga, por la posibilidad que se me ha ofrecido de exponer la presente comunicación. Y también a mi profesora de literatura china, Alicia Relinque, de la Universidad de Granada, que ha influido decisivamente en mi aproximación y mi lectura de *Sueño en el Pabellón Rojo*.

²⁷ Es por ello que he subrayado el último verso citado.

²⁸ XUEQIN. *Op. cit.* pág. 870.

La ciudad como signo. El sitio de Leningrado en Lidiya Ginzburg y Montserrat

Roig

HUERTA, Ángeles

Universidad de Oviedo

La ciudad ha sido desde siempre lugar privilegiado de la investigación semiótica. No en balde, es una de las expresiones más claras de lo *cultural* como categoría opuesta a lo *natural*, materialización de un orden social producido exclusivamente por la actividad humana. La ciudad es a la vez texto y contexto, espacio para la acción y principio estructurador de nuestras vidas. Es, como describe Juri Lotman¹, la realidad resultante de dos tendencias opuestas: una tendencia hacia la homogeneización y otra hacia la ruptura. De una parte, la ciudad presenta una serie de elementos constantes que garantizan la predicibilidad del sistema. De la otra, está sujeta a la constante irrupción de la novedad, del desorden. Pero es precisamente este coeficiente de desorden el que garantiza la relevancia informativa de la ciudad como signo. El objeto de este trabajo es mostrar ese potencial informativo: el orden -es decir, la *cultura*- generada por una ciudad sometida repentinamente al máximo nivel de desorden.

Por otra parte, la ciudad que hoy conocemos como San Petersburgo -y que aún recordamos como Petrogrado o Leningrado- ha acaparado un protagonismo inusitado en la historia de la semiótica. Los motivos son evidentes: el desarrollo alcanzado por esta ciencia en la antigua Unión Soviética no ofrece parangón posible con ningún otro país, y en este contexto la ciudad de Pedro tampoco es comparable a ningún otro punto de su geografía. San Petersburgo es, sin ningún lugar a dudas, la *ciudad de la cultura*. Sin embargo, este título no tiene prácticamente nada que ver con la tradición artística o científica de la que ha sido escenario. La relación de la ciudad con su definición como «*kulturnoe gorod*» o «*kulturnaya stolitsa Rossia*» (capital cultural de Rusia) es algo mucho más esencial. San Petersburgo es fruto de la obsesión de Pedro el Grande por acercar Rusia a Europa; es la ventana al mar de un país estepario, aislado en su propia inmensidad. La urbe que hoy se levanta majestuosa en el golfo de Finlandia fue erigida hace trescientos años sobre ciénagas y pantanos, y fue concebida de manera consciente

¹ LOTMAN, I. M. (2000): "La arquitectura en el contexto de la cultura", *La Semiosfera (III)*. Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid, Cátedra-Universitat de Valencia. págs. 103-112.

como la victoria de la racionalidad humana sobre la naturaleza hostil. Es un canto a la simetría, una ciudad de líneas rectas y espacios definidos. Frente a la naturaleza espontánea y desordenada, San Petersburgo encarna la civilización creada y calculada por el ser humano.

La fundación de San Petersburgo por Pedro I fue la materialización de una utopía, y el desarrollo de esta utopía -fundamentalmente bajo el reinado de Catalina la Grande- la plasmación de los ideales ilustrados en el país de los zares. Pero precisamente en cuanto utopía, San Petersburgo estuvo sujeta desde su nacimiento a un doble desafío. Las utopías arquitectónicas -como nos recuerda una vez más Lotman²- suponen tanto un desafío a la naturaleza como un desafío a la Historia. La utopía fracasa en el momento en que la ciudad se da de bruces con la Historia; o mejor, en el momento en que la concepción utópica de la historia -es decir, el devenir humano guiado por un impulso constante de progreso- se nos revela como falso. En las próximas páginas voy a hablar de ese fracaso, que no es otro que el fracaso de los ideales ilustrados y por lo tanto de la Modernidad como valor histórico.

En los estudios realizados sobre el así llamado «tema peterburgués», desde los trabajos de Nikolai Anciferov en 1922³ hasta los últimos artículos de Vladimir Toporov⁴, se hace hincapié en la construcción intertextual de San Petersburgo como mito generador de la modernidad rusa. Los investigadores dan cuenta de un canon dinámico de textos *sobre* la ciudad del Neva, así como de la co-dependencia existencial de la ciudad respecto a dicho canon. Una vez más, la frontera entre texto y contexto se nos presenta como un haz de líneas difusas y en constante movimiento. Paradójicamente, el propio diseño espacial de San Petersburgo puede crear la ilusión de que se trata un movimiento rectilíneo, uniforme y orientado hacia delante. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Como todo sistema cultural, la ciudad genera textos en la misma medida en que los destruye. Como cualquier otra comunidad humana -aunque quizás de manera especialmente dramática- en ella conviven las mayores energías

² *Ibidem*. pág. 108. Sobre la ciudad socialista como utopía, véase VÁZQUEZ MONTALBÁN (1998): “Construcción y deconstrucción de la ciudad socialista”, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona, Crítica. págs. 15-57.

³ ANCIFEROV, N. (reed.) (1991): *Dusha Peterburga*. Reprintnoe vosproizvedenie izdanij 1922, 1923, 1924 gg. Moscú.

⁴ TOPOROV, V. (1995): “Peterburg i *Peterburgskij* tekst russkoj literatury”, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoĭticheskogo*, Moscú. págs. 259-367.

creativas con los impulsos autodestructivos más irrefrenables. Y eso que llamamos cultura, nos guste o no, es resultado de esta dialéctica entre creación y destrucción.

Ignorante de todo esto, San Petersburgo es una ciudad vectorial, una ciudad que apunta hacia fuera de sí misma. Por eso en la ciudad de Pedro no se habla de avenidas ni bulevares, sino de «perspectivas». Sus principales arterias -*Moskovski Prospekt*, *Kirovski Prospekt*- se convierten así en metáforas visuales del ideal de progreso. Su centro no es la plaza, la catedral o el castillo, como en la ciudad medieval de estructura concéntrica, sino una perspectiva infinita: la perspectiva *Nevski*. Éste es el verdadero centro de San Petersburgo, la calle en la que -desde la estación de Moscú a la aguja dorada del Almirantazgo- el Neva parece fundirse con el cielo, constituyéndose así en una perspectiva sin límites para la vista humana. Para una ciudad semejante, el máximo grado de desorden no podía ser otro que el truncamiento de esas perspectivas infinitas.

Durante la segunda guerra mundial, el sitio de Leningrado por las tropas alemanas introdujo en la ciudad utópica toda la violencia de la historia. El asedio encerró en un círculo de muerte y barbarie esa apoteosis de líneas rectas que es la ciudad soñada por el Zar marino, y demostró que la destrucción es parte integrante del mecanismo dinámico de la cultura. Entre el 8 de septiembre de 1942 y el 27 de enero de 1944 murieron en Leningrado alrededor de un millón de personas. Sólo un número muy reducido murió a causa del fuego enemigo. La muerte, en la mayoría de los casos, asoló a la ciudad a través del frío, la enfermedad y el hambre. En el momento más crítico del bloqueo, obreros y soldados no disponían de más de 250 gramos de pan al día, mientras que los niños y todos aquellos que no realizasen un trabajo reconocido como «físico», tenían que intentar sobrevivir con 125 gramos diarios. Pero, significativamente, el hambre de Leningrado durante el bloqueo enemigo fue siempre hambre organizada.

El afán de sistematicidad no era tan sólo la clave de la política de racionamiento. Todos los testimonios que han llegado hasta nosotros sobre aquellos días -incluidos los de las autoras aquí reseñadas- insisten en el mismo punto: en la ordenación de la conducta como clave de la supervivencia. Bajo el asedio nazi, los parques y jardines de Leningrado se convirtieron en huertos cultivados por los habitantes de la ciudad. En la primavera del 43, entre los adoquines de la Perspectiva Nevsky empezaron a crecer las hortalizas. A primera vista, se trata de la irrupción del mundo de lo *natural* en el ámbito de la *cultura*, del desorden desenfrenado de la naturaleza en el orden calculado de la ciudad. De manera irreflexiva, la dicotomía *cultura* / *naturaleza* nos remite a una serie de oposiciones que percibimos como «lógicas»: *ordenado* / *desordenado* o *racional* /

irracional. Pero la historia del sitio de Leningrado demuestra que estas oposiciones siempre son relativas.

El cerco de la ciudad es en sí mismo un hecho indiscutiblemente cultural. Los aviones y piezas de artillería que llevaron la destrucción a Leningrado eran resultado exclusivo de la *praxis* humana. Los batallones que cortaron toda vía de abastecimiento con la Rusia soviética estaban ordenados según criterios racionales y sistemáticos. La historia del sitio de Leningrado es la prueba evidente de que lo más irracional -la guerra- es siempre un fenómeno cultural. Frente a la barbarie de la cultura, la única conducta racional -la única manera de volver al orden- es introducir el desorden. De esta manera, la irrupción de la naturaleza en la ciudad es la única garantía de supervivencia. Los nabos que crecían en el Campo de Marte o en el Jardín de Verano en la primavera del 43 dan fe de la creatividad humana, pero también del fracaso de la ciudad ilustrada.

Las historias publicadas sobre aquellos 900 días de asedio, son parte de ese juego interminable de textos y contextos en los que la ciudad se inventa a sí misma cada día. Dichas historias están situadas en la parte más oscura de la tradición: la que deja constancia de la tendencia autodestructiva del ser humano. Su capital desestabilizador para la retórica utópica de la ciudad las sitúa en la penumbra de la memoria. Curiosamente, ni siquiera las aproximaciones más recientes a la construcción intertextual del «mito de San Petersburgo»⁵ conceden el menor interés a los relatos del sitio de Leningrado. Siguen anclados en el Petersburgo de Dostoevsky o Andrei Bieli, y como mucho siguen el rastro de la ciudad en los autores del exilio (el Petersburgo de Brodsky, de Dovlatov...etc.). Quizás este descuido se deba al uso propagandístico que el poder soviético hizo del sitio de Leningrado. Como veremos a continuación con las autoras escogidas, los relatos de la tragedia estuvieron supeditados hasta última hora a la burda retórica del régimen. Pero de todos modos, olvidar el asedio supone ignorar el potencial destructivo de la ciudad, echar tierra sobre las trampas de la cultura. Como concluye Lidiya Ginzburg, «escribir sobre el círculo es romper ese círculo»⁶. Pero no adelantemos acontecimientos.

En las próximas páginas voy a comentar dos visiones muy diferentes del sitio de Leningrado. La primera, plasmada por Lidiya Ginzburg en *el Diario del sitio de Leningrado*, es una visión desde dentro que tiende a elevarse constantemente por

⁵ VOLKOV, S. (1995): *St. Petersburg: A Cultural History*. New York, Free Press.

⁶ GINZBURG, L. (2000): *Diario del sitio de Leningrado*, trad. Belén Marín. Barcelona, Muchnik. pág. 110.

encima de todo lugar y momento histórico. La segunda, la que ofrece Montserrat Roig en dos libros desiguales, *La aguja dorada* y *Mi viaje al bloqueo*, es una visión desde fuera que termina por fundir el relato histórico con la propia experiencia de la autora.

Lidiya Ginzburg tenía 40 años y vivía en Leningrado, en la primavera de 1942. Sin embargo, su *Diario del sitio de Leningrado* no es un diario personal donde la escritora cuente los detalles de su vida cotidiana durante el asedio. Entre su memoria y la experiencia del lector, la rusa interpone un personaje anónimo, vehículo de sus reflexiones sobre la vida y la dignidad humana. Curiosamente, este personaje no es una mujer, sino un hombre: el «intelectual N». ¿Por qué precisamente Lidiya Ginzburg -una mujer que había vivido los 900 días en primera persona- escoge un protagonista masculino? La elección de un protagonista masculino no sólo resulta chocante por tratarse de una autora femenina. Antes del *Diario* de Lidiya Ginzburg -que significativamente no vio la luz en Rusia hasta la *Perestroika*-, la heroicidad de las mujeres soviéticas es un tema recurrente en todos los relatos del asedio nazi. Pero el *Diario del sitio de Leningrado* es un libro distinto: un libro sobre la inutilidad. El protagonista de su relato tenía que ser por fuerza el más inútil de los seres humanos y, en las circunstancias del bloqueo, éste sólo podía ser un intelectual y un hombre.

Desde un principio queda claro que lo que la escritora rusa no pretende dar testimonio de su experiencia personal en el bloqueo, sino utilizar este momento histórico para una meditación de largo alcance. Lidiya Ginzburg no está interesada en las circunstancias concretas del sitio de Leningrado. No da nombres, ni cifras, ni prácticamente orientaciones topográficas concretas. Su texto sólo concede las coordenadas temporales y espaciales mínimas para situar la vida de N. Pero el bloqueo no es más que un pretexto para desarrollar el tema principal: el dilema entre lo útil y lo inútil. Por eso era necesario un protagonista masculino. Las mujeres de Leningrado tenían perfectamente claro cuál era su cometido durante el bloqueo: asegurar la supervivencia de los suyos. Los tiempos dilatados, los espacios reducidos y la sensación de inactividad era algo para lo que ellas sí estaban preparadas. Sin embargo, para el hombre esa sensación de estar al margen de la historia era toda una novedad. N es el intelectual que ha sido declarado inútil para luchar en el frente, el *verdadero* escenario de la vida en tiempo de guerra. Acorralado en la ciudad sitiada, su mayor desafío es encontrar una utilidad a su existencia, más allá del impulso animalesco de supervivencia. El círculo físico al que las tropas alemanas tienen sometida a la ciudad se transforma en el libro de Lidiya Ginzburg en un círculo temporal: el círculo vicioso

dictado por la obsesión de la comida. N sabe que tiene que romper ese círculo vicioso, «introduciendo en él alguna forma de conducta»:

N no era ajeno a la distrófica idea de restablecimiento de fuerzas que justificaba toda clase de cosas, especialmente la total dependencia del tiempo con respecto a las tres etapas de la comida. Pero ya empezaba a preguntarse: ¿para que recuperar fuerzas? No se lo preguntaría si luchara en el frente o si estuviera junto a una máquina en la fábrica. Pero el representaba la periferia de la guerra, casi unida al frente, pero separada de él por la falta de libertad. En el mundo periférico, de momento, todo era negativo. Incluso el trabajo de retaguardia más efectivo estaba situado en aquel mismo círculo vicioso de la comida, de la preocupación por el fuego y por el agua. Con un penoso esfuerzo de esa voluntad, acostumbrada a una serie de movimientos monótonos, se hacía necesario romper el círculo por alguna parte e introducir en él una conducta⁷

En esa topografía de la vida dictada por la guerra, el intelectual no sólo está encerrado en un círculo vicioso. Para aumentar su sufrimiento, estar encerrado en ese círculo no lo coloca en un lugar central, sino que lo relega aún más a un lugar periférico. Curiosamente, la periferia de la vida es para N, en esos momentos, la periferia de la guerra. Porque la periferia de la vida es también la periferia de la muerte activa, de la «muerte útil» según los criterios militares, de acuerdo con el código cultural vigente. Pero este criterio sólo es aplicable a N en cuanto hombre. A las mujeres, el cerco de la ciudad las coloca en una posición diametralmente distinta.

El asedio no sólo legitima a la mujer para realizar una serie de tareas que, incluso en la Unión Soviética, estaban vedadas a la mujer (el trabajo incondicionado en las fábricas, la construcción de trincheras y parapetos, la participación activa en la defensa de la ciudad...). Además, el cerco de Leningrado también las coloca en una posición privilegiada, precisamente por estar habituadas a una vida privada de libertad. No me refiero a una falta de libertad política, sino más bien a una falta de libertad mucho más íntima -una libertad doméstica- que tradicionalmente había encerrado a las mujeres en el círculo infernal de la comida. El mismo círculo que el intelectual N descubre -en su versión más radical y perentoria- con el bloqueo alemán. La mayor de las torturas, el tiempo vacío y los espacios reducidos, era algo que las mujeres estaban mejor preparadas para soportar. Para Lidya Ginzburg, el espacio por antonomasia del sitio de Leningrado no son los huertos en los jardines públicos ni los monumentos camuflados frente a los bombardeos. El espacio principal de su memoria del asedio -el que más veces aparece en su libro- no es otro que la cola del pan:

⁷ *Ibidem.* págs. 37-38.

La cola era una reunión de personas condenadas a una comunidad física forzosa y acompañadas de un gran aislamiento interior (...) es la combinación de una total ociosidad y un profundo desgaste de energía física. Los hombres soportan mucho peor la cola, acostumbrados a que se valore su tiempo. No se trata de una cuestión propiamente objetiva sino más bien de unas costumbres heredadas. Las mujeres que trabajan han heredado de sus madres y abuelas una falta de valoración del propio tiempo (...) El hombre considera que después del trabajo debe descansar o distraerse: la mujer, a la vuelta del trabajo, sigue trabajando en casa. Las colas del bloqueo se inscribían en el viejo marco de las cosas que se dan y que se obtienen, en la habitual irritación y paciencia femeninas⁸

En el *Diario del sitio de Leningrado* son tan pocas las heroicidades como las atrocidades por la autora. Lo que le interesa a Lidiya Ginzburg es la vida cotidiana de N. Su intención manifiesta no es la de presentarnos la heroicidad del pueblo soviético, sino la de acercarnos a un hombre en una situación límite entre lo humano y lo inhumano. En este contexto, N y cuantos le rodean en la ciudad sitiada van aprendiendo poco a poco a sobrevivir. Al final, el intelectual -el más inútil de los seres humanos- encuentra una manera de romper el círculo, de encontrar algo en ese «abismo de tiempo perdido»: la escritura. Algo parecido le va a ocurrir a la escritora catalana Montserrat Roig, pero con dos diferencias importantes. En primer lugar, Roig tiene que escribir *por encargo* sobre un tiempo y un espacio que nunca fueron «suyos». En segundo lugar, y a pesar de lo que acabo de decir, «el intelectual N» -es decir, el gran «inútil», pero también el ser humano salvado y redimido- va a ser ella misma.

Montserrat Roig llegó al entonces aún Leningrado el 20 de mayo de 1980, invitada por la editorial «Progreso» de Moscú. Esta editorial era una de las tantas que publicaban en lenguas extranjeras en la antigua Unión Soviética. Su cometido fundamental era dar a conocer obras técnicas de autores rusos, así como todo tipo de libros sobre la vida y costumbres de las repúblicas soviéticas. En líneas generales, podemos decir que la editorial «Progreso» formaba parte del aparato de propaganda del estado. Parece ser que los responsables de la editorial leyeron el impresionante libro de Montserrat Roig *Els catalans als camps nazis*, de 1977 (publicado en castellano bajo el título de *Noche y niebla: los catalanes en los campos nazis*, 1980), y decidieron que era la persona indicada para escribir un libro sobre el sitio de Leningrado, dirigido al público hispanohablante. Fueron los soviéticos quienes invitaron a Montserrat Roig a Rusia en la primavera del 80, quienes costearon su viaje y facilitaron los contactos. El resultado oficial de esta experiencia es un libro, *Mi viaje al Bloqueo*, editado

⁸ *Ibidem*. págs. 61-62.

originalmente en Moscú por la editorial Progreso y rescatado ahora por Plaza & Janés en su colección «Mujeres Viajeras».

A pesar de los esfuerzos de Rosa Montero en el prólogo para convencernos de lo contrario -o más bien gracias, entre otras cosas, a estos «sospechosos» esfuerzos-, cuesta reconocer a Montserrat Roig en este libro. La brillante narradora de *L'hora violeta* o *La veu melódica* aparece transformada en este libro en una activista cursi y repetitiva. El hilo del discurso está constituido por una sucesión cronológica de los acontecimientos bélicos que determinaron el bloqueo, sazonados con multitud de testimonios personales sobre la vida en la ciudad durante aquellos días. En alguna ocasión se trata de testimonios de primera mano, aunque muchas veces la autora recurre a traducciones de textos soviéticos sobre el asedio. Estos testimonios pertenecen mayoritariamente a mujeres que relatan su experiencia durante el sitio de la ciudad, dando forma de esta manera a una especie de protagonista coral y femenino, identificado con la mujer soviética. Entre las diferentes voces que componen el texto, la autora catalana prácticamente no hace acto de presencia. Es más, en las pocas ocasiones en que habla con voz propia, parece estar sumergida en una constante crisis de legitimidad narrativa:

Es difícil tener una idea justa de cómo debía ser Leningrado durante el bloqueo. Reconstruir palmo a palmo el escenario de la ciudad asediada durante las Noches Blancas, cuando los edificios parecen de cristal, pasear por el Campo de Marte y, mientras unos novios colocan flores ante la llama eterna en memoria de los héroes de la revolución, trasladar tu memoria no vivida a aquella plaza-jardín que durante el cerco estuvo sembrada de trincheras y, más tarde, durante los peores tiempos del hambre, inundada de pequeños huertos de col y patata...⁹

En resumen, tal y como queda patente en la rígida, sensiblera y a la vez impersonal estructura del texto (y esto sin tener en cuenta otros detalles sin desperdicio, como la descarada mano del funcionario de turno en la última página¹⁰), *Mi viaje al Bloqueo* es un libro de encargo en el peor de los sentidos. Sin embargo, antes de este final «apoteósico», Roig define su estancia en Rusia como un «viaje interior al tiempo del Bloqueo». Evidentemente, la editorial «Progreso» no tenía el más mínimo interés en los viajes interiores de la catalana. Para conocer este viaje -y por lo tanto una versión

⁹ ROIG, M. (2001): *Mi viaje al Bloqueo*. Barcelona, Plaza & Janés.

¹⁰ “¡Que quede para siempre el recuerdo de la heroica lucha de los ciudadanos de Leningrado contra el fascismo! ¡Es una gran lección de historia que las jóvenes generaciones tendríamos que tener siempre presente en nuestro recuerdo!” (ROIG. *Ibidem*. pág. 251). Efectivamente, como dice Rosa Montero, cuesta creer que Montserrat Roig haya escrito esto.

sincera y relevante del sitio de Leningrado- los lectores iban a tener que esperar una segunda versión. Y esta no es otra que *La aguja dorada*, la «verdadera» historia del viaje de Montserrat Roig a Rusia en 1980 y de su «viaje interior» al sitio de Leningrado.

La aguja dorada tiene muy poco que ver con *Mi viaje al Bloqueo*, a pesar de repetir historias, personajes, e incluso fragmentos literales de la versión rusa. En *La aguja dorada* la escritora nos ofrece un relato pormenorizado y en primera persona de su experiencia, incluyendo los problemas surgidos con su primer traductor. Roig nos describe sus sensaciones desde el mismo momento en que abandona Barcelona hasta que toma el tren para Moscú a finales de junio. En *La aguja dorada*, su estancia en Rusia se nos presenta como un viaje *desde la letra muerta a la oralidad*; de la ciudad de los libros a la de las personas de carne y hueso.¹¹

Pero si en el libro Lidiya Ginzburg -la verdadera habitante de Leningrado- la ciudad de Pedro pierde todos sus rasgos identificatorios, para Montserrat Roig -la viajera- resulta necesario dibujar un plano detallado del espacio en que se mueve. La Perspectiva Nevski, el Almirantazgo, el Jardín de Verano... Los puntos más emblemáticos del actual San Petersburgo aparecen una y otra vez en el relato de la catalana. Sin embargo, tanto Lidiya Ginzburg como Montserrat Roig hablan de lo mismo: del bloqueo entendido como un aislamiento que va más allá de las circunstancias históricas del sitio de Leningrado. En *La aguja dorada*, este aislamiento está representado por el sentimiento de incomunicación que vive la autora-narradora. Su desconocimiento del ruso la sume en un círculo de silencio por el que la ciudad se convierte en una instancia hostil, completamente indiferente al romanticismo de la literatura:

Y así fue como empezó a entrarme la nostalgia de casa, por culpa de la leche agria, de la cuenta en el restaurante, del pastel de doce kópecs, el monedero birlado y las picaduras de los mosquitos. Mi tierra era el paraíso. Lo mío era una añoranza física, infantil: pensaba que en Cataluña no había policías, ni ladrones, ni mosquitos que te picasen en las noches blancas. Y todo porque no sabía ruso y no se lo podía contar a nadie¹²

¹¹ «Lo primero que vi fue una aguja dorada que se alzaba al final de la calle (...) Me encontraba en la calle más lírica del mundo, según Alejandro Blok, y no me hacía a la idea (...) Cuando ves por primera vez una calle o una plaza que forma parte de tu propia leyenda literaria, casi nunca la reconoces. Como si tu memoria, hecha de papeles y palabras escritas, se negase a acoplarse al objeto real. La perspectiva Nevski me pareció en aquel momento anodina y grave. Serían las personas que viven ahora en Leningrado las que me acercarían a sus piedras y me enseñarían a mirarlas de otra manera. Pero para entonces la literatura estaría al margen», ROIG, M. (1985): *La aguja dorada*. Barcelona, Plaza y Janés. págs. 35-36.

¹² ROIG. *Op cit.* pág. 124.

La aguja dorada está dividida en tres partes y un epílogo. A la primera, «El segundo Rasputín», Roig añade el subtítulo de «La ciudad de las piedras». La última, «Criaturas del infierno», está acompañada por la frase «La ciudad de las personas». ¿Qué ha pasado entre una y otra? ¿Qué hizo que la ciudad blanca se volviese tenebrosamente humana, y la gente que caminaba por sus calles tuviese, de repente, «el rostro duro y cortante de la memoria»? Sencillamente, la ciudad cambió cuando Montserrat Roig comenzó a hablar directamente con las personas. La conversación, el juego de miradas con las mujeres que fue conociendo¹³ fue lo que, en su caso, permitió romper el círculo. A través del diálogo, la catalana entra «en el infierno de los recuerdos de los otros» y abandona su propio infierno de aislamiento. La narración de las últimas horas en la ciudad es lo suficientemente explícita al respecto. Antes de emprender el regreso, Montserrat Roig asiste al espectáculo del alzamiento de los puentes sobre el Neva en una noche absolutamente blanca. Lo que al principio era frialdad, se convierte en una visión de inusitada paz y belleza:

En un instante, la naturaleza y la mente humana se reconciliaron. Como si el Universo hubiese encontrado la armonía perdida. Allí no había pasado, ni historia, ni miedo. La ciudad acababa de nacer, hecha río y cielo, luz y puente, barco y gente. Todos una sola cosa (...) Y pensé, por un momento, que había visto la eternidad¹⁴

Tanto en Lidiya Ginzburg como en Montserrat Roig, el relato del sitio de Leningrado termina con una invocación a la esperanza. El intelectual ha hablado y, de esta manera, ha roto el círculo. Sin embargo, las historias de los hombres y las mujeres que vivieron el cerco, advierten que esa imagen de reconciliación sólo es un espejismo. La ciudad es un espacio permanentemente abierto a la acción humana creadora de cultura, pero la cultura no sólo es civilización y racionalidad. Por eso la memoria de la ciudad es también la memoria de la destrucción.

¹³ «La señora Jana Braun y yo no hablamos nunca directamente. Nos mirábamos a los ojos y nos bastaba. Los gestos sustituían a las palabras, y, en este caso, fue efectivo» ROIG. *Ibidem*. pág. 223.

¹⁴ *Ibidem*. pág. 249.

Racionalismo e historicismo: dos enfoques sobre la educación de la mujer en el siglo XVIII español

LARA Nieto, María del Carmen

Universidad de Granada

Volvemos, una vez más, a nuestro siglo XVIII, quizá sea una manera de aproximarnos a materiales conceptuales que pertenecen a estratos significativos profundos de nuestra actual mentalidad, en la que pugnan en el intento de comprender la realidad viva a la que pertenecemos. Heredera, como no, de la impronta ilustrada, con la que seguimos comprometidos en un examen en el que tenemos puestas nuestra esperanza para comprendernos y proyectarnos.

En esta búsqueda explicitamos y reconocemos en nuestro dieciocho, al menos dos modelos que responden a perfiles epistemológicos claramente diferenciados, con posiciones ideológicas diferentes, aunque comprometidas con las nuevas ideas. Sería muy fácil identificar el racionalismo con una posición progresista; así como con una postura netamente conservadora y tradicionalista al historicismo. Ésta constituiría una fórmula sencilla, pero consideramos que el asunto nos ofrece más posibilidades, algunas de las cuales merecen nuestra consideración. Las interpretaciones deben soportar la tensión que inevitablemente surge cuando las categorías intentan dar cuenta de la cuestión en la que nos empeñamos.

En este intento de no caer en afirmaciones simplistas tampoco queremos compartimentar y reducir estos enfoques, en último término, a un enfrentamiento; y recalamos en nuestra Ilustración estimando cómo fueron recibidos, asumidos, procesados y aplicados para dar cuenta de diversos temas, apuntando soluciones que pueden ser aún de nuestro interés.

Comenzamos refiriéndonos al enfoque racionalista que consigue su exposición modélica en Descartes. En su filosofía se apela al tribunal de la razón, y de ella se espera siempre justificación; una Razón tan reveladora en lo científico como en los temas prácticos; y además en este contexto teórico la verdad parece ajena a las circunstancias en las que se formula; una filosofía que halla en la racionalidad la constancia del existir. Un enfoque que se manifiesta con rotundidad en la filosofía iluminista francesa, proclive a planteamientos abstractos, basados en principios a priori, como diría Burke, que llegó a experimentarlos en carne propia, instituyendo su Revolución como un nuevo paradigma, que viene a consagrar como categoría la ruptura

con el pasado con la pretensión de instaurar un nuevo orden social acorde con la exigencias de la razón, que va a cambiar profundamente a toda Europa y que marca unas directrices en las que nosotros nos desenvolvemos.

Esta aspiración se concreta en el ideal de ciencia representado por la física, como un cuerpo coherente de leyes. Puede ser la política concebida como aquel saber que formula un conjunto de principios que desempeñan un papel semejante a las leyes en la ciencia física. Lo que se traduce en una desconexión de la reflexión política de toda una serie de consideraciones de carácter histórico, derroteros alejados de la política basada, como diría Paine, en los “precedentes”, línea abstracta y geométrica que se concreta en una crítica del planteamiento burkeano, contra el que acumula serios y abundantes argumentos: “El gobierno por precedentes, sin consideración alguna del principio del precedente, es uno de los sistemas más viles que pueden establecerse. En muchos casos, el precedente debería funcionar como advertencia, y no como ejemplo, y debe evitarse, en lugar de imitarse, pero en lugar de esto, se toman los precedentes en bloque y se hacen pasar de golpe por constitución y por ley”.¹

El segundo enfoque lo hallamos en la filosofía inglesa, especialmente en Burke, quien lejos de la exactitud matemática en la que confiaba Locke en el tema moral y la casi exactitud matemática para Hume de la ciencia de la política, considera que “la ciencia de construir una comunidad, de renovarla o de reformarla, no puede, como ninguna otra ciencia experimental, enseñarse *a priori*”². Como tal disciplina experimental requiere de una gran dosis de experiencia, se impone la “real politik”:

¹ Thomas Paine, nacido en Gran Bretaña, Thetford, Norfolk 1737 - Nueva York 1809, se traslada a América en 1774. Posteriormente lo hace a Francia, donde alcanza la ciudadanía francesa, fue detenido y encarcelado por la Convención francesa, en ese tiempo redacta la *The Age of Reason* I y II (1794-1796). El texto citado pertenece a su obra *Los Derechos del Hombre* (I, 1791; II, 1792), usamos la edición que contiene la traducción, introducción y notas de Fernando Santos Fontela, Madrid, Alianza editorial, 1984, pág. 205. La edición inglesa publicada en Aylesbury, Pelican, 1969, reeditada en New York, Penguin Classics, 1985. En esta obra se opone a Burke en la defensa de la revolución francesa. Texto en la edición inglesa: “Government by precedent, without any regard to the principle of the precedent, is one of the vilest systems that can be set up. In numerous instances, the precedent ought to operate as a warning, and not as an example, and requires to be shunned instead of imitated; but instead of this, precedents are taken in the lump, and put at once for constitution and for law”. pág. 196.

² BURKE, Edmund (1984): “Reflexiones sobre la Revolución francesa”, *Textos Políticos*, trad. de Vicente Herrero. México, Fondo de Cultura Económica. pág. 93. Edición inglesa, (1993): *Reflections on the Revolution in France*. Oxford. pág. 61. “The science of constructing a commonwealth, or renovating it, or reforming it, is, like, every other experimental science, not to be taught *a priori*”. *Reflections on the revolution in France* (1790), consiguió en un año once ediciones, su objetivo es criticar el sermón del sacerdote Richard Price, que elogió en 1789 la Revolución francesa.

“La ciencia del gobierno que es, en consecuencia, práctica en si y dirigida a tales propósitos prácticos, es materia que exige experiencia.”³.

Esta posición conlleva una referencia y diálogo permanente con la compleja realidad, sin desatender ninguna circunstancia; en ellas vivimos y somos, comprendemos, interpretamos, proyectamos. El historicismo es una simple invitación para asumir la realidad concreta, ya que sin ella todo es quimera, pura elucubración, y crea las condiciones para un pensamiento en el vacío poco conocedor de las tozudas aristas de la realidad que sólo con violencia pueden cumplir las exigencias abstractas.

Un planteamiento que se debe a autores como Burke y Ferguson, que defienden una concepción historicista de la sociedad y, como consecuencia, de la política y la educación. Ya Burke quiso establecer el marco desde el que contemplar la actividad política, plenamente ligada al proceso histórico: “La sociedad es ciertamente un contrato. Los contratos accesorios concluidos pensando en objetos de mero interés pueden ser rescindidos a voluntad... [pero el Contrato político] hay que considerarlo con otra reverencia, porque no es una asociación (partnership) que se proponga lograr cosas que hacen referencia únicamente a la existencia animal de naturaleza temporal y perecedera. Es una sociedad de toda ciencia y de todo arte; una sociedad de toda virtud y toda perfección. Por lo que hace a los fines de tal asociación, no pueden conseguirse en muchas generaciones y por ello es una asociación no sólo entre los vivos, sino entre los vivos, los muertos y los que han de nacer”⁴. No existen los equivalentes a las leyes universales físicas en la política, es decir, los principios políticos universales, en términos parecidos podemos afirmarlo de la Educación. Referirse a las circunstancias de toda índole viene a ser un imperativo.

Fundamento teórico de los dos enfoques: el origen de la sociedad civil

Fundamentalmente son tres las grandes líneas interpretativas que la filosofía sociopolítica occidental ha seguido para explicar el fenómeno social.

³ *Ibidem.* pág. 94. “The science of government being therefore so practical in itself, and intended for such practical purposes, a matter which requires experience, and even more experience”. pág. 61.

⁴ *Ibidem.* pág. 368. “Society is indeed a contract. Subordinate contracts for objects of mere occasional interest may be dissolved at pleasure... It is to be looked on with other reverence; because it is a partnership in things subservient only to the gross animal existence of a temporary and perishable nature. It is a partnership in all science; a partnership in all art; a partnership in every virtue, and in all perfection. As the ends of such a partnership cannot be obtained in many generations, it becomes a partnership not only between those who are living, but between those who are living, those who are dead, and those who are to be born”. pág. 96.

En primer lugar, contamos con la concepción organicista, que reconocemos en la filosofía aristotélica, para quien el hombre es un *zoôn politikôn*; y para la cual, la sociedad política era algo originario y natural. En palabras de Aristóteles:

Es evidente que la ciudad-estado es una cosa natural, y que el hombre es por naturaleza un animal político o social; y un hombre que por naturaleza y no meramente por el azar es apolítico o insociable, o bien es inferior en la escala de la humanidad o bien está por encima de ella ... es evidente, por tanto, que también el estado es anterior al individuo por naturaleza... cada individuo, una vez separado o aislado... no se basta a sí mismo, debe ser referido al estado total...⁵.

En segundo lugar, la concepción del Estado como derivado del derecho divino (aunque sea fruto de un pacto); en esta línea se mueve el pensamiento cristiano, donde el origen del orden social tiene un fundamento teológico.

Y en tercer y último lugar, estaban los “pactistas” o “contractualistas”, que con notables diferencias entre ellos, comparten un mismo planteamiento: se remiten a un *estado de naturaleza*, es decir, a un estado primitivo en el que el hombre vivía en familias, en ausencia de todo tipo de sociedad organizada. También hablan del *contrato*, en el que el individuo renuncia a parte de sus derechos naturales, para de algún modo preservarlos. Por último, conciben el modelo político en función de las valoraciones de ambos estados -el natural y el civil- y del contrato pactado junto con quienes son realmente los firmantes. En esta línea hallamos a Hobbes, Locke y Rousseau.

Refiriéndonos a la tercera, es decir, a la concepción contractualista conviene precisar lo que significa el paso de ese llamado “estado de naturaleza” al “estado civil”. Aquí nuevamente hallamos tres posibilidades: aquellos que parten de una lectura antropológica, suponiendo que, efectivamente, el fenómeno del “estado de naturaleza” se produjo realmente; una segunda, utiliza conceptualmente el “estado de naturaleza” como una suposición que posibilita teóricamente comprender la formación del Estado y, como consecuencia, comprende el conjunto de derechos y deberes como contenidos derivados de la formación de la sociedad política; y, finalmente, una tercera interpretación, que minimiza las dos lecturas anteriores para insistir en el contenido del contrato, como un conjunto de principios, como una declaración de ellos que garantizan los derechos y deberes civiles, y ejercen como principios reguladores, límites efectivos del poder político.

⁵ ARISTÓTELES (1977): “Política”, *Obras de Aristóteles*, trad., estudio preliminar y notas de F.P. Samaranch. Madrid, Aguilar, I, 1. págs. 1453a-1253b y págs. 1412-1413.

Para Hobbes se establecería entre los individuos, a favor del gobernante, y en este pacto renunciarían a sus derechos naturales, con el objetivo de asegurar la paz. Con este proceso Hobbes aspira a fundamentar el régimen absolutista.

En Locke los individuos sólo renunciarían a legislar y a castigar, es decir, a los poderes judicial y ejecutivo, renuncia que preservaría sus derechos naturales, especialmente el derecho a la propiedad. El sistema político resultante sería un sistema liberal, en el que los individuos conservan y garantizan sus derechos naturales, siendo el poder gobernante revocable. Estas ideas las encontramos en su *Dos Ensayos sobre el gobierno civil*⁶.

Si comparamos a Hobbes con Locke, encontramos en el primero una enajenación total de los derechos naturales. En Locke, por el contrario, una legalización de estos derechos. Locke en la obra que acabamos de mencionar critica a Hobbes, al que da poca importancia, reservando su crítica más radical a Filmer que era el representante oficial del pensamiento absolutista. Si añadimos en esta comparación a Rousseau, diremos que el pacto se establece entre los individuos y la comunidad, y que supone la entrega de nuestros derechos a la comunidad, creando la voluntad general, el sistema político resultante sería la democracia. Lo que resuelve en el *Contrato Social*, es la entrega en definitiva, de todos a todos.

El enfoque racionalista se adhiere a la teoría contractualista, nos referiremos especialmente a Rousseau. El contrato enuncia como contenido un conjunto de principios, como una declaración de ellos que garantizan los derechos civiles, que se constituyen en principios rectores del poder político.

De las tres líneas antes citadas el enfoque historicista está enraizado en la tradición aristotélica. Citaremos a dos autores de habla inglesa, Ferguson (1723-1816), en concreto su obra *An Essay on the history of the civil society*⁷, y a Burke(1729-1797)

⁶ LOCKE, John (1991): *Two Treatises of Government: in former, the false principles, and foundations of Sir Robert Filmer, and follower, are detected and overthrown. The latter is an concerning the true original, extent, and end of civil government*. Cambridge, edited with and introduction and notes by Peter Laslett, Cambridge University. Edición española, (1997): *Dos Ensayos sobre el Gobierno Civil*. Madrid, Espasa Calpe, II, IX. págs. 296-297. Se publicó de forma anónima tres veces en vida del autor, en los años 1690, 1694 y 1698. Hay un debate entre quienes piensan que la obra fue escrita para justificar la Revolución Gloriosa, de 1688, y para criticar a Hobbes, como lo hace Colomer; y los que niegan estas conclusiones, como Laslett, quien subraya el hecho de que buena parte de los dos ensayos los redactó entre 1679 y 1679 y aunque tomó como referente el *Leviatán*, de Hobbes, no es, ni mucho menos la obra a la que debe su mayor inspiración.

⁷ FERGUSON, Adam (1767): *An Essay on the history of the civil society*. Ferguson escribió esta obra que consistía en un resumen de todas las conclusiones de sus trabajos antropológicos, económicos y morales. Cuando citemos esta obra lo haremos utilizando la traducción española, (1974): *Un ensayo sobre la*

en *Reflections on the revolution in France*. Pujals⁸ estima que las líneas fundamentales del pensamiento de Burke se pueden sintetizar en los siguientes puntos: a) su visión providencialista de la historia; b) la superior importancia que concede a la sociedad, como conjunto orgánico, sobre el individuo; c) su idea de que la sociedad no se origina en ningún contrato sino en una conveniencia; d) la autoridad y el respeto que merece la tradición religiosa; e) y el espíritu de moderación, que considera un elemento esencial en las reformas políticas y sociales.

Desde esa concepción de la política criticaba a los ideólogos de la revolución que sólo admiten la “razón abstracta” como justificación de los modelos que proponen, en este sentido se pronuncia Burke:

Pero no puedo adelantarme y elogiar o censurar nada que se refiera a los actos y preocupaciones humanas a primera vista de su objeto, despojado de toda relación, en la plena desnudez y soledad de la abstracción metafísica. Son las circunstancias (que para algunos caballeros no cuentan) las que, al distinguir su color y discernir sus efectos, da realidad a todo principio político.⁹

No niega el poder de la razón, es por ello por lo que no debemos suponer que estamos ante una posición tradicionalista estrictamente, Burke afirmaba no sentirse frente a ella, lo que supondría no reconocer su valor. Cuando este autor critica a las teorías se referirá a aquellas que son débiles, erróneas, falaces, infundadas e imperfectas; pero tampoco podemos desentendernos de la tradición, de las costumbres, de las instituciones, de las leyes que tiene un pueblo y partir de cero, sin que eso se traduzca en la renuncia a ciertos valores de carácter universal. Burke profesa una concepción moral de la política, en una dialéctica de reforma y conservación:

Conservar y reformar a la vez es cosa completamente distinta. Cuando se conservan las partes útiles de una institución antigua y se adopta lo que se añade a lo conservado, hay

Historia de la Sociedad Civil. Madrid, Instituto de Estudios Políticos. Edición inglesa, (1995): *An essay on the history of civil society*. Cambridge, Cambridge University.

⁸ PUJALS, Esteban (1954): *El pensamiento político de Edmund Burke*. Madrid, Ateneo, colección O. Crece o muere, 1954, especialmente los capítulos titulados “Burke y España” y “Burke y Jovellanos”. Ver también el artículo de GIL NOVALES, Alberto (1983): “Burke en España”, *Actas II Simposio sobre el padre Feijoo y Su siglo*. Centro de Estudios del siglo XVIII. Oviedo, Cátedra Feijoo, I. págs. 63-75.

⁹ BURKE. *Op. cit.* pág. 45. “But I cannot stand forward, and give praise or blame to any thing which relates to human actions, and human concerns, on a simple view of the object, as it stands stripped of every relation, in all the nakedness and solitude of metaohysical abstraction. Circumstances (which with some gentlemen pass for nothing) give in reality to every political principle its distinguishing colour, and discriminating effect”. págs. 7-8.

que ejercitar una inteligencia vigorosa, una atención firme y perseverante, capacidades de comparación y combinación y todos los recursos de una inteligencia fecunda en expedientes; hay que ejercitarnos en un conflicto continuo con las fuerzas combinadas de los vicios contrapuestos, contra la obstinación que rechaza toda mejora y la ligereza disgustada y fatigada de todo lo que posee¹⁰.

Los problemas políticos no se pueden reducir a una cuestión de verdad o falsedad, se relacionan con el bien y el mal, con la paz y con el talante de un pueblo.

Sobre el *estado de naturaleza* afirma: “Respecto al hombre la sociedad parece ser tan antigua como el individuo, y el empleo de la lengua tan universal como el de la mano y el pie”.¹¹

Como afirma Ferguson: “Si existió un tiempo para que tomara contacto con su propia especie, y para adquirir sus facultades, es una época de la que no existen testimonios y en relación con la cual nuestras opiniones no pueden servir para nada, y no están respaldadas por la evidencia”.¹²

Es simplemente un juego conceptual, ya que cualquier realidad humana es natural, compendiando a Montesquieu “El hombre ha nacido en sociedad y allí permanece”¹³, y “Si nos preguntamos entonces: ¿dónde puede encontrarse el estado de naturaleza?, podemos contestar está aquí, y no importa si nos referimos a la isla de Gran Bretaña, al Cabo de Buena Esperanza...todas las situaciones son igualmente naturales”.¹⁴

Hemos de vincular dichos enfoques con la vocación ilustrada, que se concreta en un compromiso con la emancipación humana en todos los órdenes de su existencia, mas su crítica a lo existente nos coloca ante una serie de interrogantes: ¿Cómo podemos concebir nuestra relación con la realidad histórica? ¿Qué instancias deben informar la

¹⁰ *Ibidem*. pág. 187. “At once to preserve and to reform is quite another thing. When the useful parts of an old establishment are kept, and what is superadded is to be fitted to what is retained, a vigorous mind, steady persevering attention, various powers of comparison and combination, and the resources of an understanding fruitful in expedients are to be exercised; they are to be exercised in a continued conflict with the combined force of opposite vices; with the obstinacy that rejects all improvement, and they levity that is fatigued and disgusted with every thing of which it is possession”. pág. 169.

¹¹ FERGUSON, Adam, *Un ensayo sobre la historia de la sociedad civil*, I, 2. pág. 8. “..the society appears to be as old as the individual, and the use of the tongue as universal as that of the hand or the foot”. pág. 12.

¹² *Ibidem*. I, 2, págs. 8-9. “If there was a time in which he had his acquaintance with his own species to make, and his faculties to acquire, it is a time of which we have no record, and in relation to which our opinions can serve no purpose, and are supported by no evidence”. pág. 12.

¹³ *Ibidem*. pág. 22.

¹⁴ *Ibidem*. pág. 11. “If we are asked therefore, Where the state of nature is to be found? We may answer, It is here; and it matters not whether we are understood to speak in the island of Great Britain, at the Cape of Good Hope... all situations are equally natural”. pág. 14.

acción transformadora? ¿Es posible que esa transformación se incardine en una secuencia en la que no se desprecie lo existente simplemente como un absurdo histórico, sino que hallando su sentido seamos capaces de modificarlo de acuerdo con las exigencias de la razón? ¿Será posible vincular realidad, cambio y continuidad histórica? ¿Cómo asumir desde estos enfoques la gran propuesta ilustrada que aspira a definir un conjunto universal de valores sobre la realidad humana? ¿De qué manera podemos concebir esos ideales de emancipación presentes en la educación en el campo concreto del tema de la mujer?

Una interpretación historicista: la filosofía de Jovellanos

El análisis que comentamos es el de uno de nuestros más señeros ilustrados, nos referimos a Jovellanos y a su argumentación sobre la mujer. Diversos autores han estudiado este tema, por ejemplo Domínguez Lázaro¹⁵ comenta el interés de Jovellanos por la educación de la mujer, en concreto por los colegios de niñas pobres y nobles, le dedica un epígrafe, “Jovellanos, pionero de la educación femenina”, donde se refiere a la importancia de la educación de las niñas, y lo que ello supone: conseguir su promoción y bienestar económico, así como evitar todos los males derivados de la marginación¹⁶.

Jovellanos se pronuncia taxativamente sobre el tema de la mujer en su *Informe sobre el libre ejercicio de las artes* en estos términos:

El Criador formó las mujeres para compañeras del hombre en todas las ocupaciones de la vida, y aunque las dotó de menor vigor y fortaleza para que nunca desconociesen la sujeción que les imponía, ciertamente que nos las hizo inútiles para el trabajo. Nosotros fuimos los que contra el designio de la Providencia, las hicimos débiles y delicadas. Acostumbrados a mirarlas como nacidas solamente para nuestro placer, las hemos separado con estudio de todas las profesiones activas, las hemos encerrado, las hemos hecho ociosas, y al cabo hemos unido a la idea de su existencia una idea de debilidad y flaqueza, que la educación y la costumbre han arraigado más y más cada día en nuestro espíritu¹⁷.

¹⁵ DOMÍNGUEZ Lasaro, Martín (1986): “Ideas educativas de Jovellanos”. Oviedo, Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, XL, 117. págs. 217-234.

¹⁶ Vid Carta de Jovellanos a Francisco Javier Delgado y Venegas, Arzobispo de Sevilla, Obras Completas, Instituto Feijoo, Ayuntamiento de Gijón, II, 55. págs. 123-125 y Discurso que pronunció en la Sociedad Económica el 24 de diciembre de 1784, B. A. E. L. págs. 29-30.

¹⁷ JOVELLANOS (1952): *Informe sobre el libre ejercicio de las artes*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, L. pág. 33 b.

La definición del rol femenino, como se desprende de este texto, obedece ideológicamente al predominio del hombre sobre la mujer, que se traduce en un mecanismo ideológico de dominación que quiere descansar, para dejarlo al margen de cualquier discusión, en razones estrictamente naturales, pero el recurso a la historia deshace tal prejuicio:

Yo conozco, y todos conocemos países, no situados bajo los distantes polos, sino en nuestra misma península, donde las mujeres se ocupan en las labores más duras y penosas; donde aran, cavan, siegan y rozan; donde son panaderas, horneras, tejedoras de paños y sayales... y en una palabra donde trabajan a la par del hombre en todas las ocupaciones y ejercicios... ¿Dónde, pues, está la desproporción o repugnancia del trabajo con las fuerzas mujeriles?¹⁸

Por tanto ese predominio sólo está en “nuestra imaginación”. Denuncia el recurso ideológico, nunca en la “naturaleza”, “nosotros fuimos sus inventores, y no contentos con haberla fortificado por medio de la educación y la costumbre, quisiéramos ahora santificarla con las leyes”¹⁹

También se ocupa en la *Memoria leída en la Sociedad Económica de Madrid, sobre si deben o no admitir en ella a las señoras*²⁰, con varios argumentos, en primer lugar si los socios gozan de libertad para proponer, no ve sentido alguno el limitarla sencillamente porque afecta a la mujer:

Paréceme que la de las señoras se deberá hacer en la forma común. Si esta Junta no hubiere puesto límites a la libre facultad de proponer que se habían arrogado los socios, sería sin duda necesaria de esta libertad; pero vinculado ya en el señor director el derecho exclusivo de proponer, nada tenemos que recelar²¹

Admisión de la que debe seguirse, lógicamente, la igualdad ante los estatutos:

Desengañémonos, señores; estos puntos son indivisibles: si admitimos a las señoras, no podemos negarle la plenitud de derechos que supone el título de socios²²

¹⁸ *Ibidem.* pág. 34a.

¹⁹ *Ibidem.* 34b. Muestra un gran interés en *Informe extendido en la Junta de Comercio y Moneda sobre sustituir un nuevo método para la hilanza de la seda*, Biblioteca de Autores Españoles, L. págs. 66-67.

²⁰ JOVELLANOS (1952): *Memoria leída en la Sociedad Económica de Madrid, sobre si deben o no admitir en ella a las señoras*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, L. págs. 54-56.

²¹ *Ibidem.* pág. 54b.

²² *Ibidem.* pág. 55a.

La admisión debe hacerse en virtud de su excelencia, no estaba pensando por consiguiente en algo tan distante como puede ser la ya pasada discusión de la cuota femenina, él se inclina por razones de estricta justicia:

Yo supongo que no admitiremos un gran número de señoras. Esto conviene, y esto será en nuestra mano. Si queremos que miren este título como una verdadera distinción, no le vulgaricemos; dispensémosle con parsimonia, y sobre todo siempre con justicia. No le concedamos precisamente al nacimiento, a la riqueza, a la hermosura. Apreciemos enhorabuena estas calidades; pero apreciémoslas cuando estén realzadas por el decoro y la humanidad, por la beneficencia, por aquellas virtudes civiles y domésticas que hacen el honor de este sexo²³.

Como colofón de este documento se pronuncia inequívocamente por la igualdad:

Concluyo, pues, diciendo, que las señoras deben ser admitidas con las mismas formalidades y derechos que los demás individuos; que no debe formarse de ellas clase separada; que se debe recurrir a su consejo y a su auxilio en las materias propias de su sexo, y del celo, talento y facultades de cada una; y finalmente, que todo esto se debe acordar, por acta formal, y si pareciese, extender un reglamento separado, que fije esta materia para los sucesivos²⁴.

Ortega López pone de relieve la polémica que Jovellanos mantuvo con Cabarrús en la posibilidad de que las mujeres ingresaran en las instituciones como sociedades económicas, academias, ya que su talante podía degradarlas e introducir distorsiones; de esa misma opinión eran también otros ilustrados. La polémica no entraba en el fondo de la cuestión, que era la capacidad de la mujer para desempeñar plenamente esos cargos. Pero curiosamente, como se desprende de los textos más arriba citados y como subraya Ortega, Jovellanos, junto a otros como Josefa Amar, sí asume el tema en su profundidad, lo que le lleva a afirmar que

Jovellanos...se manifestaba partidario no sólo de la capacidad de la mujer para entrar en academias y sociedades diversas, sino incluso de su participación directa en las mismas, aun siendo netamente selectivo en su composición y valorando la pertenencia a ellas por la justicia de sus méritos y no por su riqueza o hermosura²⁵.

²³ *Ibidem.* pág. 55a.

²⁴ JOVELLANOS, *Memoria leída en la Sociedad Económica de Madrid, sobre si deben o no admitir en ella a las señoras.* pág. 56b.

²⁵ ORTEGA López, Margarita (1988): "La Educación de la mujer en la ilustración española", nº extraordinario de la *Revista de Educación*, con el tema La Educación en la ilustración Española. pág. 317.

Insistamos en el carácter historicista del pensamiento jovellanista, rasgo que es subrayado por Francisco Ayala, quien destaca la forma de entender el vínculo entre “costumbres” y “tiempo”, lo que supone que cobre sentido todo fenómeno al comprenderlo a la luz de su época histórica, sin que ello vaya en menoscabo de la “validez incondicional de los ideales del presente”²⁶. Jovellanos utiliza como ejemplo la función y sentido de los torneos, y también utiliza la situación de la mujer, para ello trae a colación al menos dos textos, uno del *Informe sobre el libre ejercicio de las artes*:

Pero volvamos por un instante la vista a las sociedades primitivas: observemos aquellos pueblos donde la Naturaleza conserva sin menoscabo sus derechos, y donde ninguna prerrogativa desiguala los sexos, sólo distinguidos por las funciones relativas al grande objeto de su creación. Allí veremos a la mujer, compañera inseparable del hombre, no sólo en su casa, mas también en el bosque, en la playa, en el campo, cazando, pescando, pastoreando, cultivando la tierra y siguiéndole en los demás ejercicios de la vida²⁷.

Y otro de la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*, después de hablar del papel de la mujer en la práctica de la caza y cómo se iba incorporando a ella, exclama Jovellanos:

¡Tanto podía la educación sobre las costumbres! ¡Y tanto pudiera todavía si, encaminada a más altos fines, tratase de igualar los dos sexos, disipando tantas ridículas y dañosas diferencias como hoy los dividen y desigualan!²⁸

Finalmente, concluimos que el enfoque que pone en juego para comprender el fenómeno es el historicista: la historia nos descubre la situación de la mujer en otros tiempos; desmonta todo asomo de fundamentar las desigualdades en un origen natural; denuncia la educación cuando sirve como reproductora de modelos ideológicos; adquiere el fenómeno educativo su sentido y protagonismo en el proceso histórico, que se convierte también en el ámbito desde el que hay que reformar, otorgando un papel esencial a la educación que debe servir a las nuevas propuestas que la razón formula.

La educación ya no juega un simple papel reproductor sino que construye nuevos modelos acordes con los “más altos fines”. No unos principios o derechos abstractos como pueden desprenderse de un planteamiento racionalista, sino conectados

²⁶ AYALA, Francisco (1992): *Jovellanos en su centenario (1944)*, en conmemoración del segundo centenario del nacimiento de Jovellanos, edición de Carmen Díaz Castañón. Gijón, Ayuntamiento de Gijón. pág. 58.

²⁷ JOVELLANOS, *Informe sobre el libre ejercicio de las artes*. pág. 33b.

²⁸ JOVELLANOS (1963): *Memoria para el arreglo de policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España (1790)*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, XLVI. pág. 484a.

y entendidos críticamente con una realidad social que comprendemos y, a la vez, le requerimos su conformidad con las exigencias de la razón.

“Las sevillanas”. Análisis comparativo sobre el papel de la mujer en la sociedad sevillana y el relato legitimador de los femenino en la sociedad occidental

LASSO DE LA VEGA González, Carmen

Universidad de Sevilla

Introducción

Una de las características básicas de la percepción occidental reside en su manera dicotómica de interiorizar los fenómenos. Una dicotomía que se define fundamentalmente por la actualización significativa de los opuestos, tanto lingüística como antropológicamente. Así, el opuesto del blanco es el negro, el del frío es el calor y el de la mujer es el hombre.

Resulta evidente que esta fenomenología perceptiva obedece, en primer término, a la necesidad humana de simplificar el entorno, con el fin de aprehenderlo, pues, como apunta Pinillos, "si penetrara en nuestra mente toda la información que, en forma de energía estimulante, llega constantemente a nuestros sentidos, viviríamos en un caos carente de significado"¹. Si bien, a esto han de unirse una serie de factores socioculturales y económicos, encaminados hacia determinadas construcciones significativas que poco, o nada, tienen que ver con la capacidad perceptiva humana. Pero también se podría añadir otro factor, no menos relevante, que termine de esbozar este espacio humano de la simplificación. Se trata del controvertido concepto que vehicula esa no menos controvertida realidad postmoderna, en la que multitud de planos se superponen e imbrican, y en la que las innumerables interconexiones se multiplican sin cesar, anulando, en multitud de ocasiones, la verdadera naturaleza de los objetos o fenómenos.

Lyotard sostiene que la postmodernidad define la condición del saber en las sociedades más desarrolladas, citando que el término postmodernidad "designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX"².

El positivismo supuso que la ciencia, como sigue apuntando Lyotard, entrara en conflicto con los relatos tradicionales, ya que éstos no fueron generados con el auxilio

¹ PINILLOS, J. L. (1969): *La mente humana*. Salvat. pág. 89.

² LYOTARD, J. F. (1994): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra. págs. 9-10.

metódico que la ciencia propugna. De ahí que todas aquellas narraciones tradicionales que sustentaran cualesquiera de las pautas sociales, como es el caso de la desigualdad de la mujer, fueran adaptadas a esa nueva realidad emergente, a través de argumentaciones científicas, desde una perspectiva neoplatónica, que podría definirse a través de este enunciado suyo: “los inspirados por este amor se vuelven hacia lo masculino, ya que sienten predilección por lo que es más fuerte por naturaleza y tiene más entendimiento”³.

No obstante, las reminiscencias del positivismo supusieron la emergencia de un imaginario simbólico que diera buena cuenta de una nueva jerarquía social. De ahí que si el romanticismo había sido el responsable del derrocamiento de los discursos sociales de la nobleza, en favor del afianzamiento burgués, que, una vez llevado a cabo, vuelve sus ojos al pasado para retomar valores tradicionales que aseguren el mantenimiento del nuevo estatus social, pues, como ya señalara Platón, “a los que están en el poder no les interesa que nazcan sentimientos elevados en el pueblo”⁴. Así, el modernismo instaure nuevos códigos y un nuevo imaginario social, en el que la mujer cuenta con total libertad para exhibir sus volúmenes. Junto a los emergentes movimientos feministas y sufragistas. Aparece el corsé y el sujetador y las féminas burguesas comienzan a envolverse en finos y sofisticados encajes, que la encajan y sujetan al espacio social que su cónyuge sea capaz de ofrecerles.

El relato femenino comienza a centrarse alrededor de la moda y el cuidado del cuerpo, que también empieza a emerger al tiempo que la sociedad de mercado y de masas. Las féminas son las primeras que comienzan a ser catalogadas por su imagen, y la vestimenta se convierte en uno de los signos más relevantes de la diferencia social.

No obstante, en los estratos menos favorecidos, la mujer debe integrar un cambio en su vida, pues el hogar deja de ser el único espacio de labor, desdoblándose su tarea entre la fábrica y su morada. Algo que se plasma en la iconografía costumbrista sevillana a través del cuadro de Las Cigarreras por ejemplo, que refleja cómo la mujer simultaneaba las tareas.

Aunque el panorama se agrava, aún más si cabe, con las primeras crisis de superproducción que relegan a la mujer al espacio no remunerado del hogar, así como a una de sus más largas etapas de minusvalía. Se instauran entonces los más férreos relatos del cabeza de familia, como proveedor, no sólo del capital necesario para el

³ PLATÓN (1997): *El Banquete*, Madrid, Alianza. pág. 34.

⁴ *Ibidem.* pág. 56.

sustento del hogar, sino además como el fundador de la instancia familiar, generador, por tanto, de todos sus cánones normativos, que aportarán además la seguridad, de la que el cabeza de familia es garante, como se puede observar a través del significativo relato de la feminista Concepción Arenal, que aparecía en la revista *Lecturas* en 1935:

Así termina y resume Concepción Arenal la más exquisita de sus obras. palabras sublimes que deberían estar esculpidas en todos los hogares.

Dulce, casta, grave, instruida, paciente, modesta y amorosa; trabajando en lo que es útil; pensando en lo que es elevado. Sintiendo lo que es santo, dando parte en las cosas del corazón a la inteligencia del hombre, y en las cuestiones del entendimiento a la sensibilidad femenina; alimentando el fuego sagrado de la religión y del amor; presentando en esa Babel de aspiraciones, dudas y desalientos, el intérprete que todos comprenden, la caridad; oponiendo al misterio la fe; la resignación al dolor, y a la desventura la esperanza; llevando el sentimiento a la resolución de los problemas sociales, que nunca jamás se resolverán con la razón sola; tal es la mujer como la comprendemos; tal es la mujer del porvenir.⁵

La previsión de Concepción Arenal pone de manifiesto la profunda interiorización de relato legitimador de lo femenino, configurado por el varón, pues resulta evidente que estas palabras se esculpieron en todos los hogares, lo mismo que también es cierto que toda evolución o cambio social, origina la configuración, o quizá la reconstrucción del imaginario social en todas sus vertientes, pues la sociedad es un complejo conjunto de relaciones e interrelaciones, fundamentalmente simbólicas, que se superponen e imbrican, para definir a sus moradores las pautas y reglas de actuación que deben seguir.

Wittgenstein⁶ parte de que el lenguaje genera la realidad, por lo tanto, lo que no tiene significado o denominación no existe para el sujeto, pero señala también que el significado parte de la relación contextual, “es algo que se muestra, que se capta en el obrar y que finalmente nos viene dado en las formas de vida correspondiente”⁷. Las palabras cobran sentido en su propio contexto lingüístico y ambiental. Wittgenstein añade que el significado deviene a través de los juegos del lenguaje, que no son más que el todo formado por el lenguaje y las diferentes acciones, o actualizaciones, por las que está compuesto. Es siempre un modo de vida, un espacio común. Así cada juego de lenguaje presupone un contexto y una competencia, compartida por todos sus actantes,

⁵ VV. AA. (1935): “La mujer del porvenir”, *Lecturas. Revista de arte, de literatura, del hogar y la moda*, año XV, nº 171. pág. 774.

⁶ WITTGENSTEIN (1982): *Investigaciones filosóficas*. Madrid, Tecnos.

⁷ BRAND, G. (1981): *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. Madrid, Alianza. pág. 17.

responsables del sentido último y único de esos enunciados que en ese entorno se actualicen e interpreten. Apunta también que el hombre, mediante el lenguaje, colectiviza la realidad y la experiencia.

Desde esta perspectiva pragmática, partimos de la premisa de que la globalización propone una cierta uniformidad y simplicidad discursiva en torno a lo femenino en Occidente, donde las sociedades democráticas, basadas en el pacto social que se sustenta en Cartas Magnas, que vehiculan, por un lado, una deontología social, pero que no poseen la capacidad, ni tampoco la intención, de articular el cambio y la mutación de una ontología popular muy difícil de anular, que se destila continuamente en cualquier espacio social.

Esto supone que en las sociedades occidentales democráticas exista un discurso normativo que presupone la igualdad entre los géneros, y despliega todo un abanico discursivo igualitario, recogido, de forma expresa, por los medios de comunicación, que a su vez, de manera subrepticia, aportan contenidos que sumen a la mujer en el espacio propugnado por el movimiento modernista. Se trata, por un lado, de la difusión de mensajes expresos que dibujen el paisaje de la igualdad, mediante ministras y otros cargos, casi siempre políticos, cuya denominación se torna equívoca en la mayoría de las ocasiones. Aunque, por el otro lado, a esta representación igualitaria se opone la programación configurada para la mujer, en la que el fenómeno del cotilleo y la más descarnada exhibición de los tabúes y de lo prohibido, proponen el espacio que ésta ha de seguir ocupando. Algo que parece reafirmarse a través de multitud de programas, fundamentalmente femeninos, que actualizan el tópico de los opuestos, generando la dicotomía hombre/mujer, desde la más clara perspectiva del género, lo que determina la eterna prolongación de un conflicto entre personas y no entre sexos, ya que el escenario social no es más que un marco de interacción personal y no sexual.

El relato de lo femenino en la ciudad de Sevilla

Es evidente que se trata de un discurso conformado para la re-construcción ficticia del sujeto femenino, pero como apunta Wittgenstein, el lenguaje es un acto pragmático, y el verdadero sentido de los discursos sólo se opera a través del contexto comunicativo en el que éstos se actualicen. Añaden, además, Borja y Castells que una

adecuada articulación a lo global, debe partir necesariamente de un oportuno acercamiento a lo local⁸.

De ahí que este esbozo global se haya utilizado como marco preliminar e introductorio de una realidad local, la de la ciudad de Sevilla. Pues, aunque la ciudad de Sevilla se encuentre sumergida en este marco genérico y global, cuenta con sus propias particularidades, que definimos brevemente, con el fin de operar un acercamiento a esta realidad local. Sevilla es una ciudad que se define fundamentalmente por infinidad de relatos tópicos que la colocan en el más claro espacio de lo femenino. La novia de España, la perla agarena del Guadalquivir, etc. Un paralelismo que parece crecer si tenemos en cuenta el escaso nivel de productividad e infraestructuras que presenta la ciudad, que se incrementa y explica a través del análisis histórico, ya que si nuestro país ha experimentado más tarde las evoluciones de la civilización occidental, tales como la Revolución Industrial; Andalucía y Sevilla, concretamente, ha asumido estos cambios bastante después que otras comunidades y regiones.

Esto ha sido así por las particularidades socioculturales que la definen, como, por ejemplo, la ausencia de una burguesía emergente que impulsase su actividad industrial, pues la elite sevillana ha estado, y sigue estando, ligada al espacio rural, lo que implica una estructura social bastante alejada, no ya de Europa, sino también de la realidad social de otras ciudades españolas.

De ahí, que la sociedad sevillana suponga un sinnúmero de contradicciones sociales que configuran infinidad de relatos legitimadores, en los que se imbrican las narraciones meramente tópicos con los más recientes y evolucionados discursos democráticos, lo que supone una comunidad que cabalga entre una conformación del sujeto tradicional, que ha de adecuarse y mutarse hacia una re-construcción del sujeto postmoderno. Veamos sino el siguiente enunciado:

Y, volviendo a la remitificación de Sevilla, igual que la ciudad precisa de una nueva imagen, sus ciudadanos, los sevillanos, también necesitan renovar la suya. Hay que crear un nuevo canon de sevillano, sereno, apacible, acogedor, ciudadano de una fábrica de bienestar como es hoy Sevilla.⁹

⁸ BORJA y CASTELLS (1997): *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid, Taurus. págs. 31-33.

⁹ ZOIDO, A. (2001): "Sevilla es una fábrica de bienestar", *Revista de Información Plan Estratégico Sevilla 2010*, nº 02. pág. 4.

El municipio sevillano apuesta por una remitificación de la ciudad, en la que se revaloricen y actualicen todos aquellos atributos que han venido conformando el relato de lo femenino de la mujer anfitriona, como se puede observar en este otro enunciado municipal:

El estado del bienestar ha sido posible en España gracias al trabajo sin remunerar de las mujeres. Queremos diseñar un planteamiento, que concilie lo privado con lo público, y que permita un mayor acceso de la mujer al mercado de trabajo”, añadió –D. Manuel Marchena, Director del Plan Estratégico Sevilla 2010-. En cuanto a la otra idea-fuerza, el espacio urbano vivido desde la perspectiva femenina, el director de la Oficina Técnica del Plan comentó que “tradicionalmente, el espacio físico ha sido diseñado por los hombres. La mujer, sin embargo, tiene muchísimos aspectos que plantear en el diseño de la ciudad, ya que desde siempre ha participado de forma activa en su configuración más humana”.¹⁰

En este relato se manifiesta que el patriarcado sigue protegiendo a la mujer, por lo que su labor camina en favor de la igualdad. De ahí que el grupo humano que trata de implementar este loable objetivo esté compuesto por un 6.8% de mujeres, cuando el título de este artículo reza así: “Las mujeres participan activamente en el Plan”. Asimismo, el enunciado pone de manifiesto las consabidas virtudes que históricamente han venido adornando a las féminas. Se trata, por tanto, de un mensaje que intenta garantizar a la mujer (y al hombre) que su representación social es ya un hecho, mas no una reivindicación. Esto supone además que términos tan denostados socialmente, por razones obvias, como el vocablo feminista, queden absolutamente relegados y asociados a un pasado que ya no existe, y que configuraba un prototipo de lo femenino del que cualquier mujer que se precie debe huir.

Algo similar comienza a ocurrir con el término femenino, tan fuertemente vinculado a los llamados contenidos rosa o del corazón, como se puede comprobar en la inserción publicitaria televisiva que difunda la revista AR, en la que la presentadora Ana Rosa Quintana señala “no es una revista femenina, es una revista de mujeres”, lo que parece incidir en un deseo de eliminar el adjetivo, a favor del sustantivo, lo que implica la contemplación de la mujer como sujeto de la acción, en vez de cómo meros atributos o complementos de ella, a través de una sutil estrategia persuasiva, que, si bien, parece propugnar la abolición de aquellos contenidos mediáticos de lo femenino que, por otra parte, la misma presentadora difunde cada día en televisión. Fenómeno que, cuando

¹⁰ VV.AA. (2001): “Las mujeres participan de forma activa en el Plan”, *Revista de Información Plan Estratégico Sevilla 2010*, nº 02. pág. 8.

menos, abre un complejo espacio para la reflexión acerca del doble discurso que articula la identidad social femenina.

Esta articulación propicia la deconstrucción y re-construcción continua del sujeto. Un sujeto que debe adecuarse, o quizá apropiarse, de aquella parcela social en la que se desenvuelve. Una parcela que, a menudo, le es hostil, sólo parcialmente conocida y, en virtud de la imposibilidad de su comprensión, totalmente incomprensible. De ahí que se generen determinados discursos sociales, que podrían ser denominados como normativos, que tienen por objeto la re-construcción del sujeto para su adecuada interacción social. Esto supone que cada contexto presupone o determina un modelo concreto de discurso, que no es válido para ningún otro espacio para el que no haya sido configurado, lo que supone la no universalidad del lenguaje, siendo la pragmática lingüística la única capaz de determinar el verdadero sentido de cada texto discursivo.

Esta controvertida realidad podría ilustrarse a través del relato histórico. La historia narra que la Revolución Industrial abolió los vestigios del Antiguo Régimen, emergiendo la burguesía como nueva clase dominante. Pero, como hemos apuntado, en Sevilla no podemos hablar de la existencia de una clase burguesa consolidada y constituida. Hecho que no pasa desapercibido para la población sevillana, que manifiesta¹¹, de forma expresa, la relevancia social de la nobleza en la ciudad. Esto implica una serie de factores que contribuyen al incremento de la complejidad social, que, a su vez, contribuye a la generación de múltiples discursos. Pero también supone cierta ocultación de la realidad sevillana, en virtud de la interiorización del relato histórico que niega la existencia de la nobleza en Occidente, así como la emergencia de legitimar este innegable hecho que nos sumerge y nos aleja del espacio globalizado.

Si bien, con la llegada de la democracia y la Constitución, la mujer sevillana asiste a la reconquista masculina de sus derechos como persona, por lo que el varón sigue ocupando el papel de garante de sus intereses y hasta de sus posibles expectativas. Se genera entonces un discurso igualitario patriarcal, que ya cuenta con un relevante arraigo en la ciudad. Se trata del discurso difundido expresamente por los medios de comunicación que, en la mayoría de las ocasiones poco o nada tiene que ver con una realidad que nos habla de una tasa de desempleo femenina superior a la masculina, un menor nivel salarial para las mujeres en idénticos puestos que el varón. Un rechazo a la contratación de mujeres, por parte de la iniciativa privada, sustentado en el relato de la

¹¹ Sondeo realizado a la población de la ciudad de Sevilla en julio de 2001.

mujer madre, y tantas otras realidades que no hacen sino acrecentarse en la ciudad de Sevilla por sus particulares condiciones socioculturales, que supone que la situación del varón sevillano se encuentre en la misma situación con respecto a otras ciudades españolas.

La población sevillana se define fundamentalmente a partir de un perfil seguidor¹², caracterizado por la motivación de filiación, en la que predomina una escasa autoestima y un gran deseo de reconocimiento y aceptación social. Perfil que está engrosado por un elevado segmento de mujeres con formación superior, lo que parece implicar que la mujer sevillana aún no ha interiorizado el relato igualitario. Así, la mujer señala que su marido la ayuda, lo que no hace sino subrayar que las tareas domésticas y el cuidado de la descendencia siguen siendo percibidos como una responsabilidad femenina.

Conclusiones

La mujer sevillana percibe esta mayor responsabilidad como algo natural, que ni se cuestiona ni se plantea, por tratarse de una realidad axiomática. Este relato convive con la narración igualitaria, que aparece una y otra vez en los medios de comunicación de masas y que termina conformando un espacio real ficticio, que no existe; pues el panorama mediático está salpicado de mujeres que actúan a modo de estandartes masculinos para sustentar la credibilidad de esa ficticia igualdad, sólo en aras del discurso legitimador. Pero entre estas imágenes catárticas de los femenino, aparecen otras, de no menos trascendencia en el imaginario social, las mujeres del mundo árabe, bastante difundidas por los últimos acontecimientos, que suponen la reafirmación del bienestar femenino en Occidente, donde la mujer puede acudir al cine y a otros actos sociales. Y también puede lucir sus labios impregnados de amenazante carmín, sus largas uñas y todo lo que ella quiera, porque ahora es dueña de su propio cuerpo y hasta de su cama, ¿se puede pedir más?

Es evidente que todo esto no obedece a una planificación estratégica previa, ya que podría situarse en lo que Durkheim denomina inmemorial. Señala que el hombre del pasado es parte inconsciente del hombre actual, el individuo es una ilusión, pues la

¹² Sondeo realizado a la población de la ciudad de Sevilla en julio de 2001.

sociedad vela y oculta su acción sobre nosotros¹³. Por tanto, se propicia el continuo doble discurso que se opera acerca de lo femenino.

Un doble discurso que se incrementa con la realidad postmoderna, en la que el varón comienza a sentir la amenaza femenina, susceptible de arrebatarse sus exclusivos espacios de poder, por lo que el hombre se feminiza, quizá buscando su pérdida identidad social, pues como señala Juan Rey, “mientras que el hombre ha iniciado un proceso que lo ha conducido a una mayor feminización al asumir tareas y comportamientos típicos del sexo femenino, la mujer en cambio apenas si ha variado su actitud”¹⁴.

Si bien este hecho obedece a un doble proceso, en primer término, la mujer comienza su etapa de independencia, por lo que su seguridad ya no es obra del varón, lo que conduce al segundo término, la feminización de éste, que, si bien, origina la tendencia paulatina hacia una mutación del machismo por la misoginia, que en el espacio social suele actualizarse a través de conceptos ficción tales como “perdón, hay mujeres delante” o tópicos semejantes que no hacen sino preservar el espacio masculino tradicional, que parte de la base de esa velada inocencia pueril de la mujer virgen y pura.

Algo que adquiere unos matices muy significativos en la ciudad mariana, en la que la mujer debe seguir pisando a la serpiente con firmeza y decisión. La misma que están necesitando esas féminas que pugnan por poblar las calles de la ciudad con el atavío de nazarena. Una conquista que en este siglo XXI que nos acoge aún no ha visto la luz de la victoria. Porque la mujer sevillana, como la andaluza, parece lucir mejor el traje de volantes que, como el ropaje modernista, la envuelve en el espacio geométrico de la curva. Línea que connota voluptuosidad y sensualidad. No en vano la mujer sevillana está inmersa en el tópico de la belleza, al más claro estilo de Romero de Torres.

No obstante, una cita de Finkelkraut, recogida por Rey, señala que “por tanto ya no existen ámbitos reservados ni papeles establecidos de una vez por todas ni una

¹³ DURKHEIM, E. (1988): *Las reglas del método sociológico y otros escritos sobre filosofía de las ciencias sociales*. Madrid, Alianza.

¹⁴ REY, J. (1998): “Un hombre muy femenino”, *Questiones Publicitarias*. Sevilla. pág. 35.

separación estricta entre lo masculino y lo femenino. La diferencia entre el hombre y la mujer ya no es vivida como tajante”¹⁵.

Todo ello comienza a marcarnos un camino en el que las bifurcaciones describen, por un lado, cómo en casi todos los ámbitos sociales se actualiza el discurso igualitario, a la vez que, por el otro lado, se subrayan las diferencias naturales entre ambos géneros, obviando quizá que cada ser humano es único e irrepetible, diferente, por tanto, al resto de sus congéneres y, además, que la mayor parte de los conflictos humanos no devienen de sus diferencias naturales, sino de sus semejanzas con respecto a sus intereses y expectativas, argumentadas y fundamentadas a partir de multitud de relatos legitimadores.

En este sentido, Carrere y Saborit apuntan que “para persuadir hay que tocar primero la sensibilidad, provocar una reacción afectiva. La persuasión será tanto más eficaz cuanto menos sean las bases lógicas de que pueda disponer el intelecto para oponerse a ella”¹⁶.

Este enunciado aporta bastantes claves para entender el fenómeno, pues se opera un discurso igualitario que no se dirige a la razón, sino al más estricto espacio de la ilusión, femenina en este caso, en el que se le dice a la mujer, por un lado, que ya ha encontrado su espacio, ya está realizada, por lo que sus luchas reivindicativas femeninas o feministas no tienen razón de ser. Pero, por el otro lado, se marca, la re-construcción de sujeto social femenino, definido como un ser más inteligente que el varón, gracias a su mayor perspicacia y “sexto sentido”, etc., que además posee unas armas que el hombre jamás tendrá, sus curvas y el artificio de la forma.

Todo ello contribuye, en primer término, a la interminable oposición entre hombres y mujeres, cuya dialéctica se torna democratizante e incluyente, en virtud de la capacidad de opinión de todos los estratos acerca del tema. Pero también, en segundo término, relega irremisiblemente tanto a este anticuado debate, como a la mujer postmoderna de la verdadera raíz del problema, así como desvía, tanto a hombres como a mujeres, de la capacidad reflexiva que podrá conducirlos a vislumbrar esa raíz. Algo a lo que contribuye sustancialmente esta nueva realidad globalizada y postmoderna que sólo nos permite el acceso a una millonésima parte de la punta del iceberg de cada cuestión.

¹⁵ *Ibidem.* pág. 34.

¹⁶ CARRERE y SABORIT (2000): *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra. pág. 86.

De ahí que aparezcan eslóganes como el de la revista *Mujer 21*, “tu libertad es estilo”, que propician un espacio connotativo en el que la edad y la moda entran en juego, en clara asociación con la victoria de esta batalla intersexual, que será acometida por el sector femenino, en función de la interiorización de su manifiesta superioridad.

Porque mientras que la mujer siga persuadida por estas premisas mediáticas que anteponen el proceso al fenómeno, entendiendo como proceso, en este caso, su continua preocupación y preparación para entrar en la escena social, pues el relato de que el acceso femenino a estos espacios es aceptado mayoritariamente por la mujer sevillana; y además de que su más férreo enemigo es el hombre, sustentado por relatos que la sitúan en la más elevada cúspide de la inteligencia o del inviolable espacio de las damas, la jerarquía social se mantendrá tal cual se encuentra ahora, y los intereses, que no el hombre, que se superponen a ella se hallará satisfecho por la labor realizada.

Tenemos, por tanto, que la fe en la ciencia que subrepticamente renegara de los relatos populares, por su naturaleza acientífica, muestra ahora una estrecha alianza con ellos, para perpetuar un *modus vivendi*, en el que la mujer aceptaba más que resignadamente su condición femenina, en virtud de su predisposición natural entonces, de su supuesta superioridad ahora. Algo que cobra una especial relevancia en la ciudad de Sevilla, dada su jerarquía social, en la que, como apunta Burgos, cada cual conoce bien su lugar¹⁷, lo mismo que el universo tópico que la define.

Por tanto, si en la sociedad occidental se construyen relatos dicotómicos, en la comunidad sevillana, que también los recibe, aún prevalecen los relatos tradicionales que conformaron tanto la imagen de la ciudad como la de sus moradores, con el objeto de propiciar en ellos una actitud normativa y conformista, que alcanza su máxima expresión en el caso de la mujer. No obstante, a esto se ha de añadir nuevamente otro fenómeno global, que se articula a través de la recesión de los valores progresistas, dando paso a los liberales y librecambistas. Se genera así una revalorización de la feminidad patriarcal, bastante aceptada por la mujer sevillana, en la que las jerarquías de género se reafirman a la vez que parecen disolverse, en virtud de la parcial apropiación femenina de los diferentes discursos sociales.

De ahí que si la postmodernidad supone el estado de la cultura tras las transformaciones que se han operado, bien podríamos apuntar que la cultura postmoderna se haya en el estado de la más profunda duda. Si bien Wittgenstein apunta

¹⁷ BURGOS, A. (1991): *Guía secreta de Sevilla*. Barcelona, Ediciones 29. pág. 32.

que “sólo es posible una intelección firme cuando dudamos primero de todo. La duda firme como tal, supone ya algo no dudoso”¹⁸.

¹⁸ WITTGENSTEIN, (1989): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid, Alianza. pág. 20.

Iconos de lo femenino en la poesía de Mario Luzi

LUZI, Alfredo

Universidad de Macerata

Epistemológicamente, la poesía de Mario Luzi presenta un dualismo temático que se personaliza en la figura del escriba: por una parte, una dimensión testimonial de la sucesión de acontecimientos a lo largo de nuestra historia; y, por otra, la exigencia del individuo de superarlos. De esta forma, se entiende la palabra poética como un núcleo enigmático que hay que elegir, pues contiene el valor oculto del kerigma, el descubrimiento de la alteridad y de la posibilidad.

Resumiendo, en toda la obra de Luzi, podrían distinguirse al menos dos palabras claves: coágulo y fragmento. Coágulo: como principio del viaje laberíntico hacia lo Otro, huella existencial del dinamismo de regeneración y transformación, que marca el camino de la naturaleza y de la historia común en el avance hacia el Alfa, el punto firme de la divinidad (y en este tema, es obvia la influencia del pensamiento de Theillard de Chardin que teorizaba el círculo de la relación entre el creador y lo creado); fragmento: pues, pese al gran deseo de reconducir a la unidad la noria de los acontecimientos, la vida en el curso de la historia humana se desintegra y aparece sin significado, fragmentada precisamente. Así pues, aparece en la poética luziana esa tensión utópica, punto de partida de la escatología, que Horkheimer denomina "nostalgia del totalmente otro", y que Bloch define como "el encuentro con el Yo".

No es mi deseo adentrarme en la problemática teórica referente a la definición de utopía, pues en la cultura histórica, filosófica, literaria del siglo XX, la temática utópica representa uno de los nudos más complicados; incluso por convergir en este tema distintas metodologías, como la teoría de la historia, la hermenéutica, la sociología, la filosofía política, el análisis temático, la lingüística, etc.

No obstante, en uno de los textos literarios más significativos de la crisis de la conciencia moderna, **El hombre sin atributos**, de Robert Musil, hallamos una definición de utopía que ha servido de base para su uso en la institución literaria: "Más o menos, utopía viene a significar posibilidad; el hecho de que una posibilidad no sea una realidad significa tan sólo que las circunstancias a las que está vinculada actualmente no se lo permiten; de otro modo sería una imposibilidad; si la liberamos de sus vínculos y dejamos que se desarrolle, he aquí que nace la utopía". En literatura, la utopía se refiere, por tanto, al proceso que Gadamer llama de "actualización". Lo

imaginario utópico se concretiza en el texto, a través de las estructuras de lo imaginario vehiculadas a través de la escritura. Louis Marin, en *Utopiques: jeux d'espaces* ha precisado la relación que se establece entre posición utópica y escritura literaria, en otras palabras, entre "concepción de otro mundo" y "configuración estilística" del mismo, al definir la función de la utopía como una práctica discursiva, además de poética y proyectiva en la que se llenan los vacíos que los conceptos de la teoría social irán llenando sucesivamente.

En la poética de Mario Luzi, la iconografía de lo femenino mantiene siempre una estrecha relación con la dimensión utópica. Es el propio poeta el que sugiere este vínculo al afirmar: "La feminidad también forma parte del sentido metafórico de las grandes esperanzas, de las utopías; las grandes aspiraciones han sido vistas en forma femenina. Mientras que lo masculino es más inmediato, está más cercano a la historicidad del pensamiento, de la exigencia humana, en lo femenino también permanece esta custodia atemporal".

No es una casualidad que el volumen donde se recoge la obra poética de Luzi desde 1935 hasta 1957, *Il giusto della vita*, lleve como dedicatoria "A la memoria de mi madre" y tenga como epígrafe un texto de 1951 Parca-Villaggio, en el que se produce la identificación entre la madre custodia de los recuerdos familiares (autobiografía) y la Parca custodia del tiempo (mitología) a través de una figura femenina que, dirigiéndose al poeta lo tranquiliza sobre su papel de continuador generacional:

Io
vecchia donna in questa vecchia casa, / cucio il passato col presente,
intesso / La tua infanzia con quella di tuo figlio / che traversa la piazza
con le rondini.

En su primera obra, **La Barca** (1935), que se inicia con un Canto nocturno per le ragazze fiorentine, prevalece la idea de la Providencia, configurada a través de las imágenes femeninas jóvenes, las muchachas de derivación leopardiana, y la consensación icónica de la madre en la figura de la Virgen, elemento mediador para hablar con Jesucristo, hijo de Dios.

La frecuente referencia a la temática religiosa transforma la dimensión del amor que, a partir de la contemplación de la belleza de la mujer y de la espera del encuentro, se dilata hasta asumir la figura de la caridad. La perspectiva metafísica filtra toda forma de conocimiento en la certeza de poder aislar la verdad en el mundo. La pietas luziana

invade todo lo que está en el mundo, y que se presenta en su naturaleza. En *Alla vita*, por ejemplo, el eje de la composición es aislable en el mundo en que la dimensión terrena, la comprensión de la muerte en la vida, han sido rescatadas por una tensión ascendente, por el testimonio de una maternidad espiritual que, a diferencia de la carnal, puede transformar en premio celeste el sufrimiento de todo hombre:

Amici dalla barca si vede il mondo
/ e in lui una verità che procede / intrepida, un sospiro profondo / dalle
foci alle sorgenti, / la Madonna dagli occhi trasparenti / scende adagio
incontro ai morenti, / raccoglie il cumulo della vita, i dolori / le voglie
segrete da anni sulla faccia inumidita. / Le ragazze alla finestra annerita
/ con lo sguardo verso i monti / non sanno d'aspettare l'avvenire. // Nelle
stanze la voce materna / senza origine, senza profondità s'alterna / col
silenzio della terra, è bella / e tutto par nato da quella. (*Alla vita*).

La naturaleza y la espiritualidad se funden, por ejemplo, en la invocación con la que se inicia **la Primavera degli orfani**:

Anima dei verdi displuvi / che il cielo sommuove con l'errore / del mare ove pencolan
l'onde / e le
vele senza colore, / volgi gli occhi della Vergine sul cuore / dei
fanciulli soli, / stendi le sue vesti celesti / sulla loro nudità.

Pero la imagen de la Virgen en Luzi, aún conservando su centralismo inspirativo, cubre un proceso de interiorización, de simbolización global en que convergen la idea de mujer, de madre fisiológica, de naturaleza, de fecundidad, de matriz.

En el poema **Né il tempo**, incluido en **Primizie del deserto** (1952), la imagen de la Virgen todavía está relacionada con la visión y con el paisaje:

Il
tuo nome non so, forse è l'Acconsolata / o l'Apparita o un altro tra gli in
numeri / di cui a lungo mi fu velato il senso.

Pero, al cabo de muchos años, a partir de **Per il battesimo dei nostri frammenti** (1985), y concretamente en la sección **Notre-dame Notre-dame**, María se convierte en el fulcro sobre el que Luzi apoya su intento hermenéutico de la realidad, entre el juego y el enigma y el kerigma, entre el deseo de conocimiento y la fe.

La sugerencia del dogma de la Inmaculada Concepción se transforma en una modalidad que estructura la reflexión sobre la génesis del mundo y sobre la dialéctica

entre vida y muerte, entre necesidad y posibilidad. La naturaleza creada posee en sí el germen creador, así como la divinidad de Cristo se ha encarnado en el vientre humano de María

Il mai perfetto,
il mai giunto alla fine
del suo vero compimento,
creato ancora creante -
e ora nell'azzurrognolo dei monti
le viene un caos incontro,
monti e nubi
le nascono da un incerto grembo,
si fondono, si scindono, da monti
nubi negli indecisi fianchi
e si allungano verso il basso con il loro peso
monti, monti
dal fondovalle si divalvano e si alzano
alle nubi nell'azzurro magma.

Ma ecco, è là, discende fino a lei,
si perde
e riappare tra le rupi un'acqua dirocciandoŠ.
E ora,
dov'è ora l'acqua di quelle nubi e di quei monti?
si cela, essa, si annebbia, le balena in fronte
da quel gonfio pube,
le scende dentro, la fruga,
si stacca da un oscuro
bulbo una genitura
più antica d'ogni tempo,
acqua
forse, o roccia
non ancora acqua né roccia
o già esse primamente,
già con le loro nubi i monti.

O, nascita di tutte le nascite !
qualcosa di me era presente "
sì, e dopo improvvisa e indefinibile
generata forse dalla distanza
da se stessa esce una moltitudine,
moltitudine da moltitudine,
le viene addosso, la stringe,
la prende in sé, la forma, la modella
ma esita, non sa quello che essere
se ciò che fu sempre
nei luoghi in ombra
del mondo o altro che risplenda

di luce propria, sole nel sole -

Per questo scesi,
per questo misi la mia vita
nella vostra morte. Dunque - "
impercettibilmente le rimbomba tra monte e monte.

Por el contrario, en la poesía sucesiva, la imagen mitológica de Ceres como diosa engañosa de la fecundidad que garantiza el regreso eterno a la naturaleza es comparada con el empuje escatológico que inspira la teología mariana:

Cerere mai avuta per madre
o non abbastanza -
muore continuamente lei
se stessa
continuamente generando
o un'altra
che la duplica
uguale in abbondanza
pari in prodigalità
di frutti e di cenere
di vita
e morte, equamente.
Eppure
È con lei che da sempre mi cimento
in desiderio e conoscenza,
nascita dopo nascita del mondo
in me, di me nel mondo -
lei nuova sempre, io perdutamente.

El propio Luzi reconoce en la complejidad de la configuración mariana un punto de conexión entre el tiempo y el eterno:

Š.al centro dell'immagine della donna c'è sempre l'esperienza e l'immagine di Maria, che ha in sé la pienezza della naturalità, e quindi accoglie in sé l'esperienza della nascita. Questa esperienza piena della naturalità è un continuo che non tradisce come fa la storia nel suo gorgo.

Así pues, María, como intercesora entre Dios y el hombre, como carne en donde se infutur el proyecto del Padre, la promesa de salvación de toda la humanidad.

En Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini (1994) existe un texto -Dormitio Virginis- en que la Virgen, a través de una red isotópica que tiene como referencia al viaje (barcas, quilla, rutas), asume el papel de símbolo central y absoluto del viaje de la

tierra al paraíso, elemento unitario entre pasado y futuro, síntesis de la sacralidad de la experiencia humana.

De la existencia a la esencia, María es el modelo del camino hacia la eternidad.

En **Avvento Notturmo** (1940), la obra que más se caracteriza por la presencia de la poética hermética, la utopía se configura, en cambio, como un deseo desesperado de armonía entre el espacio urbano o campestre y la centralidad del yo. La ausencia, tópico que recorre toda la experiencia de los poetas herméticos en Italia, derivado de Mallarmé, se transforma en Luzi en la razón fundadora del estudio guiado hacia el individuo poético, que sigue las huellas de una presencia olvidada, pero que ha dejado su impronta en la memoria afectiva, en la visión de los espacios, en la escucha de las palabras. El poeta asume el deber de seguir las imperceptibles huellas dejadas por aquello que fue y que ya no es, pero que precisamente por esa circunstancia merece ser reconducido hacia la luz y atribuirle un valor de ocasión poética. Esto explica por qué **Avvento Notturmo** presenta en el fondo una macroestructura invariable donde se mezclan "fanciulle, giovinette, viso di donna, chiome nel vuoto, una madre, fanciulle morte, donne, capigliature blu acclini alla notte, mani lente, fanciulle finitime, ventilate fanciulle", que halla su punto de manifestación textual en el poema *Cimitero delle fanciulle*. El misterio se insinúa en el amor de las jóvenes de La barca y las transforma en imágenes fatales ("paisano giovinette / sull'atavico ponte sconosciute" (Passi). Su impaciencia se ha consumido para convertirse en algo intangible y en una lejanía purísima.

Las imágenes de las mujeres han perdido la luz pero han adquirido, bajo tonos oscuros, una mayor carga de misterio, se transforman en grumos enigmáticos que empujan a desvelar el sentido. Encontramos entonces, las "mani semispente della fanciulla, un viso assente, chiome nel vuoto, il gelo insonne degli occhi, il blu disanimato del tuo sguardo, occhi attoniti". Luzi logra, a través de las preguntas, conectar biografía y escritura hasta el límite de la identificación personal ("Ricordi tu Maria Borromini / esitante assoluta sulle staffe, / la pianura e i suoi vortici d'ombra" (Saxa) o de la interiorización perceptiva (se musica è la donna amata). No obstante permaneciendo fiel al 'romanticismo' de la Barca Luzi enmarca la figura femenina adolescente en su inseguridad sentimental, en la visión claroscuro de su alma. Una relación espacial, una fractura en la que se oculta una posible liberalización puede lograrse con la sonrisa ("Poi fu il tempo che il tuo volto sorrise" - Annunciazione). Esto puede dar un sentido temporal al acontecimiento ("Perdere e ritrovare il tuo sorriso" -

Evento), desaparecer en las líneas verticales de un baile o en la perfección geométrica ("era un'ombra intangibile in un soffio / di musiche viola il suo sorriso" -Tango).

Mientras tanto, comienza a configurarse en Luzi el tema de las epifanías, de estructuras iconográficas que desde el fondo de la conciencia se proyectan en la evidencia del presente, flash de un universo distinto que a veces rompe la barrera de la opacidad de lo real, en una sugerente intriga entre la dimensión profética y la testimonial. En la primera parte de *Un brindisi* (1952) predomina una técnica icónica de tipo cubista: el cuerpo femenino está descompuesto, refracto en sus elementos con juegos de luces, espejos deformados, perspectivas desintegradas al incidir la oscuridad y el hielo. Los ojos son "nichelati" (niquelados), el cabello "blu" (azul), el pie "cupò" (oscuro), el rostro un "ovale di dolore" (óvalo de dolor) o "un viso che piange" (un rostro que llora) .

La figura de la madre sin leche, que domina el ritmo poético de *Un brindisi*, es el símbolo que, de forma más dolorosa, hace meditar al lector sobre la guerra como fuerza que induce a la desintegración total: el odio no permite considerar la unidad, porque rompe los vínculos sobre los que se rige el amor:

Dimenticata splende nella polvere / degli angoli la madre
inaridita, / la sua voce cattolica prodiga di speranze, / il nero del suo
sguardo di rondine tramortita, / il tepore continuo del suo latte già
livido / rapito dal furore della notte, / il suo corpo squassato e in un
riverbero / luminoso ritrattosi nell'ombra".

Así pues, una línea bien definida atraviesa la poesía luziana. Desde **el Canto notturno per le ragazze fiorentine**, pasando por **Cimitero delle fanciulle**, llega hasta **Un brindisi**, confirmando su posición religiosa basada en el amor a la vida, más apreciada cuanto más sufrimientos causa, en un "coro, come ha scritto Leone Traverso, in una solidarietà o comunione oltre la linea che separa questa fascia di luce della vita dalla zona d'ombra" de la muerte.

En cambio, *Quaderno gotico* (1947) testimonia el deseo de "levarsi su, di vivere puramente" . Y para realizar su proyecto, Luzi redescubre el valor del amor como sentimiento de apertura hacia los otros, como instrumento indispensable para poder penetrar en la profundidad de la vida, y de esta experiencia interior extraer el sentido más profundo de la existencia. Las catorce poesías que componen la colección se dirigen todas a un "tú" femenino que se convierte en el centro de la tensión lírica, punto de fusión de identidad y alteridad. Luzi ya no necesita dibujar visivamente el icono

femenino. Ahora la mujer se ha convertido sintéticamente en una presencia, una aparición fija, una persona victoriosa, un cuerpo incorrupto; globalmente casi se percibe, siguiendo la teoría de Gestalt, en su relación indisoluble con la naturaleza, en un juego entre el primer plano y el fondo, en el interior del cual la figura femenina desempeña la función de imagen cristalizada de la fusión entre paisaje e individuo, entre naturaleza y humanidad. Se produce ese "nuevo acuerdo del tú y del yo" del que el propio Luzi habla en **L'inferno e il limbo**, al preguntarse: "Quel sistema che si forma, a forza di assorbire la natura, come un'immagine e una formula fedele dell'universo, non è, portata al suo più alto grado di verità, la poesia stessa nella sua definizione essenziale?" .

A partir de **Primizie del deserto** (1952) se ve en la poesía de Luzi el cruce de la reflexión de Heráclito y Parménides sobre la realidad como cambio eterno: la vida es un misterio y en él el hombre está obligado a desdencar humildemente en busca del significado más profundo de su existencia. Una vez más, el volumen se abre con una imagen de la Virgen, como subraya el propio Luzi:

E' Maria, la Maria dei tabernacoli. E' la presenza femminile pietosa
misericordiosa e conscia. Forse io altero un po' il senso: in queste zone
ci sono luoghi dedicati all'Apparita. Credevo allora fossero luoghi di
apparizione, invece l'Apparita è la veduta, cioè il panorama. Comunque ci
sta bene anche l'Apparita in quel verso.

Hundida en la angosta esfera de Parménides y en el fluir de los fenómenos, la imagen femenina -incluso cuando conserva una dimensión de quimera, que recuerda la poesía de Dino Campana, se configura como un descubrimiento concreto de la alteridad, con la que el poeta mantiene una conversación que no es más que un enfrentamiento gnoseológico, puesto que a estas figuras femeninas de "lucente rapinosità" les confía la esperanza de ser faro en las tinieblas de la existencia. Véase por ejemplo, *Invocazione*, en el que, como escribe Dolfi,

basterà ricordare che da qui si va configurando quel tu dell'attesa
religiosa che culminerà in Onore del vero e che qui si verifica anche,
forse per l'ultima volta, quel trascorrere sempre possibile di divino ed
umano, terrestre e imprevedibile, di cui Quaderno gotico, ma anche tutta la
poesia luziana giovanile, avevano offerto molteplici segni.

Scendi anche tu, rimani prigioniera / nella sfera angosciosa di Parmenide
/ immota sotto gli occhi della moira, / nel recinto di febbre dove il
nascere / è spento e del perire non è tracciaŠ.(Š)Vieni, interpreta l'anima
sconfitta / tra questo essere e questo non esistere, / vieni, libera il
nostro grido, spazia, / ma ferisciti, sanguina anche tu (Invocazione).

O léase la última parte de Canto, en la que también se invoca ("T'invoco per la notte") una comunión en nombre del sufrimiento, del momento agónico de la existencia enfatizado por el transcurrir del tiempo ("Tu, adorata, che soffri come me, / di cui mi dà vertigine pensare / che il tempo, questo freddo / tra gli astri e sulle tempie e altro, contiene / la nascita, la malattia, la morte, / la presenza nel mio cielo e la perdita"). De cualquier forma, el proceso de concretización queda confirmado con el hecho de que muchas poesías tienen como interlocutores a las mujeres, como **Notizie a Giuseppina dopo tanti anni**, Visitando con **E. il suo paese** (donde E. significa Elena, la mujer, y su pueblo es Ascoli Piceno), Nella casa di N. compagna d'infanzia. Proceso que se confirmará en **Onore del vero** (1957) con imágenes vinculadas a la memoria de la madre (A mia madre dalla sua casa), a simbologías icónicas de huella católica como la prófuga que "sale su lenta ed ammaina / cenci nell'aria infida / tesi tra palo e palo" (Il campo dei profughi) o a figuras de heroínas como Margherita Dalmati, que luchó por la independencia de Chipre contra los ingleses y a quien le dedica el poema A Niki Z e alla sua patria. En Dal fondo delle campagne (1965) la iconografía femenina suele filtrarse a través del diafragma de la imagen familiar y, especialmente, de la madre fallecida que en vida y en muerte representa para Luzi el punto fijo de esperanza y de salvación, al que el poeta puede dirigirse para superar la angustia del paso del tiempo, con la seguridad de una eternidad donde el camino hacia la verdad es guiado por el contacto espiritual con los propios muertos. En el bello poema Il duro filamento la dimensión de la memoria ("la voce di colei che come serva fedele / chiamata si dispose alla partenzaŠ..ora che viene /di là dalla frontiera d'ombra e lacera / la coltre di fatica e d'abiezione ") acentúa esa sensación de continuidad entre vida y muerte, pero al mismo tiempo se transforma en una tensión cristiana, en la consecución de esa "caritas", buscada mucho tiempo entre los hombres empotrados en la costra de la indiferencia y del egoísmo ("ŠSolo / la parola all'unisono di vivi / e morti, la vivente comunione / di tempo e eternità vale a recidere / il duro filamento d'elegia"). En la "plaquette" Nel magma (1963) el icono femenino a veces se concreta y a veces se disuelve. El yo poético acepta su condición de ser sometido al juicio de la colectividad; inmóvil ya en su sensibilidad subjetiva, sigue la dinámica de un ritual concebido como un proceso

judicial, pero también como un camino inexhausto del peregrino, que renueva en la colectividad del presente la finalidad de la quietud medieval. También en los lugares de paso, de agregación y diáspora, aparecen a veces fugaces imágenes femeninas que cumplen una función presencial que someten al poeta a continuos interrogatorios sobre problemas ético-sociales; en cambio, con mayor frecuencia, lo femenino se hace epifanía en la voz, una voz que tiende a espiritualizarse, a presentarse como la voz de la conciencia, como el otro yo que habla en el interior, pero que no tiene fuerza para convertirse en sentencia.

El individuo, a partir de *Su fondamenti invisibili* (1971), se desintegra, ya no es un centro indivisible, sino un monitor que registra el cúmulo de voces que en él se agrupan y que, por selección voluntaria del propio yo, no tienen posibilidades de expresarse, lo no dicho, lo callado, lo inexpressado. Luzi completa un camino del individuo a lo múltiple en su intento de compenetrarse lo más profundamente en el **Corpo oscuro della metamorfosi**, por usar un único título. Por consiguiente, el icono femenino también sufre un proceso de diseminación semántica y de compenetración psicológica. En un viaje que parte del enigma para llegar al kerigma, Luzi no necesita ya connotar somáticamente e identificar la figura femenina. El icono de lo femenino se vuelve arquetipo y se enriquece de una variada gama de símbolos. Se convierte en la creación continua, en el agua, el misterio, la madre tierra, la esencia matriz del universo, la poesía generadora de sentido. El deuteragonista al que Luzi se dirige llenando su poema de preguntas, aisladas en el silencio de la incapacidad de significación, tiene el carácter alocutorio de una "ella" que se concreta en la "signora della casa" (señora de la casa) o en la "donna del ricordo" (mujer del recuerdo), en la "regina del viaggio" (reina del viaje), en la "regina del passato" (reina del pasado), en la "eterna zarina", o, en *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, en Sibilla o en el juego de identidad/alteridad de las dos Giovanna. Incluso el recuerdo de la madre difunta, autobiográficamente nudo central del sufrimiento humano de Luzi, se interioriza con referencias escatológicas

Sofferenze che vanno
che vengono e ti sporcano:
E intanto ti maturano, ti portano al puntoŠ"
La voce sempre udita di donna
che fu di mia madre ed ora è sua, la voce
sacrificale che scioglie il nodo
amoroso e doloroso di ogni esistenza, si stacca
da qualche scambio di parole avuto
con molti intercalari, opaco nella caverna dell'anno

non in primavera, nei vapori della sua nascita.

La mujer se espiritualiza, muda de existencia y de esencia. Me limito a pocos fragmentos: "Lei che è come il mutamento dell'anima"; "la parte bambina dell'anima".

Y entonces, cómo no pensar en Jung, cuando en Simboli della trasformazione, escribe que "la prima portatrice dell'immagine dell'anima è la madre"?

Come ogni archetipo, anche quello della madre possiede una quantità pressoché infinita di aspetti [Š] la madre e la nonna personali, la matrigna e la suocera, qualsiasi donna con cui esista un rapporto - la nutrice o la bambinaia, l'antenata e la Donna Bianca. In un senso più elevato, figurato: la dea, in particolare la madre di Dio, la vergine [Š.], Sophia [Š]. In senso più lato: la Chiesa, l'università, la città, la patria, il cielo, la terra, il bosco, il mare e l'acqua stagnante, la materia, il mondo sotterraneo, la luna. In senso più stretto: i luoghi di nascita o di procreazione - il campo, il giardino, la roccia, la grotta, l'albero, la fonte, il pozzo profondo, il fonte battesimale.

Es significativo el hecho de que precisamente en las últimas obras Luzi utilice la macrometáfora del viaje hacia Oriente como símbolo del lugar de origen, del nacimiento.

El camino del poeta se desarrolla desde la constatación de la aridez del mundo hasta el descubrimiento de la fecundidad, desde las rocas de Meriba hasta las aguas refrescantes que Moisés hace brotar de la montaña.

La naturaleza y la mujer se convierten en símbolos de la armonía del mundo: en la naturaleza se registra el continuo regreso de la vida sobre la muerte; en la mujer está impreso el concepto de fecundidad, de eterna esperanza retornable.

Véase en caso de necesidad, en Viaggio terrestre e celeste di Simona Martini, la palabra grembo (seno), y sus conexiones con el tema del tiempo.

Notturna la sua anima s'allarma.
Dove, in che vita ? E' tempo
quello. Tempo ancora
e non eternità
quel fuoco
d'acqua e luce
dentro lo scorticato fiume.
Perché ferma alla riva?
perché? quasi le neghi
una gomina l'abbrivo,
la legghi al palo la proda.
Non si scioglie da lei
il suo passato, non prende

ala la sua liberazione -
è questo il suo spavento.
L'avvolge invece
un misterioso grembo.
Il tempo ricordato
e quello dimenticato
e l'altro mai vissuto
da lei, eppure stato
le si stringono ai fianchi,
le scendono parimente ai sensi,
le si fondono in unità.
Eterno è il tempo.
E' tempo l'eternità - le annunciano
I suoi angeli.

A través de la mujer, la oscuridad se convierte en anuncio de una luz eterna.
(Versión Castellana de Raúl Escalera Maestre)

Una historia de amor clandestina del siglo XIX. La escritura epistolar de Caterina Franceschi

LORENZETTI, Di Sara

La escritora clásica Caterina Franceschi¹ y el Marqués de Macerata Giacomo, de la ilustre familia Ricci², que, además, fueron protagonistas, cada uno por separado, de la cultura nacional italiana, desarrollaron en el periodo juvenil una relación amorosa. La fuente para reconstruir esta historia clandestina del siglo XIX se compone de dieciocho cartas, que fueron escritas por Caterina en el transcurso de pocos meses: comprendidos entre noviembre de 1823 y julio de 1824.³

La historia ha tenido una extraña fortuna al ser relegada por la crítica y, casi del todo, por los históricos que, sin embargo, se han prodigado en reconstruir, en los mínimos detalles, los datos biográficos de los dos personajes en cuestión, sin prestar atención a aquello que ha sido considerado un episodio marginal. De hecho, el carteo publicado, por primera vez, recientemente⁴, en el ámbito de una búsqueda sobre *I corrispondenti marchigiani di Giacomo Leopardi*, no estaba incluido en el epistolario de Franceschi, editado en el 1910 por Guidetti⁵. Por otro lado, los estudiosos de Ricci, interesados, sobre todo, en su actividad política liberal y en la participación en los movimientos “risorgimentali”, atribuyeron escaso relieve a este momento de su vida. Al inicio de la correspondencia, se incluyen mensajes de diverso formato, sin ninguna indicación de fecha ni lugar, porque, probablemente, nunca fueron expedidas, sino

¹ Caterina Franceschi (Narni, 1803 - Florencia, 1887). Escritora clásica que, tras su matrimonio con Michele Ferrucci, en el año 1827, adquirió éste último apellido; fue conocida por algunas obras en el que reformuló el pensamiento de Gioberti sobre el *Primato morale e civile degli italiani*, prestando una particular atención a la función de la mujer. Para noticias más detalladas ver la ficha biográfica en el volumen *Microcosmi leopardiani*, editado por A. Luzi en Metauro Edizioni, Fossombrone 2001, vol. I. págs. 361-367.

² Giacomo Ricci (Macerata, 1802 – Civitanova Marche 1881). Perteneciente a una familia noble, de ideas liberales, participó en los movimientos de los años 30 y 48; tras la unidad de Italia cubrió varios encargos en las administraciones locales. Para mayor información ver el volumen *Microcosmi leopardiani*, por A. Luzi, cit., vol. I. págs. 368-375.

³ Las cartas están conservadas en la Biblioteca Municipal “Mozzi Borgetti” de Macerata con la siguiente posición: Ms. 1058, nn. 38-53.

⁴ El proyecto, nacido por iniciativa de la Administración Provincial de Macerata, ha estado dirigido por el profesor Alfredo Luzi, titular de la cátedra de Literatura italiana moderna y contemporánea en el Ateneo de la misma ciudad. La investigación, que se ha desarrollado en el arco de tres años (1997-1999), ha llevado al descubrimiento de numerosos materiales inéditos, entre los que se encuentra el carteo, del cual se trata en este estudio, y se ha concluido con la publicación del volumen *Microcosmi leopardiani*, cit... El epistolario de Franceschi aparece en las págs. 475-535.

⁵ GUIDETTI, G. (ed.) (1910): *Epistolario di Caterina Franceschi Ferrucci*. Tipografia Editrice Guidetti, Reggio Emilia.

intercambiadas a mano. De hecho, en un principio, los dos jóvenes tienen la posibilidad de encontrarse, tanto en los círculos literarios de la ciudad, como en casa de Franceschi; lugar de encuentro de los liberales de Macerata. Por lo que se recoge de las cartas, es precisamente Giacomo, el que comienza con la relación epistolar cuando, alertado por el comportamiento de un tal señor Pel...⁶, hacia Caterina, pide explicaciones sobre el asunto, aprovechando la ocasión para revelarles sus sentimientos. La correspondencia, que se expresa, rápidamente, en la forma confidencial Vosotros, refleja, en esta primera fase, una economía del amor que se desenvuelve en el circuito petrarquesco tradicional verse/pensarse/escribirse⁷. Además, las cartas son el medio de una comunicación suplementaria a la oral (que, por tanto, no sustituyen) que es, respecto a ésta, más liberal y confidencial.

En las notas aparece, ya definido, un complejo de topos temáticos que caracteriza todo el epistolario. El pudor, que aún se deja ver en la primera carta, es apartado, rápidamente, por un sentimiento incontrolable de la razón que, tomando posesión de la escritora, merma sus facultades así como sus intereses, y se convierte, para ella, en la única razón de vivir.

Yo vivía tranquila, mi única pasión era el estudio, y mis deseos se limitaban a anhelar cualquier elogio en las cartas. Os conocí y desapareció mi paz. Una secreta turbación se apoderó del alma mía, que, día tras día, creciendo está, llegando ya, al colmo. Paso las jornadas completas en mi [sic] habitación y trato en vano de estudiar, ya que me aburre cada aplicación; no entiendo aquello, que leo y mis pensamientos están siempre mirando a vos y meditando mi suerte tan infeliz.⁸

En la fuerza devastadora de este amor aparece en Franceschi un constante temor: que el objeto de sus pensamientos pueda serle robado. Caterina, que siente no tener ninguna cualidad para merecer que su sentimiento le sea correspondido, vive, quizás, présaga de los acontecimientos futuros, en un estado de aprensión continua.

En efecto, la relación es rechazada por la familia Ricci, poco propensa a aceptar la pasión de Giacomo por una muchacha de un nivel social inferior, como es la hija de un médico municipal. El joven es alejado fuera del estado con el pretexto de un empleo

⁶ En las cartas es frecuente encontrar la figura de la reiteración por la que los personajes no llegan a ser nominados, casi nunca, directamente, sino nombrados con un sobrenombre o, como en este caso, con la parte inicial del nombre.

⁷ Para un análisis de la tipología de la carta de amor ver QUONDAM, A. (1981): *“Le carte messaggiera”- Retorica e modelli di comunicazione epistolare per un indice dei libri del Cinquecento*, Roma, Bulzoni. págs. 96-120.

⁸ LUZI, A. (ed.) (2001): *Microcosmi leopardiani*. Fossombrone, Metauro Edizioni, vol. II. pág. 482.

urgente, para reparar la crisis familiar. Después, es ingresado en la Academia Eclesiástica, en Roma. Caterina, que va conociendo la situación sólo gradualmente, viendo perfilarse ciertos impedimentos a la relación, madura la concepción de una conspiración tejida por la “malvada suerte” para oprimir a los dos amantes, nacidos el uno para el otro. El motivo del destino adverso se une a dos temas antitéticos; si por un lado transforma a la escritora, preparada para luchar contra todo y todos, en una ironía del titanismo romántico, por otro lado, la conduce a un estado de desesperación y destrucción.

Vuestra última carta me ha provocado una inquietud, que me es imposible describir. Si veis, con desvelo, el estado de mi alma, por ella llorareis con piedad. Yo os pierdo y, quizás, os pierda para siempre. En la lejanía, podréis reflexionar, tranquilamente, que yo no soy merecedora de vuestro amor y cualquier otra Mujer, más favorita que yo, por naturaleza y desde el Cielo, tendrá la fortuna de interesaros; (...) Yo temo que me olvidéis. Esta idea me desgarrar el corazón y me colma de una ansiedad desesperada. Compadecedme, porque lo merezco. Siento, por primera vez, la fuerza del amor y esta pasión me resultará fatal.⁹

Por otra parte, desde la primera carta, la pérdida de la pasión -que, una vez probada, activa un proceso irreversible, sin permitir más la vuelta a la paz interior precedente-, trae como única consecuencia posible la muerte: “Pensad, que si alguna vez, queréis arrancarme vuestro amor, ya que me lo habéis consentido, me quitaréis la vida”.¹⁰ La angustiosa postración del yo que escribe, se refleja en la estructura del discurso que, abandonado el rigor de la primera carta, se vuelve oscilante e incoherente. Caterina se muestra consciente de ello cuando, en algunos pasos metanarrativos, se excusa por no conseguir dominar el “tumulto del corazón”, temerosa de que sus palabras no sean entendidas.¹¹

La partida de Giacomo modifica la naturaleza de la correspondencia, en la medida en que, de ahora en adelante, las cartas dejan la función de colmar la lejanía, sustituyendo la ausencia del otro. Los dos amantes, sostiene la clásica citando a Alfieri, no tienen más que vivir del “correo expedido y correo recibido”¹²: “No puedo vivir si no os escribo y no recibo vuestras contestaciones”¹³. El circuito triádico

⁹ *Ibidem*. pág. 480.

¹⁰ *Ibidem*. pág. 479.

¹¹ *Ibidem*. págs. 481, 496, 513 y 525.

¹² *Ibidem*. pág. 502.

¹³ *Ibidem*. pág. 516.

verse/pensarse/escribirse se reduce a los dos momentos pensarse y escribirse y, si Amor, en todo caso, se hubiera alimentado a través de la mirada, la vista de los ojos deja, ahora, el puesto a aquella de la imaginación: “Cada día me resultáis más querido, y siempre pienso en vos, y, a pesar de que no os vean mis ojos, os ve, a cada instante, mi corazón.”¹⁴

La correspondencia, que queda como único consuelo al dolor de la desesperación, debe ser preservada de los ojos indiscretos: Caterina piensa que puede hacerse mandar las cartas a casa de un canónico, amigo de la familia y, en un segundo momento, cuando se descubre el artificio, asume en el Correo el nombre ficticio de Beatrice Petronj.

La separación de los dos amantes señala en el epistolario una interrupción: a las cartas que Giacomo y Caterina, encontrado un medio seguro para cartearse, en las que se escriben con el “lenguaje del corazón”, se contraponen las redactadas con el “lenguaje del cumplido”¹⁵; sólo para asegurar a los Parientes de la naturaleza puramente amistosa, del sentimiento que los une. Estas últimas, mucho más breves y compuestas, con una caligrafía cuidada, transmiten un mensaje cifrado, en el que la pasión se enmascara tras las fórmulas convencionales. La sintaxis se vuelve articulada y compleja, el léxico más elegido, mientras el tono viene a ser frío y lejano, tanto que, se pasa del confidencial Vosotros al formal Usted. Leamos, por ejemplo, las palabras que la clásica dirige a su amado el 1 de enero de 1824:

Exmo. Sr. Marchese:

Le agradezco las noticias de su viaje, ya que las esperaba con deseo. Me complacería, que a partir de ahora, me facilitara alguna noticia literaria, y de este modo, me procurase el placer de ver sus letras [...] me habría gustado enviarle alguna composición mía, para escuchar su gentil petición; mas desde hace muchos días no tengo ni facultad, ni ganas de escribir versos. Si pudiera, de algún modo, reavivar la fantasía muerta y componer alguna cosa, me apresuraré a complacer sus deseos¹⁶

Características diversas, si no opuestas, asumen las cartas redactadas con el “lenguaje del corazón”: mucho más largas, redactadas con una caligrafía afanosa e irregular que cede a numerosas borraduras. De hecho, la joven escribe a escondidas de todos, de noche o en los breves momentos antes de que pase el correo. En el nivel

¹⁴ *Ibidem*. págs. 517-518.

¹⁵ *Ibidem*. págs. 483 y 490. Las expresiones son de Franceschi.

¹⁶ *Ibidem*. pág. 493.

temático, se vuelve a proponer la red de motivos, ya individualizados, en las primeras notas y, como ya ocurría en éstas, la concatenación lógica entre los pensamientos, que se agolpan en la mente de una Caterina angustiada, se hace más lenta. Las modalidades propias de la escritura epistolar se entrecruzan, por tanto, sin un orden preciso y vuelven, con frecuencia, sobre sí mismas: prevalece la función exhortativa porque la escritora no deja nunca de incitar a Giacomo oponiéndose a la suerte, proponiéndole como modelo en el que inspirarse los personajes ariostianos de Ruggiero y Bradamante, “raros amantes” que, resistiendo a la adversidad, finalmente, consiguen unirse.¹⁷ Además, es constante la tipología del coloquio propia de los pasajes en los que Caterina cita las frases tomadas para las cartas de Ricci y responde simulando la mimesis de una conversación. El comentario a las palabras del amado introduce el núcleo más estrictamente emotivo, en el que Franceschi ratifica la firmeza e inmutabilidad de un sentimiento que la destruye. Y es justo desde la conciencia del propio estado interior, que nace el comentario metanarrativo sobre la misma escritura.

Temo que no entendáis esta carta, que se resiente del tumulto de mi corazón. Pero no consigue ordenar mis pensamientos en tan terrible situación, de la que no hay en el mundo cosa más mísera.¹⁸

En estas misivas, en las que se vuelve al uso confidencial de Vosotros, el tono es íntimo. La construcción de los periodos, bastante coherente, muestra una martilleadora sucesión de interrogativas y exclamativas, que le atribuyen un fuerte colorido enfático. Las cartas, aunque están escritas de una vez con el “tumulto del corazón”, se caracterizan, sin embargo, por un notable grado de elaboración retórica, seguramente, superior al del “lenguaje del cumplido”. En particular, Caterina, que trama los textos a partir de las citas literarias de autores italianos, modela, con frecuencia, su propia escritura sobre los clásicos que recuerda. De este modo, las “bellísimas” octavas 61-67 del canto XLIV del Orlando furioso, sugeridas en la lectura de Giacomo, como consuelo a la melancolía, son la fuente de numerosas expresiones recogidas, después, por la autora. Leamos, por ejemplo, el inicio de la octava 61, parte del discurso de Bradamante a Ruggiero: ‘Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio/ fin alla morte, e più, se più se pote’ (“Ruggier, aquel que siempre fui, quiero ser/ hasta la

¹⁷ *Ibidem.* pág. 517.

¹⁸ *Ibidem.* pág. 530. La expresión es de Franceschi.

muerte, y más, si más se pudiese")¹⁹ los versos están recogidos fielmente en la carta del 28 de marzo de 1824: "Cualquiera que pueda ser vuestra resolución, yo seré siempre, aquel que fui, desde que os conocí, y tal quiero ser hasta que tenga vida, y más aún, si pudiese amar después de la muerte."²⁰ Franceschi, que busca, abundantemente, en el repertorio tradicional de imágenes para describir el amor, ya sea utilizando el topos del fuego, ya sea recurriendo a la metáfora de la comida, eleva constantemente el discurso a través de personificaciones, quiasmos y repeticiones.

Parece que las cartas asumen, ahora, el carácter de infidelidad que, según Bonifazi²¹, connota el género epistolar, en cuanto tal: el proceso de escritura activa aquellos mecanismos de control sobre la palabra, por la que el texto adquiere un espesor literario que obliga a leerlo, más allá del valor documental.

En las últimas cartas, se asiste a un cambio en la posición de Caterina que se ve obligada a reducir sus propios derechos de amante: nada más recibir la noticia de que Ricci seguirá la carrera eclesiástica, reacciona duramente, acusando al "bárbaro Giacomo", preparado para posponer los valores del corazón a la ambición personal, de haber sido desleal con ella que, ahora, a causa de sus falsas promesas, ha perdido su paz para siempre. En otra parte, sin embargo, Franceschi encuentra motivo de

¹⁹ ARIOSTO (1992): *Orlando furioso*, Einaudi Caretti (ed.). Turín, vol. II. pág. 1336.

²⁰ LUZI. *Op. cit.* vol. II. págs. 523-524. El procedimiento de modelar la propia escritura sobre los clásicos citados es constante; véase, por ejemplo, la octava 65 del canto XLIV del *Orlando Furioso* de Ariosto "Non avete a temer ch'in forma nuova/ intagliare il mio cor mai più si possa: / si l'immagine vostra si ritrova, sculpita in lui, ch'esser non può rimossa /". (ARIOSTO. *Op. cit.* pág. 1337); Franceschi la recoge en más lugares "... La vostra immagine è sempre d'innazi agli occhi miei, ed è tanto profondamente impressa nel mio cuore che non la potrà svellere altri, che morte." ["Vuestra imagen está siempre delante de mis ojos, y está tan profundamente grabada que nadie la podrá arrancar, excepto la muerte"] (Lettera del 28 de marzo de 1824 en LUZI. *Op. cit.* pág. 523); "Le tante virtù, che vi adornano hanno fatto una impressione tanto profonda nel mio cuore, che vi rimarrà finché avrò vita..." ["Tantas virtudes que os adornan ha dado una impresión tan profunda en mi corazón, que permanecerá mientras viva"]. (Lettera del 11 de mayo de 1824. *Ibidem.* pág. 526). Del mismo modo, se recogen algunos versos de la octava LXII: "Scarpelo si vedrà di piombo o lima / formare in varie immagini diamante, / prima che colpo di Fortuna, o prima / ch'ira d'Amor rompa il mio cor costante; / e si vedrà tornar verso la cima / de l'Alpe il fiume turbido e sonante, / che per nuovi accidenti o buoni o rei, / faccino altro viaggio i pensieri miei." (ARIOSTO. *Op. cit.* pág. 1336); así Caterina: "Le circostanze non avranno forza di cangiarmi il cuore, ed i miei pensieri, usi a venire sempre a voi, non sapranno fare altro viaggio" ["Las circunstancias no tendrán fuerza para transformar mi corazón, y mis pensamientos acostumbrados a pensar siempre en vos, no sabrán hacer otro viaje"] (Lettera del 28 de marzo de 1824, LUZI. *Op. cit.* pág. 524.) Además, en la carta del 31 de mayo de 1824 se cita una expresión recogida de *Senili* de Petrarca: "Generosa mens amore alitur, gratis amat, is cibus, ec voluptas, id sibi solatium" (*Ibidem.* pág. 530); Franceschi la calca en diversos lugares afirmando que el amor de Giacomo y la correspondencia con él son el único confort." (cfr "solatium").), ver, por ejemplo la misma carta del 31 de mayo de 1824 (*Ibidem.* págs. 528-530) y la carta del 31 de marzo de 1824 (*Ibidem.* págs. 522-525).

²¹ BONIFAZI, N. (1984): *Le lettere infedeli*. Roma, Officina Edizioni y BONIFAZI, N. (1987): *Il genere letterario: dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*. Ravenna, Longo.

infelicidad en ser la causa de las desventuras de Ricci y le implora conservar su amistad.

Estas oscilaciones transmiten al lector una doble imagen de Giacomo, forjado, cada vez, por los sentimientos de Caterina, ahora joven impulsivo y ligero, ahora sólo débil y por tanto, incapaz de contrariar los planes de la familia. Lo que no cambia es la posición del yo que escribe en las confrontaciones del propio sentimiento del que, en cada ocasión, corrobora la firmeza e inmutabilidad, incluso cuando vela aquello que prueba tras las huellas de la amistad.

El carácter peculiar del epistolario, correspondencia no sólo privada sino clandestina, plantea a quien se acerca, estudioso o lector, un problema de ética profesional sobre el modo legítimo de acercarse a un texto inconcebible fuera de la situación particular, en la que nace. Perteneciente al universo de Archivio, la carta posee una existencia efímera y contingente; apenas escrita, debe ser disfrutada por el destinatario e inmediatamente destruida, o de otro modo, substraída a cualquier otro lector potencial²²: “es inútil que pida vuestra prudencia en custodiar celosamente mis cartas, más bien, sería mejor que las quemarais.”²³

²² Ver el ensayo de D'INTINO, F., ““La scrittura non letterata’ Leopardi e il genere epistolare”, *Microcosmi leopardiani*, cit., vol. I. págs. 37-51.

²³ *Ibidem*. pág. 525.

Cuando la inspiración se agota, surge la mujer creativa, comunicadora

MAGALLANES Latas, Fernando

RODRÍGUEZ Gijón, Mónica

Universidad de Sevilla

La mujer y el renacimiento otoniano

El monje y erudito alemán Otloh de San Emmeram (c. 1010-1070) relata en su obra en latín *Liber visionum* una serie de visiones; en una de ellas¹ cuenta cómo apareció ante sus ojos el Purgatorio, y en él pudo ver a la princesa Teófano, madre del emperador Otón III, sufriendo y expiando su horrible pecado: haber propagado la lujuria griega. Tras semejante referencia, hecha por un intelectual y defensor de la reforma religiosa del siglo XI, habría que sopesar hasta qué punto es posible considerar la influencia de Teófano (c. 960-991), mujer culta y refinada, tan maléfica para la corte alemana. La realidad es que ya Otón I (912-973), a partir del matrimonio con la reina viuda italiana Adelheid (c. 931-999), había empezado a interesarse personalmente por las letras latinas, y quiso él mismo aprender a leer y a escribir en dicha lengua. Su hijo Otón II (955-983), conocedor de la cultura latina y aficionado a mantener discusiones intelectuales con los eruditos de su época, contrajo matrimonio con la mencionada Teófano, sobrina del emperador bizantino Juan Tzimiskes,² y ambos, Teófano y su esposo, quisieron para el futuro Otón III (980-1002) una educación grecolatina, como así fue, ya que el joven Emperador, apodado *Mirabilia Mundi*, podía hablar griego y latín, además del alemán. Al morir Otón II, cuando el niño era todavía un infante de tres años, Teófano asumió la regencia, pero murió ocho años después cediendo el relevo a su suegra Adelheid. De esta manera, y aunque son ellos, los emperadores Otones, los que sientan las preferencias culturales de sus respectivos reinados, que además coinciden en la misma línea grecolatina, es cierto que sin la ayuda e influencia de ellas, sus esposas, hubiera quedado mucho camino por andar en el devenir cultural.

Así pues, con este entorno grecolatino pero también cristiano, el Imperio Romano-Germánico de los siglos X-XI observa un renacimiento de la cultura clásica, hasta el punto de que incluso la literatura producida en suelo alemán está escrita casi toda en lengua latina y, en ocasiones, sin dejar de tener carácter auténticamente alemán,

¹ Autor también de una plegaria en bávaro, primera en lengua alemana de tono personal, se trata aquí de la visión nº XVII. Véase BOSTOCK, J.K. (1955): *A Handbook on Old High German Literature*. Oxford, Clarendon. págs. 254-255.

² Cfr.: "Theophanu". En: BAUTIER, R.-H., AUTY, R. y ANGERMANN, N. (eds.) (1999): *Lexikon des Mittelalters*. München, LexMA Artemis-Verlag.

adopta como referencia a clásicos latino-paganos, como Terencio. Además, en esta época del Renacimiento otoniano, la mujer toma por primera vez parte activa en la vida eclesiástica e intelectual; son los ejemplos de la abadesa de Gandersheim Gerberga II - que sabía griego y latín-; la duquesa Hadwig de Suabia -alumna de Ekkehard II de St. Gall-; o Matilde, abadesa de Quedlinburg y a quien Widukind de Corvey dedicó su crónica.³ Sin embargo, en el plano de la creatividad literaria, la anonimia, característica de la inicial Edad Media, persiste aún en los siglos X y XI; por eso, precisamente, es llamativo el hecho de que sea un nombre de mujer el que, bajo la dinastía de los Otones, sobresalga con brillo inigualable: Roswitha de Gandersheim, de acendrado espíritu religioso, quien resalta en su momento por haber enriquecido las literaturas alemana y latina medieval, además de por su condición femenina.

Roswitha von Gandersheim⁴

Fue allá por el siglo X cuando, agotado el numen creador de la octava y novena centuria, despuntó rutilante esta mujer de excepción, y, sorpresivamente, casi a modo de transculturación,⁵ se erigió en apóstol del buen crear literario. Era Roswitha una mente preclara, capaz de casar hondo sentir cristiano y teatro clásico, que supo dar a esa amalgama finalidad comunicativa dentro de su mundo escolástico. Hoy la conocemos gracias al erudito y poeta en latín, Conrad Celtis, quien con atinada clarividencia apreció, luego de siglos de incomprensible desconocimiento, la creatividad⁶ de aquella insondable intelectual del Renacimiento Otoniano, primera poetisa alemana, primera - que se sepa- autora teatral, iniciadora en la literatura alemana del motivo del pacto con

³ Cfr.: LANGOSCH, Karl (1997): "Mittelateinische Dichtung in Deutschland". En: KOHLSCHMIDT, W. y MOHR, W. (eds.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlín, Walter de Gruyter. pág. 352.

⁴ Ella va a suplir la inspiración que, en los albores de la literatura alemana, había estado en la mente masculina; por circunstancias históricas cabalmente comprensibles, qué duda cabe, no porque la inspiración fuese en aquel tiempo patrimonio varonil, naturalmente. Lo cierto es que los pocos nombres conocidos que quisieron abrir brecha en la generalizada anonimia corresponden a intelectuales masculinos: Otfrid, Ratpert, Notker III, Otloh o Williram. Mas con ellos se agota la inspiración y la literatura en lengua alemana enmudece, verbo éste lugar común en las Historias Literarias con el que se expresa la sequedad casi absoluta que durante el siglo X y primera mitad del XI campa en Alemania.

⁵ Y si sólo es *casi* es porque se trata de formas culturales, no adoptadas, sino creadas por ella a partir de un procedimiento de imitación, pero que ciertamente solapan la cultura autóctona, la sustituyen en la escritura y cuajan en el nuevo entorno cultural alemán; no cabe, por tanto, considerarlas totalmente de procedencia foránea porque se originan en el propio pueblo al que van dirigidas. Naturalmente, un fenómeno así tiene su explicación en la biculturalidad consustancial a la Alemania del medievo, o sea, en el cultivo paralelo de lo germánico y lo latino.

⁶ Tras hallar, a finales del siglo XV, los manuscritos de Roswitha en el monasterio próximo a Ratisbona de St. Emmeran, y que publicó en Nüremberg en 1501. Posteriormente no han faltado sospechas dentro de la investigación filológica acerca de la inautenticidad de la obra de Roswitha, cuestión ya prácticamente superada y que no se pone en duda. Cfr.: NAGEL, Bert (1965): *Hrotsvit von Gandersheim*. Stuttgart, Metzler. págs. 11 y ss.

el diablo,⁷ ferviente defensora de la probidad y hombría de bien, persuadida de la excelsitud de la fe y de la castidad -dualidad temática de su obra literaria-, pionera en el drama apologético cristiano y verdadera isla cultural.⁸

Roswitha creativa

De la incipiente creatividad personal en literatura alemana sólo es digno de mención el talento de esta mujer conspicua.⁹ Autora de una leyenda en dísticos elegíacos y de otras siete en hexámetros, a menudo con rima leonina,¹⁰ sobre vírgenes y santos mártires, ejemplo de vida para el resto de la comunidad cristiana, en ellas brillan sus dotes líricas e imaginativas.¹¹ Ítem más: en sus seis dramas, destinados a la edificación personal, y que aun mayor celebridad proporcionaron a Roswitha, se aprecia también la primorosa forma de decir de esta insólita dramaturga. Carentes de fuerza dramática, eso sí, y por lo mismo probablemente compuestos para ser leídos,¹² los escribió en prosa rimada y rítmica conseguida con similitudencias, rimas monosilábicas, que en ocasiones incluyen homoteuton, y disilábicas; con total ausencia de narrador, sin apartes ni otro tipo de indicaciones para la realización espectacular de los textos, la autora se ciñe a plantear el conflicto en la voz de los personajes intervinientes, compaginando en los diálogos fantasía, agilidad y amenidad.

⁷ En su leyenda *Teophilus*. Véase: VON GANDERSHEIM, Hrotsvitha (1973): *Werke in deutscher Übertragung. Mit einem Beitrag zur frühmittelalterlichen Dichtung von H. Homeyer*. München/Paderborn/Wien, Verlag Ferdinand Schöningh. pág. 126.

⁸ Porque, además de caso único en la literatura del siglo X, y pese a la brillantez de su escritura, no dejó huella en el devenir literario; así, sus creaciones dramáticas nada significan respecto del origen del teatro alemán, cuyos comienzos son tropos o esbozos predramáticos de representación, como los del monje de St. Gall, Tuotilo, casi coetáneo de la religiosa de Gandersheim.

⁹ Porque otros textos que se podrían citar son de autor desconocido: “obras literarias que surgen ahora responden a autorías más claramente individualizadas; es decir, aunque de una forma incipiente todavía, despuntan ya personalidades literarias caracterizadas por un más claro nivel de creatividad personal, distinguiéndose así de los anónimos autores de la fase carolingia en donde el concepto de escritor individual prácticamente era inexistente (...) se trataba de traductores, adaptadores o compiladores. De este modo, habrá ahora personalidades de la talla de Hrotsvith o Roswitha von Gandersheim, o anónimos autores de obras como *Waltharius* y *Ruodlieb*, de las cuales se infiere ya una capacidad creativa propia de un momento más evolucionado de la historia de la literatura”. MAGALLANES Latas, Fernando (1997): *Manual de literatura alemana. La literatura alemana en sus inicios*. Sevilla, Kronos. pág. 236.

¹⁰ Aunque es relativamente frecuente el uso de este tipo de rima desde la baja latinidad, no todos los poetas contemporáneos de Roswitha recurren a ella; por lo demás, tampoco faltan estudiosos que consideran la rima leonina artificio poético de escasa brillantez, poco favorecedor de la claridad de expresión. Cfr.: MARCOS CASQUERO, M. A. y OROZ RETA, J. (1995): *Lírica latina medieval*, edición bilingüe. I. *Poesía profana*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. pág. 13.

¹¹ Por ejemplo, con referencias a ambientes tan lejanos a ella como el califato de Córdoba, en *Pelagius*.

¹² Así lo afirma la crítica anglosajona; la francesa, por el contrario, parece inclinarse por una finalidad más teatral, mientras que los especialistas alemanes se han ocupado en analizar en detalle la producción literaria de la autora, sin preocuparse excesivamente en la finalidad de sus textos. Cfr.: CASTRO Caridad E. (1966): *Introducción al teatro latino medieval*. Textos y públicos. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela. pág. 52.

Frente a la comicidad de Terencio,¹³ ella incide en temas que, moldeados con forma clásico-latina, le otorgan la cualidad de original, pues antes de ella no hay constancia de que se haya escrito nada similar. Consigue su meritorio objetivo basándose en textos paganos que le desagradan,¹⁴ que hasta aborrece en su aspecto contenidista, aunque los estime en su literariedad; de modo que sorprende el modo natural con que aborda temas crudos, criminales y ambientes de prostíbulo, así como una acentuada sensualidad en un tono nada exento de erotismo.¹⁵ Sea como fuere, lleva a cabo su labor a fin de contrarrestar el efecto de las comedias de Terencio entre las moradoras conventuales;¹⁶ además, y simultáneamente, al recurrir a esa fuente clásica la acomoda a la mentalidad medieval, aproximándola al estilo dialógico-didáctico de excelente acogida en su tiempo. Como si de un lejano preludeo de intertextualidad¹⁷ se tratara, Roswitha reelabora, por tanto, literatura previa desarrollando su peculiar capacidad creativa y mostrando con su destreza literaria un nivel de formación intelectual poco común para la época. Técnica, calidad y sensibilidad son así rasgos sobresalientes de la poetisa alemana, capaz de llevar al lector de lo escabroso a lo sublime con habilidad artística y sin brusquedad. Pero Roswitha, a quien se le supone algún parentesco con la dinastía sajona de los emperadores Otones, evidenció también su creatividad contribuyendo al desarrollo de la embrionaria historiografía medieval, género que en ese otro renacer, el del Humanismo, llegaría a tomar su definitiva configuración. Fue a través de Gerberga,

¹³ Cuyo estilo imita y de quien se sirve en motivos de soez calado, aunque varíe contenidos y dote a sus obras de final feliz con la conversión de los pecadores. Por lo demás, el tono de desprecio con que trata ese tipo de contenidos lleva, en ocasiones, a la hilaridad del lector: cuando, por ejemplo, el malvado dictador, en *Dulcitius*, confunde en mitad de la noche los pucheros y cacerolas con las vírgenes a las que quiere corromper, y comienza a acariciarlos. Acto IV. Cfr.: H. Homeyer, *Ibidem*, pág. 204.

¹⁴ Véase cómo, disculpándose por basarse en textos terencianos, ella misma se explica: "... yo, vigorosa voz de Gandersheim, no he rehusado imitarlo en mis obras -mientras otros lo reverencian en la lectura-, de modo que con el mismo género literario con el que se narraban los vergonzosos incestos de lascivas mujeres, se pueda ensalzar la loable castidad de santas doncellas gracias a la capacidad de mi escaso ingenio. Esto, sin embargo, no impide que con frecuencia me avergüence y me invada un profundo rubor, puesto que, al emplear esta clase de composiciones, he tenido que manejar, recreándolo mentalmente por imposiciones del estilo, la detestable e ilícita locura de los amantes y de sus dulces y maliciosas conversaciones, que no se pueden acomodar a nuestro oído". Trad. de E. Castro Caridad, *Op. cit.* pág. 51.

¹⁵ Véase, por ejemplo, el Acto VI. págs. 35-37, VON GANDERSHEIM, Hrotsvitha, *Dulcitius. Abraham*. Karl Langosch (ed. y trad.) (1993). Stuttgart, Reclam.

¹⁶ Porque le disgustaba el éxito de los contenidos paganos del autor latino. Cfr.: WATTENBACH, W. (1885): *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*. Berlin, Wilhelm Hertz, 5.^a ed., vol. 1. pág. 313.

¹⁷ En perspectiva posmoderna, es decir, en otro acercamiento epistemológico a la cultura del medievo. Por supuesto, no se trata aquí más que de aplicar algún enfoque del pensamiento actual a un fenómeno estético del pasado; porque, y puesto que de Roswitha se desconoce casi todo, sólo es posible, a partir de sus textos y bajo el atento estudio de su episteme, averiguar el significado de su mensaje. En este sentido, y con independencia de críticas textuales que partan de premisas ideológicas o de metodologías con estricta rigidez y sujeción a los fundamentos en que se sustenten, los textos roswithianos proporcionan suficientes datos como para proponer nuevas interpretaciones de la obra de esta enigmática mujer.

abadesa del monasterio, sobrina del emperador Otón I, y con quien mantuvo entrañable amistad, cómo la familia imperial le encargó una epopeya en verso sobre las hazañas del emperador Otón I -Gesta Oddonis I. Imperatoris-; pero aún hubo de llevar a cabo un segundo encargo: otro poema épico, *De primordiis coenobia Gandershemensis*, sobre los orígenes de aquellas paredes que la cobijaron,¹⁸ las del cenobio de Gandersheim, relatando la historia del monasterio, en hexámetros, desde su fundación en el 856 hasta el 919.

En realidad todo el conjunto de su producción literaria permite pensar en una estructura macrotextual, y, de hecho, más de un estudioso de los tres libros de Roswitha -poemas hagiográficos, diálogos y poemas épicos- ve en ellos un todo “orgánico, cuya cohesión está subrayada por la simetría y equilibrio de temas entre los libros, la estructura y recursos léxicos...”;¹⁹ es decir, el pecado, metadiscurso de la religiosa alemana, es hipocentro temático e hilo conductor de su aportación literaria, toda ella emparentada temáticamente, y cuya finalidad es la conversión.

Roswitha comunicadora

Dotada de impar brío comunicador, Roswitha elaboró -quién sabe si auxiliándose de vivencias o de conocimientos indirectos acerca de actitudes infames y ambientes lóbregos-²⁰ una obra de ficción ceñida, en cuanto a lo que ella quiere comunicar, a la bipolaridad fe/castidad, auténtico epicentro de su interés comunicativo, cuya máxima intensidad logra en el género dramático, hasta entonces vedado a la mujer.²¹ Señera en el panorama literario medieval y formada en ambientes de refinada cultura que cifraba el canon en autores clásicos, ella quiso minimizar, con su quehacer literario, la repercusión de las comedias de Terencio, al parecer leídas con avidez en la

¹⁸ No está documentado el tiempo de permanencia de Roswitha en Gandersheim.

¹⁹ CASTRO. *Op. cit.* pág. 50.

²⁰ ¿Podría haber experiencias personales que sirvieron de fuente a su obra literaria? Desde luego, se carece de indicios en este sentido; aun así no hay por qué descartar posibles sospechas sobre su conocimiento del mundo exterior a la vida conventual.

²¹ La pureza que esta benedictina sajona buscaba en los comportamientos humanos sólo se ve empañada, por lo que a su labor creativa y comunicadora se refiere, en dos cuestiones, y aun así forzando mucho las cosas: una, de tipo formal, que destacan los especialistas sobre ciertas anomalías, en el uso del, por otra parte, buen latín medieval que ella maneja, en cualquier caso, defectos mínimos (Cfr.: FONTÁN, Antonio y MOURE Casas, Ana (1987): *Antología del latín medieval. Introducción y textos*. Madrid, Gredos. pág. 240; y otra, la amalgama de cristianismo y vulgaridad explicable, no obstante, porque las dosis de erotismo en su obra literaria se justifican precisamente para, a modo de contraste, resaltar más el amor a Dios; y es que lo que ella quiere no es sino denostar la pasión sensual y ensalzar la virginidad, a cuyo fin necesita hacer uso de expresividad coloquial.

corte de Otón I.²² Porque el caso es que en las enseñanzas monacales se hacía uso de textos latinos, ya de la Antigüedad tardía (Boecio, Marciano Capella), ya de la clásica (Terencio, Ovidio); sin embargo, lo que escandalizaba a Roswitha era que aunque útiles para aprender latín, estas últimas por sus contenidos paganos podían pervertir el buen hacer catequético sobre las postulantes más jóvenes. Y el problema era que no existían obras latinas de contenido cristiano de la amenidad de las piezas de Terencio; por esta razón, Roswitha decidió escribir seis dramas, a semejanza de los del autor latino, con contenido diferente y acorde con la mentalidad cristiana;²³ textos a los que no es difícil negar la categoría de macrosistema semiótico, y concordar con quienes los definen como drama, porque en ellos la comunicabilidad depende exclusivamente de un único código: el lingüístico; nos hallamos, así pues, ante comunicación dramática, no teatral, toda vez que las composiciones roswithianas carecen de elementos imprescindibles para su ejecución escénica.²⁴ Aun así, la escritora sajona demuestra gran voluntad comunicadora, pedagógica, y en pos siempre de un estandarte moral y cristiano. Mérito notable de esta intelectual genesiaca es, por tanto, haber sabido abogar por la moral cristiana, resaltando el valor del precepto religioso por medio de una escritura desprovista de bagaje teológico, de profundización conceptual, que prefiere el relato de historias personales, de episodios inverecundos, fácilmente asimilables con rapidez por cualquier lector; es el arte de la comunicación directa surgida de una mujer que no ahonda en disquisiciones, sólo quiere advertir, prevenir, ayudar: su comunicabilidad es puro pragmatismo porque el mensaje que proyecta es útil dentro del contexto al que ella lo dirige. De nula repercusión su legado en la posterior literatura alemana, pudo sin embargo ser amplia la difusión de su obra entre las gentes cultas del medievo.

Conclusión

Si Roswitha jalona la historia literaria alemana es porque hubo de convivir con factores contra los cuales fue capaz de presentar pugnaz resistencia desde su fértil imaginación. Así es; en aquel entonces, cuando ciertos principios cristianos parecían

²² *Plures inueniuntur catholici*, título del prefacio al Libro II, correspondiente a los diálogos dramáticos, en donde Roswitha cita a Terencio y manifiesta seguirle. Pero “su objetivo no fue la simple *imitatio* de un autor pagano tan celebrado, sino la *aemulatio*; es decir, la imitación superadora que diera lugar a un diálogo ‘a lo divino’ que fuera espejo de virtudes cristianas”. CASTRO. *Op. cit.* págs. 50-51.

²³ RODRÍGUEZ Gijón, Mónica (2000): “Roswitha von Gandersheim y Christa Wolf: dos visiones literarias femeninas alemanas a las puertas de dos milenios diferentes”, *Dos mil años, ¿de qué? Persona. Ciencia. Historia. Cultura*. XXXIII Congreso Universitario Internacional. Sevilla, Kronos. págs. 234-244.

²⁴ Dado que en la Edad Media el drama clásico se estudiaba pero no se escenificaba, lo probable es que Roswitha desconociese el teatro antiguo en cuanto arte representable. Tal vez por eso no se le ocurrió dar el paso de drama a teatro en sus piezas dialogadas.

debilitarse, la actividad de esta autora premoderna supuso una apuesta por la estética supletoria de la ética mermada. Pero su intención era recuperar la moral cristiana; de ahí que lo estético no sea en ella fin en sí mismo sino sólo un medio. Dicho de otro modo, la doctrina cristiana había de prender más fácilmente si se transmitía, si se comunicaba, con la fuerza de la belleza del texto literario.

Mujer voluntariosa, Roswitha, al socaire de su fe, desarrolla sus capacidades de creación eminentemente simbólicas, como no podía ser de otro modo en quien enclaustró su existencia en la vida abacial. Pero ella no sólo creó, también difundió valores comunicando aquello en lo que creía, y en un momento en el que se precisaba su comunicación; razón por la cual el entorno al que ella se orientaba le impelía a asumir actitudes pragmáticas. Por eso su obra no es pura estética, ni responde básicamente a la inquietud de quien necesita exteriorizar impulsos creativos. Roswitha ansiaba resultados de su escritura en las lectoras; quería ir más allá de lo creativo y adquirir metas fuera de la ficción artística; creatividad y comunicación van así ligadas en sus textos, porque la primera está al servicio de la segunda, y toda su obra literaria en función de fines morales hacia un destino de antemano prefijado: calar en las gentes de su tiempo.

El porqué del ímpetu creativo y comunicador de esta mujer única hay que buscarlo, por tanto y prioritariamente, en la relajación, en el disfrute mundano -no en vano bien recalcado en los dramas y leyendas de Roswitha- que carcomía la virtud, y que coincide con ausencia de creatividad en lengua vernácula y escasa originalidad en la latina, realidades ambas propias de una sociedad conformista, autocomplaciente con un limitarse a importar de Bizancio lo que renuncia a indagar en su misma esencia cultural; todo ello hubo de ser, de algún modo, acicate para que ella, de extracción noble, emprendedora y decidida, rompiera una lanza en pro de la excluyente cultura escrita en su época: la latina, internacional, universalizadora y transhistórica.²⁵

Por lo demás, es claro y palpable que la poetisa alemana realza la consideración de la mujer a partir del mensaje cristiano; no se colige, sin embargo, de sus textos menosprecio hacia el varón, ni mayor grado de bondad en uno u otro de los sexos en que se divide el género humano. Esposas infieles y hasta asesinas, hombres depravados y diabólicos, como también mártires y vírgenes pueblan sus historias; mas cuando el hombre aparece como ser malvado es por su condición de pagano, no porque el ser humano masculino sea la encarnación del mal, avieso y protervo por naturaleza; de

²⁵ Por el vehículo lingüístico utilizado y por actualizar el pasado convirtiendo la aportación terenciana en ingrediente cultural germano.

hecho, el hombre que se enmienda y abraza la fe queda despojado de su perversidad; y lo mismo sucede con la mujer: cuando se aparta de la vida casta, la maldad invade su alma; una vez arrepentida, se purifica. Es por tanto un asunto de fe y castidad, no de naturaleza masculina o femenina, aquello que preocupa a esta original mujer del medievo; no es la enemistad ni ningún pretendido enfrentamiento hombre-mujer el contenido de su obra estética. De ella, de su biografía, apenas se sabe casi nada; tampoco hay datos precisos acerca de la celebridad y difusión de la literatura de Roswitha en su momento; pero su mensaje es perspicuo: la religiosa alemana quiere atajar actuaciones, comportamientos ad libitum, porque detesta el pecado, independientemente de que sea el hombre o la mujer quien lo cometa. La conversión, el arrepentimiento, la contrición, la penitencia y la redención son los quicios sobre los que giran sus leyendas y dramas; motivos -dependientes de sus dos grandes obsesiones temáticas: fe y castidad- en los que hace intervenir a personajes masculinos y femeninos, con sus desviaciones y hasta depravaciones, o con la modélica integridad moral de mujeres u hombres incorruptibles, ascetas, castos.

En los textos roswithianos, trasunto de acrisoladas convicciones cristianas de su autora, aparecen personajes femeninos; algo más que frecuente ya en el teatro de la Antigüedad. Pero lo que sí es auténticamente novedoso, revolucionario incluso, es que la autoría de composiciones dramáticas, nada menos que en el siglo X, se deba a una mujer: Roswitha, quien desdeñando la costumbre secular se atrevió a componer, a escribir, utilizando formas y estilos largamente reservados al hombre; tuvo, pues, la suficiente valentía como para desafiar la tradición. Por lo demás, en esta singular personalidad femenina, creativa y comunicadora como nadie en un espacio de ciento cincuenta años de cultura alemana, confluyen dos renaceres: el otoniano -que si de tal hablamos, en parte es gracias a ella- y el del Humanismo de la incipiente era moderna, porque fue entonces cuando prendió la estela de Roswitha y, como peso pesado de la cultura, ya no cesaría de ser reivindicada.

Las Cortesanas venecianas y la moda

MARANGON, Giorgia

En una Venecia, ciudad europea efervescente y en continuo fermento artístico y cultural, sobresalen figuras femeninas que, por su exuberancia física y intraprendenza cultural, en la estela de un movimiento femenino como el francés de las solonières, dieron una nueva vida a un mundo, el femenino, oscurecido y eclipsado por la omnipotencia masculina. La cultura y la sociedad de los tres últimos siglos de vida de la Muy Serena República de Venecia son objeto del excelente, erudito y poderoso estudio de Oliver Logan¹. El autor bosqueja un cuadro interesante de la sociedad y de la vida en Venecia desde 1470 hasta 1790, dibujando el perfil de Venecia ciudad-galante, que desde hace un tiempo inmemorable goza de una completa libertad civil y de una constitución perfectamente equilibrada en sus poderes. En una época en que muchos gobiernos republicanos y principescos de Italia habían fracasado, Venecia aparecía como un modelo de estabilidad y como el más vigoroso exponente, entre los todavía existentes, de las instituciones políticas libres. No obstante, mi trabajo no se centra en el mito de Venecia, sino en las realidades culturales y sociales de la ciudad y en la definición del erudito y austero ethos veneciano que serán el trasfondo, el escenario sobre el que las venecianas impondrán de manera prepotente su imagen². Mujeres del placer³, mujeres eruditas, que leen, pendientes de todo cuanto acontece a su alrededor, mujeres a las que se conoce mejor con el nombre de cortesanas que dieron un fuerte impulso a la vida no sólo mundana sino también cultural, revolucionando los usos y costumbres arraigados y todavía vinculados a la intolerancia medieval.

¹ LOGAN, O. (1980): *Venezia. Cultura e società 1470-1790*. Turín, Veltro.

² *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal trecento al settecento*. Milán, Berenice, 1990.

³ FARGE, A (1979): « Présentation », *Vivre dans la rue à Paris au XVIII siècle*. Paris.

Au XVIII siècle les filles publiques sont
públicas son
Soeurs de la misère, leur monde n'est guère
casi no
Éloigné de ceux de leurs clientes...

En el siglo XVIII las chicas
hermanas de la miseria, su mundo
se aleja de los de sus clientes...

Una ragazza che ha troppi amici non ha amici.
Lucrezia, credimi: coloro che hanno rapporti con te
non ti trattano come una persona, ma come un oggetto⁴.

Esse non vendono che i corpi: la volontà non può
essere messa in vendita, essa è troppo libera ed interiore⁵.

Si en la Edad Media se toleraba poco la figura de la mujer de placer, la moralidad renacentista, más iluminada y mentalmente abierta, no culpa el amor físico, ni hace de él un personaje positivo, casi una personificación de una feminidad emancipada. La mujer de placer, conocida con el nombre de cortesana, en opinión de algunos sinónimo de cortesía y disponibilidad, era un término que hasta entonces se usaba para indicar la categoría social de las señoras que frecuentaban la corte. Pero no todas las prostitutas merecían tal nombre, sólo aquellas que dotadas particularmente de belleza, sensibilidad, gracia e inteligencia consiguen elevarse por encima de la masa. En la mayor parte de los casos se trata de hijas ilegítimas de aristócratas, marginadas por la clase de su padre.

En general, a la mujeres, consideradas como seres inferiores, no se les ha permitido ocuparse de la filosofía, la ciencia, la literatura: la instrucción femenina se limita a la lectura de obritas morales, al canto, a la danza, al toque de un instrumento musical y sobre todo, al aprendizaje de las múltiples tipologías de los puntos de bordado, del encaje, de la malla, de la costura. Una buena regla era que la mujer “sabía” saliese de casa sólo tres veces en su vida: para el bautismo, para el matrimonio y para su funeral. En cambio, la cortesana no sólo salía de casa sino que además se interesaba por todo, escuchaba, participaba, acostumbrándose así a hacer uso de su ingenio y a aprender a expresarse con brillantez⁶. De hecho, las antiguas crónicas demuestran que se

⁴ DA ROTTERDAM, E. (1522): *Il Giovanotto e la prostituta*. Colloqui. “Una chica con demasiados amigos, no tiene amigos/ Lucrecia, créeme/ Los que mantienen relaciones contigo/ No te tratan como a una persona sino como a un objeto”.

⁵ DE MONTAIGNE, M. (1588): *Essais*. III, 5. “No venden más que sus cuerpos: la voluntad no puede venderse: es demasiado libre e interior”

⁶ De la mayor en la escala poética, Gaspara Stampa, nacida en Padua en torno al año 1523 en el seno de una familia de origen milanés, no se está muy seguro de que la indudable libertad de vida la transformase precisamente en una cortesana de condición, como quisieran algunos versos anónimos que la acusan de ser una mujer de **malaffare**. Alumna del humanista Fortunio Spira y del músico Perissone Cambio, apasionada del canto, aceptada en la Academia dei Pellegrini, frecuentó el círculo veneciano a cuyo frente estaba el petrarquista Domenico Venier. En su cancionero, donde recurre de manera elegante a los temas petrarquistas a los que infunde su propio acento **pacatamente** personal, casi de un íntimo coloquio, suspira elegíacamente por su desafortunado amor por el conde Collaltino di Collato.

STAMPA, G. y FRANCO, V. (1913): *Rime*, A. Salza (ed.). Bari. No existen dudas, en cambio, sobre Tullia de Aragón (1510 – 1556), mujer dotada de un gran encanto más que de belleza: en Florencia, la duquesa le dio permiso para no vestir más el velo amarillo, símbolo de las prostitutas, por “su rara ciencia de poesía y filosofía”.

les solía buscar más para mantener una conversación agradable y por su refinada forma de ser que por su cuerpo y prestaciones físicas.

El mundo de las cortesanas que, con el paso de los siglos ha originado interesantes estudios⁷, fue el principio, en Italia, de una transmisión de datos referentes a la mujer y a su complejo y articulado mundo. También son numerosos los escritores extranjeros que dejaron su testimonio personal en las cortesanas venecianas⁸. Entre estos, De Brosses las encuentra cortés y muy dulces y suntuosas de ropa⁹, mientras que Rousseau, por una cita incompleta, no logra recordar más que un elegante camisón con flecos de seda rosa en el escote¹⁰. Mujeres de cultura y costumbre, y de este segundo aspecto me ocuparé de manera específica delineando las características más sobresalientes de un abbigliamento que fue la llave de tanto escándalo y éxito.

Una ley fechada en 1416 imponía a las meretrices públicas llevar al cuello en señal de reconocimiento un pañuelo amarillo; una ley abolida y puesta en vigor otra vez a più riprese. De hecho, en 1486 se delibera che: omnes illi ruffiani qui stant in civitate nostra debeant portare habitus color zalli utab omnibus dignosci possint¹¹. Resulta interesante hacer notar como por ejemplo en Padua y Treviso cambiaron los colores impuestos: meretrices et ruffianae llevarán sobre sus hombros unum faciolum longitudinem trium brachiorum y en la cabeza unum capucium coloris rubei¹². Además se les prohibía cubrirse la frente con un peinado detta a fungo, con tal de que mulieres appareant sicut deus illas fecit¹³. El abbigliamento de la cortesana, en general, no se diferencia del de las señoras en cuanto a elegancia y lujos, sino a lo que en vistosidad se refiere. La cortesana viste una camora, una túnica sencilla, con un escote amplio con el punto de vida bajo el seno; las mangas, ingioiellate con perlas y gemas, unidas al giro spalla con cintas muestran una raja a la altura del codo que permite una mayor libertad

BONGI, S. (1886): *Il velo giallo di Tullia d'Aragona*, "Rivista critica di Letteratura Italiana", nº III.

⁷ ARETINO, P. (1960): *Lettere. Il primo e il secondo libro*, F. Flora (ed.). Milán. BARZAGHI, A. (1980): *Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costume dal XVI al XVIII secolo*. Verona. CALZA, C. (1869): *Documenti inediti sulla prostituzione tratti dagli Archivi della Repubblica Veneta*. Milán. CASANOVA, G. (1986): *Memorie*. Milán. TASSINI, G. (1886): *Cenni storici e leggi circa il libertinaggio in Venezia del secolo decimoquarto alla caduta della Repubblica*. Venecia y VENIER, L. (1883): *La puttana errante*. París.

⁸ LABALME, P. (1984): *Women's Roles in Early Modern Venice in Beyond Their Sex*. Nueva York. DE MONTAIGNE, M. (1974): *Journal de voyage en Italie*. París. KULTZEN, R. (1971): *Eikmeir, Venezianische Gemälde des 15. Und 16. Jahrhunderts. Bayerische Staatsgemäldesammlungen*. München.

⁹ RAMPELLO, D. (1976): *700 anni di costume nel Veneto*. Treviso. págs. 210-211.

¹⁰ JONARD, N. (1967): *La vita a Venezia nel XVIII secolo*. Milán. pág. 283.

¹¹ *Leggi e memorie venete, 1870-72*. pág. 69: "todos aquellos rufianes que se hallan en nuestra ciudad deberán vestir un hábito de color amarillo para que todos puedan reconocerlos".

¹² *Ibidem*. pág. 169, "las ramera y ruffianae llevarán sobre sus hombros un pañuelo de tres brazos de longitus y en la cabeza una capucha del color rojo".

¹³ *Ibidem*. pág. 233, "las mujeres aparezcan como Dios las hizo".

de movimiento. La camisa, blanca, enlucida con bordados y sopravveste, completan el abbigliamento. Los zapatos de tela y cuero slanciano la figura gracias a la alta cuña de madera; en fin, el peinado hecho de un recogido in un grosso torciglione avvolto en rosquilla en lo alto de la cabeza y de largos racimos de rizos que pendían sobre las orejas, es el toque finas de un rebuscado gusto por el estilo.

Venecia ha sido siempre una ciudad vanguardista y mientras que en Florencia, durante el siglo XVI y bajo la autoridad de Cosimo I, se restaura la obligación que tienen las prostitutas de vestir un velo o una cinta amarilla para distinguir a las mujeres dignas de las que no lo son, en Venecia se intenta imponerles un uniforme modesto, o al menos, nada pomposo. De esto da fe el guardarropa hallado en casa de los Leoncini¹⁴ en 1569 y sometido a un inventario: seis pares de mangas de raso o lana, nueve vestidos completamente negros, tres faldas de lana, un duliman (sopravveste oriental) de lana y dos sopravvesti negros siempre de lana, di cuui una foderata di volpe, una capa, dos puños de paño y de terciopelo, [foderate] forros de piel de martora y de zorro, cincuenta y ocho camisas de mujer, ocho mascoline y dos de hombre y una malla de lana labrada con hierro; dieciséis pares de calzoncillos de tala, un par de paño para el invierno; siete pares de medias, uno de sdea, cinco de tela blanca y uno de lana. Además, siete bavari y nueve scuffie dorate a rete, seis bolsas para terminar con seis pañuelos de cabeza, tres velos y doce pares de zapatos¹⁵. No se halla ninguna indumentaria amarilla. Predomina sobre todo el color negro. Una ley del 1543 prohíbe a las mujeres del placer vestir joyas, perlas, oro, plata y vestidos de seda, exceptuando las scuffie. Hacia mitad de siglo, la moda se va haciendo cada vez más seductora, los escotes más amplios y descuadrados y los corpetti más ceñidos; el pelo se recoge en pequeños ciocce decorados con lirios y otras flores; coronando el rostro, unos seductores rizitos cortos denominados “tira baci” en véneto. En invierno se pone de moda la plettería, de tela por fuera, de zorro, lince o marta por dentro, la capa o el duliman Como instrumentos indispensables para la fascinación y la provocación aparecen el abanico de plumas de avestruz, las medias de seda y los zuecos de terciopelo¹⁶. Otra característica de la cortesana es la de hacer

¹⁴ Angelica y Giulia Leoncini, hermanas y cortesanas renombradas en la Venecia de la primera mitad del siglo XVI.

¹⁵ DAVANZO Poli, D. (1988): *Inventario delle cose di Giulia Leoncini*, Bemporad, *Il costume nell'età del Rinascimento*. Florencia. págs. 273-285.

¹⁶ ARETINO, P. (1966): *Dubbi amorosi e sonetti lussuriosi*. Bolonia, pág. 525. “Ella, al coger el guante, encogió también los bajos del traje y dejó entrever tanto su piernecita que... le ví las medias turquesas y **pianelleta** de terciopelo negro, de tal modo que la pulcra de una y de otra le hicieron suspirar de lujuria... y la amiga, cubriéndose con el abanico sólo la mejilla izquierda, le consintió que le mirase el resto a su voluntad.”

aumentar la *vaghezza* en su rostro aclarándose el pelo, *truccandosi* y blanqueándose el rostro y gran parte del seno.

A principios del siglo XVII, la moda en Venecia no cambia mucho. El inventario de 1606 de la dote de Domina Paulina Provesina Vignon, documenta la misma tipología de ropa que la de Leoncini. Gracias a la iconografía pictórica resulta evidente el hecho de que en el segundo cuarto del siglo XVII la moda que siguen las señoras venecianas es la de las cortes holandesas, de línea extraordinariamente opulenta, con el punto de vida bajo el seno, una enorme falda rigonfia, un amplio escote cubierto de un bavaro plissettato. Los colores son oscuros y el pelo se deja caer por los hombros. De la moda holandesa a la francesa, la de la corte de Luís XIV: falda a campanula, *sopravveste* recogida en los lados y *drappeggiata* en la parte posterior; *pettorina* bordada, mangas cortas a balze; el pelo recogido a *boccoli* y adornado con una alta cresta de *pizzo*. Damas y burgueses iban todos vestidos de negro, mientras que los trajes de colores *sgargianti*, amarillos, rojos, *contraddistinguevano* a las mujeres de costumbres fáciles.

Grevembroch, que se interesaba por las formas de vestir de las más diversas clases sociales venecianas, en el caso de las cortesanas, meretrices, prostitutas y concubinas no encuentra nada mejor que reproducir las imágenes femeninas del siglo XVI, copiadas de los libros de Vecellio¹⁷.

Concluyo este breve excursus a través del suntuoso, articulado y extravagante mundo de las cortesanas venecianas y la coda con los versos de Verónica Franco:

Data è dal ciel la femminil bellezza
Perché ella sia felicità in terra
Di qualunqu'uom conosca gentilezza¹⁸

Traducción de Raul Escalera Maestre

¹⁷ VECCELLIO, C. (1859): *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*. París.

¹⁸ FRANCO, V. (1575): *Terze rime*. Venecia. Dada es por el cielo la femenina belleza/ para que sea felicidad en la tierra/ de cualquier hombre que conozca la gentileza.

Momentos y Personajes transgresores en *sueños desde el Umbral* de Fátima Mernissi

MÁRQUEZ Espinós, Mar

Escribir sobre Fátima Mernissi y sus **Sueños en el Umbral (memorias de una niña en el harén)** me ha dado la oportunidad de recrearme, deleitarme y complacerme con una historia en la que el encantamiento que sobre mí han ejercido algunos de los perfiles femeninos descritos en la novela ha sido inmenso. Mujeres sin duda extraordinarias principalmente por la sabiduría que acumularon a lo largo de los años y experiencias vividas y muchas veces aprendidas de oídas. De ahí que los sentidos jueguen un papel fundamental en los personajes femeninos del relato, que habitando en un espacio determinado, entendiendo por determinado cerrado, acotado, aunque se trate del campo, atienden con especial sensibilidad y capacidad de percepción a todo lo que acontece a su alrededor.

En **Sueños en el Umbral**, Fátima Mernissi nos traslada a su propia infancia, nos transporta al Marruecos de los años 40 dividido entre franceses y españoles, entre conservadores y renovadores, entre hombres y mujeres, entre mujeres y mujeres.

Fátima Mernissi nació en Fez en el seno de una familia burguesa en un momento de inestabilidad social en la que, mentes reflexivas, dentro de la misma sociedad marroquí, comenzaban a cuestionar la eficacia del mantenimiento de algunas de las normas tradicionales. Intelectuales y “modernos” saboreaban la trasgresión mientras que muchas mujeres la soñaban. Pero no es éste un sueño pasivo e idealizado, Fátima nos presenta a féminas que continuamente en su vida cotidiana luchan desde su microespacio para conseguir pequeños y grandes cambios.

A modo de autobiografía, Mernissi nos narra la vida en un harén, o mejor dicho, en los harenes pues nos muestra sustanciales diferencias entre el urbano y el rural. Consecuentemente, para continuar el trabajo, se nos hace imprescindible aclarar el concepto de “harén”. No se trata de una imagen fascinante lujosa e imperial del tipo de las 1001 noches con *jaryas* cultas que dominan las ciencias, letras y música, sino de una realidad bastante menos sugerente, de familias ampliadas, en las que las esposas van a vivir al núcleo familiar del marido en vez de formar conjuntamente células familiares independientes, generalmente son analfabetas y se les está vedado en gran medida el acceso al conocimiento, existiendo además un exhaustivo control sobre sus salidas al exterior de la vivienda. La poligamia no es necesaria para crear un harén, de hecho la historia de Mernissi nos presenta, por una parte, un harén urbano formado por la abuela paterna, sus hijas e hijos, entre ellos el padre de Fátima,

las esposas de los mismos (tratándose de matrimonios monógamos), con todos sus descendientes y otras familiares o miembros acogidos, normalmente mujeres desfavorecidas socialmente (es decir, más desfavorecidas aún de lo general), bien por causa de un divorcio, como Tía Habiba, de la que hablaremos después, bien por un cambio de estatus tras la *Circular de la Administración Francesa* de 1922, que hizo desaparecer la esclavitud en Marruecos y dejó a más de un “libertado/a” en situación de desconcierto, sin saber qué hacer ni a dónde ir, como es el caso de Mina, y otros cobijos temporales de las hermanas de las esposas o las hijas en momento de crisis conyugal; por otra parte, un harén rural formado por su abuelo y las nueve mujeres del mismo (entre ellas su abuela Yasmina) con sus hijos e hijas.

¿Qué es exactamente un harén? El harén de Yasmina era una granja abierta sin muros altos y visibles. El nuestro de Fez, era como una fortaleza.¹

Ya aclarado el concepto de harén equiparándolo a “casa familiar” descubrimos cómo Mernissi nos muestra aspectos de la vida cotidiana, desde la convivencia de unos con otros, pasando por las normas y su forma de trasgredirlas, costumbres y formas de vestir, hasta el cóctel compuesto por anhelos, sueños y armas de mujer para la consecución de sus objetivos aderezado con recetas de belleza y todo ello enmarcado en un cuadro analítico y crítico enfocado desde la óptica feminista y bañado por una buena dosis de ternura e inocencia en las apreciaciones desde la mirada infantil.

El punto de vista femenino sobre el harén no es unánime. Al igual que en nuestra sociedad occidental hay mujeres ancladas en los valores y costumbres que perpetúan la hegemonía patriarcal y otras que optan por un tuteo sin supremacías, en la colectividad femínea de Mernissi hay criterios contrapuestos.

Cuando alguien quería iniciar una guerra en el patio, no tenía más que preparar el té, invitar a unas cuantas personas a sentarse, pronunciar la palabra harén y esperar media hora o así. Entonces las señoras elegantes, serenas, ataviadas con preciosos caftanes de seda bordados y zapatillas tachonadas de perlas, se convertían súbitamente en furias vociferantes.²

Y lo que es aún más grave, aparece la perspectiva paternalista masculina que fundamenta la necesidad de existencia del harén como fórmula de protección hacia las

¹ MERNISSI, F., Sueños en el Umbral, Muchnik Editores S.A., Barna 1995, traducción Angela Pérez, pág 53.

² MERNISSI, *ibidem*, pág54.

mujeres

Allí, las tías divorciadas y viudas, sus hijos y otros parientes ocupaban un laberinto de habitaciones pequeñas.....En ocasiones, alguna pariente lejana que había reñido con su marido llegaba a nuestra casa y durante semanas se refugiaba en las plantas superiores. Otras veces venían con sus hijos sólo a pasar unos días para demostrar a sus esposos que tenían otro sitio donde estar, que podían arreglárselas y que no estaban totalmente desvalidas. (A veces, la estrategia funcionaba y regresaban a sus hogares en una posición más fuerte para negociar.) Pero otras parientes se quedaban para siempre después de un divorcio o de algún otro problema grave, y ésta era una de las tradiciones que preocupaban a mi padre cuando alguien atacaba la institución del harén. “¿A dónde irán las mujeres afligidas?”, solía decir él.³

Asemejándose algunos de sus planteamientos a otros nuestros, no demasiado lejanos en el tiempo

Todos los hombres respetables se ocupaban de que sus mujeres no tuvieran que salir a la calle, siempre tan peligrosa e insegura. Les procuraban palacios preciosos con suelos de mármol y fuentes, buenos alimentos, vestidos bonitos y joyas. ¿Qué más necesitaba una mujer para ser feliz? Sólo las mujeres pobres como Luza, la esposa de Ahmed, el portero, necesitaban salir a trabajar y ganarse la vida. Las mujeres privilegiadas se ahorraban ese trauma.⁴

Una sociedad hermética plagada de normas prohibitivas y frustrantes para un sector de la población es también una invitación continua a la trasgresión. **Sueños desde el Umbral** está plagado de rupturas que son la forma de rebelarse de las mujeres, de conseguir parte de lo que quieren, de continuar una lucha activa para no dejarse lobotomizar el pensamiento, y en cierto modo, una forma de venganza. El primer ejemplo de sublevación contra lo establecido nos lo regala Douja Mernissi, madre de nuestra autora, al empeñarse en celebrar las mismas fiestas por su hija, aunque fuera niña y no niño.

Samir y yo habíamos nacido el mismo día, una larga tarde de Ramadán, con una hora escasa de diferencia. Él nació primero, en la segunda planta, y era el séptimo hijo de su madre. Yo nací una hora después en nuestro salón de abajo; era la primogénita de mis padres, y aunque mi madre estaba exhausta, insistió en que mis tías y familiares celebraran por mí las mismas ceremonias que por Samir. Nunca admitió la superioridad masculina, por considerarla absurda y absolutamente antimusulmana. “Alá nos hizo a todos iguales”, solía decir. Recordaba después que aquella tarde la casa había vibrado por segunda vez con el tradicional yu-yu-yu-yu y los cánticos festivos, y que los vecinos se armaron un lío porque creyeron que habían nacido dos niños varones.⁵

³ *Ibidem*, pág 27

⁴ *Ibidem*, pág. 62

⁵ *Ibidem*, pág. 20

Otro ejemplo de trasgresión era el uso de la radio, sólo permitida a los hombres, como el acceso a la cultura, saber leer, el control de la economía doméstica, salir y entrar a su antojo, etc.....Pero las mujeres se las apañaban para alcanzar ciertos logros, como por ejemplo el conseguir una copia de la llave que guardaba el aparato y escuchar música en ausencia de los varones, lo cual preocupaba bastante pues “Si han hecho una copia de la llave de la radio, pronto harán una para abrir la puerta de la calle”.⁶

La idea de “casa familiar” se relaciona estrechamente con la concepción de grupo en el sentido comunitario, de ahí que algunas de las actividades primarias cobren una especial relevancia en la convivencia familiar, entre ellas y en la cotidianeidad destaca la comida siendo el menú decidido el día antes por acuerdo y cuya celebración, altamente jerarquizada, se desarrolla en común entre todos los miembros de la casa. Por este motivo pretender comer de manera individual o en la intimidad de la célula familiar es toda una trasgresión que la madre de Fátima probaba consiguiendo pequeñas-grandes conquistas

Ella podía preparar cuantos postres y galletas quisiera, pero no debía cocinar un plato de carne ni una comida principal, pues habría supuesto el principio del orden comunal. Sus desayunos individuales preparados ostentosamente ya eran suficiente bofetada al resto de la familia. Muy de vez en cuando, mi madre se las arreglaba para preparar un almuerzo o cena completa, pero no sólo tenía que ser discreta al respecto, sino que debía darle cierto significado exótico. Su táctica más corriente era camuflarlo de merienda-cena servida en la terraza.⁷

Además de las mencionadas, otras prohibiciones se cernían sobre el ambiente de la casa de los Mernissi, afectando directamente, la mayor parte de ellas, a las féminas, por ejemplo velas mágicas en la terraza, fumar cigarrillos, mascar chicle, pintarse las uñas con esmalte rojo, traer y llevar cartas de amor, los bolsos de mano, pañuelos y el pintalabios rojo. Ni mujeres ni jóvenes podían comprar, todo estaba controlado por los varones adultos, luego el hecho de conseguir alguno de los artículos mencionados significaba que se estaba negociando con dinero ilícito.

Tanto fumar cigarrillos como mascar chicle eran actividades tontas, pero que los hombres se oponían a ellas porque daban a las mujeres la oportunidad de tomar decisiones propias, decisiones que no estaban reguladas por la tradición ni por la autoridad.....-Así que ya ves-dijo-, una mujer que masca chicle en realidad está haciendo un gesto revolucionario. No por el hecho mismo de mascar chicle, sino porque el chicle no está prescrito por el código.⁸

⁶ *Ibidem*, pág. 18

⁷ *Ibidem*, pág. 97

⁸ *Ibidem*, pág. 225.

Pero quizás de entre todas las trasgresiones las que me han parecido más interesantes son precisamente aquellas que no llegan a serlo en el sentido real, sino en el figurado. No provocan abiertamente, sino a través del arte, del amor o de los sueños. Podría llamarse el sueño de la trasgresión, y se materializa por medio de escenificaciones

En la terraza, nos entusiasmaba la manifestación de las mujeres que había tenido lugar en 1919. Era un momento clave de la trama del argumento de Chama que nos permitía a casi todos invadir el escenario, empujar los inseguros cortinajes que con tanto esfuerzo había colocado Chama.....y saltar a un lado y a otro insultando a gritos a los imaginarios soldados británicos, a los que arrancábamos sus bufandas, símbolo de los despreciados velos.⁹

de reflexiones evasoras empapadas de autodefensa

Tía Habiba decía que cualquiera podía conseguir que le creciesen alas.....Es simple cuestión de mantenerte alerta y captar la seda crepitante del sueño alado.....Había dos requisitos previos para conseguir alas-: El primero es sentirte cercada, y el segundo creer que puedes romper el cerco.¹⁰

y de tareas artísticas domésticas como los bordados

Me sacrifico a diario y acato la tradición para que la vida transcurra pacíficamente en esta santa casa-dijo-.Pero hay algunas cosas muy personales, como el bordado, que me permiten respirar y no pienso renunciar también a ellas. Nunca me ha gustado el bordado tradicional, y no entiendo por qué no puede la gente coser lo que quiera. No hago mal a nadie creando un ave extraña en vez de bordar el mismo viejo diseño de Fez repetido hasta la saciedad.¹¹

En cuanto a los personajes de la infancia de Mernissi, destacan sobre todo la cantidad y calidad de mujeres que rodearon a la escritora, todas y cada una de ellas interesantes por lo intrépido, luchador, creativo, inteligente o tierno de su existencia. La primera en la que quisiera detenerme es en la ya mencionada Douja Mernissi, madre de Fátima, que impregnará en nuestra autora todo el afán de modernidad, entendiéndose por modernidad una ardua resistencia a lo convencional. Desde pequeña no quiso tapar la cabeza a su hija y la vestía a la occidental, excepto en las fiestas religiosas. A través de este hecho estaba manifestando un mensaje, pues la adopción de ciertas formas occidentales constituía para ella la manera más

⁹ *Ibidem*, pág. 159.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 244.

¹¹ *Ibidem*, pág. 249.

evidente de pretender una vida diferente para su hija, basada en el conocimiento, el trabajo retribuido y la autonomía. Jamás aceptó la autoridad masculina por considerarla absurda y antimusulmana y animaba a su hija a protestar y gritar, aunque matizando que la rebelión debe realizarse inteligentemente, cuando hay posibilidades de ganar. En cuanto se enteró de la apertura de las nuevas escuelas, que ya no serían coránicas y unisex, sino mixtas y públicas, luchó para que Fátima ingresara en una de ellas, aunque también quiso ir ella misma a clases de alfabetización y no se lo consintieron siendo condenada al estancamiento, a enterrar sus inquietudes. Aún siendo analfabeta, había conocido las teorías del escritor egipcio feminista Qacem Amin y su obra **La liberación de las mujeres** (1885), pero siempre que quería acceder a su autor favorito tenía que suplicar a su marido que le leyese algunos pasajes. Odiaba la vida comunal de la casa familiar y deseaba vehementemente vivir a solas con su marido, su hijo e hijas como ya había hecho un hermano de su marido, que abandonó el hogar comunitario ante la presión de su esposa.

A pesar de su escasa formación, Fátima nos presenta a su madre como una mujer inteligente, brillante en sus argumentos, que concedía gran importancia a la lógica y a la expresión verbal, repleta de vitalidad y deseos, aunque también frustrada en muchos aspectos. Todo un potencial desperdiciado por su sociedad en la que ella, en cambio, quiere integrarse como parte activa y participativa. En 1956 cuando Marruecos consiguió la independencia las mujeres de los nacionalistas, que eran el sector renovador de la sociedad, organizaron un desfile y ella asistió. Cuando volvió a casa lo hizo sin velo y con el cabello al descubierto.

Douja Mernissi es una mujer fuerte pero asfixiada por las tradiciones y los convencionalismos, que se consuela soñando una vida mejor para sus hijas

-Quiero que la vida de mis hijas sea emocionante, muy emocionante; y feliz al ciento por ciento, nada más y nada menos-decía.....Una mujer feliz era aquella que podía ejercer toda clase de derechos, desde el derecho a moverse hasta el derecho a crear, competir y retar y, al mismo tiempo, sentirse amada por hacerlo.¹²

Otro personaje femenino que irradia ternura y encanto es el de Tía Habiba, que vivía en la casa, en una habitación pequeña como consecuencia de haber sido expropiada y repudiada por su marido. Dice Mernissi que a menudo lloraba sin motivos,.....¿sin motivos?. El estatus de divorciada desfavorece claramente a la mujer, no sólo desde el punto de vista económico, sino desde la perspectiva del estatus social. Al no tener un hogar propio debe

¹² *Ibidem*, pág. 99

pasar inadvertida, no puede polemizar ni expresar libremente sus pensamientos. Nunca usaba colores vivos en sus vestimentas, era silenciosa y serena, pero gozaba de uno de los dones más maravillosos que se pueden poseer y uno de los más admirados en la cultura oriental y enormemente mermado o prácticamente desaparecido en la occidental, que es el arte de narrar historias, el cual despertó en Fátima todo el interés literario y escénico, configurándose la herencia narradora de Mernissi.

Sus cuentos hacían que yo deseara ser adulta para convertirme en una fabulista experta. Quería aprender el arte de hablar en la noche.¹³

El cuento más aclamado era **La mujer con alas** y contaba la historia de una mujer que podía salir volando del patio cuando le apetecía. Pero siempre, al final, la heroína vencía a sus enemigos y regresaba triunfadora. Lógicamente Tía Habiba, aún sin pronunciarse, estaba en contra de la existencia de la casa familiar al igual que Douja. Mernissi la describe como “la suma sacerdotisa de la imaginación

Cuando te ves atrapada, desvalida tras los muros inmovilizada en un harén sin salida-decía ella-, sueñas con escapar. Y la magia surge cuando entiendes ese sueño y haces que las fronteras se desvanezcan. Los sueños pueden cambiar tu vida y, a la larga, el mundo. La liberación empieza con las imágenes que danzan en tu cabecita, y puedes transformar esas imágenes en palabras. ¡ Y las palabras no cuestan nada!¹⁴

Soñadora por excelencia o por necesidad, se valía de sus sueños para escapar de la realidad mermante que la encierra

-Para quienes carecen de poder, lo importante es tener un sueño-me decía a veces mientras yo vigilaba las escaleras para que ella pudiera bordar un fabuloso pájaro verde de un ala en un bastidor clandestino que guardaba escondido en el rincón más oscuro de su habitación-. Es cierto que si no posees el poder, un simple sueño no transforma el mundo ni hace desaparecer los muros, pero te ayuda a conservar la dignidad.¹⁵

Aún siendo analfabeta, conseguía transportar a las mujeres, niños y niñas de la casa a cualquier lugar del mundo, y lograba motivar y elevar su autoestima, pues pensaba que todas las personas encierran preciosos dones en su interior y que la belleza está dentro, sólo era

¹³*Ibidem*, pág. 31

¹⁴ *Ibidem*, pág. 138

¹⁵*Ibidem*, pág. 256

cuestión de sacarla.

Tía Habiba disponía de una notable teoría dérmica que consistía en admitir que el mundo se percibe a través de la piel, por lo que el cuidado y los tratamientos de belleza eran muy importantes para relacionarse plenamente, algo que los hombres no habían comprendido. Secaba las rosas a la luz de la luna para hacer sus mezclas de belleza y afirmaba que “la liberación de una mujer tenía que empezar por el tono y el masaje de la piel”¹⁶. Afirmación nada desencaminada si relacionamos la importancia que todas las sociedades otorgan a una imagen bella y cuidada de la mujer (cada una siguiendo su propio prototipo, pero todas imponiendo un criterio determinado de belleza), que a su vez se relaciona con el sentimiento de autocomplacencia, la autoestima y como consecuencia la seguridad en una misma y probablemente las posibilidades de éxito.

Si Douja y Tía Habiba son personajes en la obra de Mernissi, que hechizan por su fuerza, la primera y por su ternura la segunda, otros dos personajes, Chama y Mina cierran el grupo de las más destacadas trasgresoras en la casa de Fez. La primera de ellas, Chama, joven adolescente, prima de Fátima, actriz de la casa y reivindicadora nata (o más bien por imperativo social), era la organizadora de las sesiones de teatro y la experta en la búsqueda clandestina de música y canciones de amor en la radio. En sus actuaciones solía representar la vida de heroínas, feministas y personajes religiosos importantes. Ayudaba a Tía Habiba a conseguir la información que necesitaba para enmarcar y detallar sus narraciones dándoles un halo de veracidad. De gran carácter, quizás ayudada por su juventud, solía enfrentarse a los varones de la casa, al padre de Fátima rebatiendo sus argumentos sobre la identidad cultural y la permanencia de las tradiciones, o a Ahmed, el portero, cuando le impedía salir al exterior.

Cuando sabía que iban al cine se arreglaba para intentar irse con ellos..... Ahmed el portero intentaba detenerla pero Chama seguía caminando como si no hubiera oído y era tan rápida que a veces conseguía escabullirse.....¡Tengo 17 años y no puedo ver una película porque soy mujer! ¿qué justicia es esta? ¿Quien saldría perdiendo en este mundo árabe si se tratara igual a chicas y chicos?¹⁷

Otra de las habilidades de Chama era que sabía lanzar miradas de amor, conocía la magia y adoraba bailar en la terraza al atardecer. Mantenía la teoría de que mediante la concentración se podían transmitir imágenes a las personas de alrededor, otro de los

¹⁶ *Ibidem*, pág. 273

¹⁷ *Ibidem*, pág. 140

argumentos nacidos como consecuencia de la necesidad de salir al exterior libremente y no poder hacerlo, como el de “las alas” de Tía Habiba, de hecho a Chama le encantaba la idea de que alguien volara para conseguir algo que le hiciera feliz. La segunda, Mina, vivía en la terraza inferior y vestía siempre de amarillo porque le poseía un genio que le prohibía vestir de otro color. Fátima la describe como vieja y pobre pero desbordante de cordialidad, de hecho sólo se encolerizaba si pegaban a un menor. Su vida pasaba inadvertida y a pesar del sufrimiento de su infancia, del dolor de la separación de sus raíces, Mina era optimista y adoraba a los niños y niñas, quizás porque fueran los que más pudieran comprender su desarraigo, su impotencia, su dolor al ser raptada en su pueblo natal y desgarrada de los suyos para ser vendida como esclava. Ahora, vivía en la casa de los Mernissi, ejerciendo de testigo mudo de todas las trasgresiones de la terraza.

Pero ninguno de los perfiles descritos anteriormente tendrían validez si no hubiese existido Lalla Mani.

Lalla Mani era la abuela paterna de Fátima en la casa de Fez. Representaba la autoridad, el respeto a lo ancestral, a las tradiciones inmóviles. Guardaba oficialmente la llave de la terraza que a menudo iba a parar a las manos de la discreta obligada Habiba. Para Lalla Mani, el teatro era una actividad pecaminosa, bailar en público cosa de seres malignos o locos, como dice la tradición, en definitiva todo lo que no dispusiera de antecedente explícito, y a ser posible, escrito, era de carácter diabólico.

Lalla Mani insistió machaconamente en la necesidad de acatar la tradición. Todo aquello que violara el legado de nuestros antepasados, dijo, no podía considerarse estéticamente valioso, y ésto era aplicable a todo, desde los alimentos y los peinados hasta las leyes y la arquitectura. La innovación era sinónimo de fealdad y obscenidad.¹⁸

Sin embargo, a pesar de levantar controversia entre Douja, Habiba y Chama principalmente, había algo en lo que todas las mujeres de la casa estaban de acuerdo, y era en la necesidad de mantener los cuidados y aseos corporales tradicionales, elaborados artesanalmente y con gran dosis de misterio, secretismo e incluso espionaje en los ingredientes y elaboración de cosméticos y máscaras. En este sentido ninguna mujer de la casa quería innovar, al contrario que los hombres, que por una vez (o por tantas siempre que fuese en su beneficio) estaban por la modernidad, pues preferían los frascos y ungüentos

¹⁸ *Ibidem*, pág. 247

occidentales a las engorrosas e incluso pestilentes máscaras de belleza. Pero algunas mujeres de la casa, normalmente Douja o Chama, convertían hasta el más mínimo detalle en un argumento sólido para la rebelión, en una reivindicación de autoafirmación, en un alegato de independencia, en una excusa para la trasgresión

-¿Quién ha hecho estos productos? Y entonces él cometió el error fatal de decirle que los habían hecho científicos en laboratorios. Al oírlo, mi madre cogió el perfume y desechó todo lo demás.-Si ahora los hombres van a privarme de las únicas cosas que aún controlo, mis propios cosméticos, entonces serán ellos quienes manden en mi belleza. Nunca permitiré que esto ocurra. Yo creo mi propia magia, y no pienso renunciar a la alheña.¹⁹

Pero tristemente, ni siquiera en este punto existía una solidaridad femenina, pues las recetas eran privadas e intransferibles.

Fátima Mernissi nos presenta muchos personajes que habitaban en la casa de Fez, perfiles femeninos y masculinos, de entre los cuales seleccionar los tratados ha sido una ardua tarea, pues todas las figuras son descritas de manera que resultan atrayentes e interesantes, y todas tienen aspectos comentables en relación con la trasgresión: Samir, Lalla Radia, Lalla Tam, el padre de Fátima, los jóvenes a lo Rodolfo Valentino, Ahmed, etc..

Pero conviene pasar a la descripción de la otra casa familiar de la autora, aquella en la que no vivía aunque pasó algunas temporadas, las suficientes para encandilarnos con las historias y las personalidades de Yasmina, su abuela materna, Tamou y Yaya, dos de las coesposas de su abuelo Tazi que moraban en una hermosa granja a unos 100 Km al oeste de Fez.

Yasmina enseñó a Fátima que no debía aceptar la desigualdad porque ésta no era lógica. Persona con fama de excéntrica entre los demás, solía subirse a los árboles y permanecer allí durante horas. Incluso llegó a convencer a otras esposas para que tomaran el té allí con ella. También solía contarle cómo a pesar de que las mujeres no puedan gobernar un país, según la ley musulmana, se daban casos en la historia en los que mujeres se habían hecho con el poder.

La narradora oficial del harén era Yaya, la coesposa negra extranjera de Yasmina, la más tranquila de todas las concubinas. Se cambiaba de turbante según su estado de ánimo,

¹⁹ *Ibidem*, pág. 280.

aunque predominaba el amarillo. Yaya había llegado a la granja como otras esposas de Tazi, compradas como esclavas y procedentes del sur de Marruecos o del Sudán.

Si en la casa de Fez la solidaridad femenina era inexistente, en la granja en cambio otro tipo de relación existía entre las mujeres. Cuando Yaya llegó, tan frágil, quizás por su imagen desgarrada y delicada, quizás porque lo era en realidad, las mujeres decidieron repartirse sus tareas. Ella en cambio asumió la más bella, creativa y evasora sin duda, la de contar una historia cada semana sobre su tierra de origen

La noche que Yaya contaba el cuento, todas las esposas se reunían en su habitación y servían té mientras ella hablaba de su patria prodigiosa. Al cabo de unos años, las demás esposas conocían la vida de Yaya tan al detalle que podían ayudarla cuando vacilaba o empezaba a dudar de la fidelidad de su memoria.²⁰

Pero sin duda, el personaje más intrépido de toda la saga, desde mi punto de vista, es Tamou

Apareció una madrugada, en el horizonte.....montaba un caballo de silla español y vestía una capa blanca de hombre y un tocado de mujer para que los soldados no le disparasen.....llevaba una daga colgada a la cadera derecha y un auténtico fusil español escondido en la silla, debajo de la capa.....Aquella mañana nadie lo sabía, pero la vida en la granja nunca volvería a ser igual. Porque Tamou era rifeña y heroína de guerra.²¹

Mernissi nos presenta así a una mujer de procedencia rural que se atreve a romper la frontera que representan los muros de las casas, las vallas de las granjas y a cruzar la línea de la batalla, otra frontera física y política, para poder salvar a su familia caída en una emboscada de la guerrilla en la zona española del Marruecos de entonces. Tamou sabía hacer muchas cosas que en aquel tiempo y sociedad las mujeres generalmente no solían aprender, entre ellas disparar un fusil, hablar español, dar saltos en el aire y vueltas de campana, montar a caballo e injuriar en diversas lenguas.

Su presencia en la granja, con los tatuajes, la daga, los brazaletes defensivos y las continuas cabalgatas, enseñó a las otras mujeres que había muchas formas de ser bella. Luchar, injuriar e ignorar la tradición podían hacer irresistible a una mujer.²²

Tamou, tras diferentes idas y venidas y desgracias familiares decidió, y quiero resaltar

²⁰ *Ibidem*, pág. 71

²¹ *Ibidem*, pág. 66.

²² *Ibidem*, pág. 69

esta palabra pues estamos hablando, entre todas las mujeres, de la única que toma por sí misma la determinación de vivir en la casa familiar. Y así entre ella y Yasmina y las restantes mujeres desarrollaron la solidaridad femenina, inexistente, en cambio, en el hogar de Fez.

Y entre todos los personajes femeninos, una niña pequeña está en el centro de la historia, bebiendo de todas las influencias de estas mujeres y formando su propia personalidad, me refiero claro está a Fátima Mernissi. Fátima, vistió desde pequeña vestidos occidentales de última moda por deseo explícito de su madre. De su abuela Yasmina aprendió a dar saltos acrobáticos, participando así activamente en las escenificaciones que su prima Chama organizaba. Deseaba saltar hasta las nubes, “dar saltos salvadores y entrenarse para los espantos futuros”

De Yaya y Habiba heredó su afición narradora, su deseo de encandilar a los demás con sus relatos, de ser capaz de hacer soñar y volar a otras personas, de cultivar las palabras; de Tía Habiba en especial, aprendió también que en su interior encerraba un don hermoso, aunque fuese lenta de movimientos, aunque pronunciase algunas letras defectuosamente.

De Chama, heredó su interés por el teatro, el disfrute y orgullo de desempeñar un papel que interpretar, aunque fuese pequeño, además de su pasión por lo astral y lo mágico.

De Mina admiraba su sonrisa y su ternura, impactándole profundamente algunos episodios del rapto, lo cual al mismo tiempo le ayudó a superar miedos y pesadillas.

Fátima pensaba que viajando uno se hacía inteligente, como los chicos, como su primo Samir, como Tamou. Cuando cambió de la escuela coránica a la nacionalista se sintió crecer y crecer, fue como si de repente se convirtiera en una persona lista. Aún así le faltaba carácter para enfrentarse a los adultos y acababa, bien valiéndose de su primo Samir para protestar, bien refugiándose en las faldas de su madre. Su madre, Douja, de la que Fátima se impregnó de anhelos, de “un mundo árabe nuevo en donde hombres y mujeres puedan abrazarse y bailar sin barreras que los separe”, anhelo de casas sin puertas y ventanas abiertas, de un lugar donde “no haya miedo a la diferencia ni los deseos de las mujeres creen angustia”, la inundó de deseos y de sueños.

En definitiva estamos hablando de personajes femeninos que protagonizan momentos de trasgresión en una microsociedad jerarquizada, convencional y en la que la autoridad masculina no se discute y esto me recuerda mucho a nuestra propia sociedad, donde la jerarquía, la convención y la autoridad se disfrazan haciéndonos creer en la existencia de una verdadera igualdad entre los sexos. Y es que en el fondo no hay tanta diferencia entre las

culturas, pues la hegemonía masculina, la discriminación de la mujer no responde a causas culturales ni mucho menos, sino que es cuestión de intereses, de intereses erróneos, claro. La trasgresión es el deber del oprimido y en este sentido Sueños desde el Umbral está repleto de trasgresiones, de rupturas con lo establecido ya sean como actos y palabras de las personas de la infancia de Mernissi, consecuencia de la opresión de aquel momento, o como sueño alado de Fátima , que vuela hacia el pasado para declarar a través de sus personajes, la opresión del hoy.

Isabella Andreini: escritora, cómica y empresaria del siglo XVI

MARTÍN De Doria, Cristina

Universidad de Sevilla

Isabella Canali Andreini (1562-1604) fue poeta, escritora, empresaria, esposa y actriz en la Italia del siglo XVI. La mayor parte de su obra es inédita y su figura como mujer culta que influyó en el ambiente cultural de su época es prácticamente desconocida en la actualidad. Isabella confesó que “fue el deseo de saber lo que la convirtió en una ciudadana del mundo alejándola quizás de las ocupaciones domésticas y femeninas (la aguja, la escoba y la cocina) y entregándose por completo a su empresa teatral, a sus escritos y a sus personajes que debía representar”¹. Isabella, adquiriendo la identidad de *donna-saggia* (mujer-sabia) cree también que la literatura es una forma ejemplar de reírse y burlarse de la muerte, con ella se asegura la supervivencia en la memoria.

Isabella, fascinante y multi-talentosa escritora, fue la primera mujer en el mundo en llegar a convertirse en una estrella internacional. Ella era la esposa de Francesco Andreini, con quien dirigía una de las compañías más relevantes en la *Commedia dell'Arte*, la *compagina dei Comici gelosi*. Su influencia en el mundo del espectáculo fue de tal magnitud que dio su nombre, Isabella, a un personaje propio de esta *Commedia*, la *prima donna innamorata*. Como actriz, Isabella tendrá enormes éxitos, superando en fama el prestigio de las mujeres que habían pisado la escena antes que ella. Muchas actrices utilizaron durante años el nombre de Isabella después de que ella se apartara del mundo del teatro.

Junto con otras escritoras del siglo XVI como son Maddalena Campiglia, Isabella Cervoni, Modesta Pozzo de' Zorzi, Chiara Matraini y Lucrecia Marinella, Isabella da vida a un grupo de mujeres con una identidad de mujer-escritora o mujer-empresaria muy arraigada que florece en las últimas décadas del siglo XVI. Ellas no cultivan exclusivamente el género lírico sino que presentaban un panorama literario más heterogéneo: desde el poema hasta la fábula pastoral, desde la escritura religiosa hasta el poema épico, desde el tratado hasta el diálogo, desde el discurso hasta la carta. A partir de este momento se les abre a las mujeres una puerta que hasta ahora se les había prohibido cruzar y les era prácticamente inaccesible, las de la biblioteca.

¹ ARSLAN, A., CHEMELLO, A. y PIZZAMIGLIO, G. (1994): *Le stanze ritrovate*. Mirano – Venecia, Eidos. pág. 86.

Más allá de la fascinación de la escena, más allá de la magia de los gestos y de la voz, más allá de la recitación, Isabella quiere “permanecer” no sólo en el recuerdo de todas aquellas personas que derrumban el teatro con atronadores aplausos, sino que quiere que su memoria quede impregnada en papel a través de la escritura, con las páginas de sus composiciones literarias. No quiere que su imagen se quede flotando en el aire y en el recuerdo de unos pocos.

Isabella fue la primera mujer italiana del siglo XVI en escribir, llevar a escena y publicar una obra literaria. Una de sus obras más significativa es una carta escrita a un caballero que se siente muy apenado por haber sido el progenitor de una niña titulada *Del nascimento della donna*, la cual es una mini “apología” del género femenino en general, donde ella expone su personal defensa de la mujer en la sociedad en la que vive.

Pero quizás su obra más emblemática sea *La Mirtilla*, primera fábula pastoral escrita por una mujer (o al menos la primera que se conoce) y publicada en 1588.

Según María Luisa Doglio ², en la “Introduzione a *La Mirtilla*”, diez años después de la publicación de la misma, Angelo Ingegneri, teórico de la dramaturgia y uno de los mayores representantes de la cultura italiana, incluyó esta obra dentro de las mejores pastorales en un recorrido que elaboró desde la *Aminta* de Tasso hasta el *Pastor fido* de Guarini. De este modo, Ingegneri otorga a *La Mirtilla* de Isabella un espacio importantísimo en el campo de la “poesía escénica”.

Mientras que en el siglo XVI las mujeres podían participar en el teatro interpretando los papeles propios de las mujeres, cabe destacar que en la Inglaterra del mismo siglo los hombres representaban todos los papeles, los masculinos y los femeninos. Parece aún un misterio el por qué poetisas y actrices como Isabella Andreini podían actuar en las cortes reales de Fernando I y Enrique IV mientras que las puertas de la corte real de Isabel I les permanecían cerradas a toda mujer que quisiera interpretar cualquier papel en cualquier obra.

Pero, en contraste con el origen del teatro de Isabel I, la mayor parte del teatro europeo nació de la *Commedia dell'Arte*, un estilo de teatro “callejero” que nació en Italia y que casi ni siquiera llegó a las costas inglesas. Esto prueba la esencial diferencia en cuanto a la importancia y la no importancia de la figura de la mujer en los escenarios

² ANDREINI, I. (1995): *La Mirtilla*. Lucca, maria pacini fazzi editore. pág. 6.

ingleses y europeos. Es decir, en la Commedia las mujeres siempre habían podido ser actrices y no actores disfrazados de mujeres.

En Europa, los grupos de teatro de la Commedia dell'Arte viajaban de ciudad en ciudad actuando y montando sus obras en las plazas de las ciudades y pueblos aprovechando las fiestas propias de cada una de ellas. La commedia hacía resaltar a los sirvientes como personajes que principalmente se dedicaban a dos cosas: evitar los golpes y ser más listos que sus amos. Los zani, como eran llamados los personajes que encarnaban a los sirvientes, eran quienes más simpatizaban al público, convirtiéndose así esta Commedia dell'Arte en un teatro del y para el pueblo y no un teatro elitista. Al argumento de los conflictos entre sirvientes y amos se le unía la relación amorosa entre una o dos parejas de jóvenes enamorados.

Todos los personajes, menos los enamorados, llevaban máscaras y todos los personajes femeninos, tanto las sirvientas como las enamoradas, eran representados por mujeres.

De repente, la Commedia dell'Arte se transformó en un negocio de actores humildes. No estaba asociada con ningún poder educativo, político o religioso y, excepcionalmente, contaba con la aportación del trabajo de la mujer, quien ya no se dedicaba sólo a sus labores domésticas sino que también podía contribuir al presupuesto familiar trabajando como artistas. Debido a esta fascinante situación, impropia de la sociedad del siglo XVI, muchas compañías de teatro de esta época tenían al frente de la misma no a un hombre sino a un matrimonio. En contadas ocasiones la Commedia dell'Arte desarrollaba un arte más refinado pudiendo representar sus obras en diferentes cortes europeas.

Éste es el caso del matrimonio Andreini y su compañía dei Comici gelosi. Isabella, con su marido Francesco, actor muy célebre por el personaje que siempre encarnaba, el Capitán Spavento, formó una pareja muy bien avenida tanto en la ficción escénica como en la realidad doméstica.

Una característica importantísima que dificulta el acceso a las obras teatrales de la Commedia dell'Arte del siglo XVI era que no existían manuscritos para las obras, sino que los diálogos se anotaban en trozos de papeles para más tarde, al acabar la representación, ser destruidos. Además la acción era completamente improvisada por los personajes, que siempre respondían a un mismo estereotipo en cuanto a su forma de vestirse, de hablar, de caminar, de moverse, etc. Era como un mundo que se había quedado en pausa o como una imagen congelada.

El personaje que dio vida Isabella Andreini se caracteriza por un millar de detalles que mostramos a continuación:

Características del personaje. La prima donna innamorata³

NOMBRE DEL PERSONAJE	Isabella Isabella Andreini
LOCALIZACIÓN	Prima donna Inamorata. Normalmente la hija de Pantalone.
VESTUARIO	Siempre a la última moda y con peluca. Lleva vestidos de seda que te dejan sin aliento, a menudo de estilo renacentista con collares de oro y perlas.
ORIGEN (HISTORIA)	Apareció por primera vez en el S.XVI, ella era una chica bien educada, era aceptada y querida por todas las clases sociales en todas las ciudades. La ciudad de Lion se sumió en la tristeza cuando murió allí. Isabella Andreini pertenece a la compañía de los Gelosi.
APARIENCIA FÍSICA	Joven y atractiva.
MÁSCARA	Ninguna. Ninguna máscara física, aunque siempre lleva un llamativo maquillaje. Ocasionalmente usa una máscara que tan solo le cubre los ojos.
OBJETOS DE APOYO	Pañuelo, abanico y libro.
POSTURA	Carece de un sólido contacto con el suelo. Los pies siempre están en posición de ballet, creando un cono invertido. Pechos prominentes. Su corazón está lleno de vida y palpita a menudo. Algunas veces cuando las situaciones son demasiado fuertes su pecho se desinfla. Siempre muy orgullosa.

³ <http://shane-arts.com/Commedia%20Stock%20Characters%20Isabella.htm>.

FORMA DE CAMINAR	Balanceándose
POSES	<p>1.) Inclínada hacia un lado con una pierna apuntando hacia fuera y las manos en posición de oración tocando su mejilla como si estuviera durmiendo.</p> <p>2.) La palma de la mano en la frente inclinando la cabeza hacia atrás simulando agonía.</p> <p>3.) Barbilla descansando sobre las manos, una sobre la otra o con los dedos cruzados y la cabeza ligeramente inclinada.</p> <p>4.) Cadera normalmente levantada de un lado con los pies en posición de ballet.</p> <p>5.) Posición adelantada con las palmas hacia arriba y los brazos extendidos</p> <p>6.) La "Oh No" pose, manos abiertas con un brazo extendido, el otro girado hacia la cara simulando resguardarse del enemigo.</p>
MOVIMIENTOS	<p>Exagerados movimientos de las manos, como plumas flotando en el viento.</p> <p>Con los enamorados tiene el mínimo contacto físico.</p>
GESTOS	Constantemente se mira en un espejo. Cualquier imperfección puede producir un desastre.
DISCURSO	Refinado.
ANIMAL	<p>Flamenco rosa.</p> <p>Pájaro del amor.</p>
RELACIONES	Ellos se aman los unos a los otros. A menudo fingen un ligero odio. Ya se sabe...del amor al odio...
RELACIÓN CON LA AUDIENCIA	Extremadamente consciente de ser observada. Juega con el público. Ocasionalmente flirtea con los espectadores.
FUNCIÓN DENTRO DEL ARGUMENTO	No cae bien a las otras enamoradas y siempre busca y da soluciones a sus problemas amorosos.
CARACTERÍSTICAS	<p>Flirteadora nata, terca, intensamente dramática, simula locura debido a sus comunes amores pasionales.</p> <p>Cultivada, habla Latín. Es una poeta y es educada en la Universidad.</p> <p>Bella y casta joven mujer con un enorme deseo de independencia.</p>

Por tanto, el personaje de Isabella Andreini, a pesar de su reconocido peso en la cultura europea, no ha llegado a nuestras manos con toda la claridad que debiera, quizás porque ya se sabe que la presencia femenina en las historias de las literaturas, y en general en todo lo que a cultura se refiere, aparece casi siempre descontextualizada.

Uno de los documentos más representativos de Isabella, a través del cual podemos conocer de primera mano algunos de sus ideales y sus objetivos literarios, es la *Introduzione* que ella misma hace a su *Mirtilla*, donde su escritura adquiere ciertos tonos autobiográficos.

En ella, su yo autobiográfico se identifica con el yo indigno (aunque con algunas variantes) del que nos habla Cerutti y que nos muestra Sor Juana Inés de la Cruz cuando al escribirle una carta de respuesta a sor Filotea de la Cruz le dice: “¿Por ventura soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención?”⁴.

La mujer no se siente autorizada a hablar por sí misma, haciendo uso de la *captatio benevolentia*. Busca una excusa para su escritura, usando conscientemente el yo humilde y la diminutio persona. Las excusas pueden ser muy diversas aunque todas ellas tienen el mismo fin: la “auto-justificación”, aunque en realidad el prefijo “auto” desaparece entendiéndose este fin como una justificación en boca de otros.

Leonor López de Córdoba, en sus *Memorias*, va al notario para dar testimonio de su estrecha relación con la Virgen María, sin otro motivo más claro que el deseo de que su texto, e indirectamente su persona, como afirma D’Intimo, no se quede anclada en el olvido, adquiriendo además un yo legitimado, del que Leonor se sirve para hablar de sí misma con la condición de decir la verdad:

Por ende sepan quantos esta esscriptura vieren cómo yo, Doña Leonor López de Córdoba, (...) juro por esta significanza de † en que yo adoro, cómo todo esto que aquí es escrito es verdad que lo vi y pasó por mí y escríbolo a honra y alabanza de mi Señor Jesu Christo e de la Virgen Santa María su madre que lo parió, (...) ⁵.

Gertudis Gómez de Avellaneda, en su *Autobiografía*, se excusa de su escritura constatando su enorme necesidad de plasmar su vida en un papel para que el caballero del que está enamorada la conozca mejor y se enamore de ella:

⁴ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*. Madrid, Alba. pág. 108.

LÓPEZ DE CÓRDOBA, Leonor (1992): *Memorias*, Lia Bozo de., Padova, Pratiche. pág. 44.

Es preciso ocuparme de usted; se lo he ofrecido; y, pues, no puedo dormir esta noche, quiero escribir; de usted me ocupo al escribir de mí, pues sólo usted consentiría en hacerlo

(...)

Después de leer este cuaderno, me conocerá usted tan bien, o acaso mejor que a sí mismo ⁶.

Isabella Andreini sigue la misma línea que todas estas escritoras. Ella, le pide a la signora donna Lavinia de la Rovere Marchesa del Vasto, por favor le sea aceptada la pastoral que le presenta para que ella le de su aprobación, inclinándose ante ella como si ante la mismísima Virgen María se encontrara:

Acetti pertanto Vostra Eccellenza illustrissima questa mia pastorale che ora presento, (...) e per non infastidirla umilmente, baciandole con ogni riverenza le degnissime mani e pregandole a Dio ogni suo maggior contento e felicità.

Di Vostra Eccellenza illustrissima
Umilissima serva e devota

Isabella Andreini Comica Gelosa ⁷.

Isabella, en sus primeras líneas nos muestra su yo contrariado por estar haciendo algo que sabe que le ha sido negado del cielo, pero aún así su yo indigno pugna con su yo orgulloso y decide, novedad ésta que se nos muestra con Isabella, que no se asustará por seguir adelante con tan arriesgada empresa, Escribir:

Io cominciai quasi da scherzo(...) ad atenderé agli studi della poesia (...) e come dal cielo mi sia stato negato ingegno atto a sì alto e nobile esercizio, non per questo mi sono io sgomentata, (...) ⁸.

Isabella Andreini nos muestra con estas palabras y con todo lo que hasta ahora se ha relatado que, sin duda, era una mujer luchadora, valiente y emprendedora que no se conformó con trabajar duro en su propia casa sino que se arriesgó a traspasar las barreras domésticas para adentrarse en un mundo tortuoso para las mujeres, el mundo de la escena, el de la economía y, sobre todo, el de la escritura.

Isabella Andreini, *La Mirtilla Pastorale*, Bergamo, Comin Ventura, 1954; c [3]v, xilografía

⁶ GÓMEZ DE AVELLANEDA, G., *Autobiografía y cartas*. Diputación Provincial de Huelva, pág. 41.

⁷ ANDREINI. *Op. cit.* págs. 33-34.

⁸ *Ibidem*. pág. 33.

Mujer y creatividad: el caso de la humorista gráfica Maitena

MARTÍN Emparan, Ainhoa

Introducción

Dentro de este Simposio dedicado a “Mujeres, creación y comunicación: realidades e imaginarios” me ha parecido oportuno contribuir al mismo con unas reflexiones sobre el caso de la humorista gráfica Maitena, que se ha convertido en un fenómeno social en el último año. Su libro *Mujeres Alteradas 5* está siendo un gran éxito debido a su análisis irónico de la realidad cotidiana. Y ello por cuanto es difícil encontrar mujeres que hayan triunfado en el mundo del arte y de la ciencia y, todavía más, en el campo del humor gráfico, en comparación con el número de hombres.

En la presente comunicación me propongo analizar los rasgos de creatividad en la vida y en la obra de la humorista gráfica Maitena que han hecho posible llegar a tantas mujeres y hombres de todo el mundo, con el éxito y la popularidad consecuentes.

Maitena: personalidad creadora

Maitena Burundarena nació en Argentina en 1968. Su padre era vasco y su madre polaca, de profesión arquitecta, y ella era la única niña de siete hermanos. Decidió dedicarse a dibujar para pasar así desapercibida y evitar que la enviaran a “hacer mandados”¹ entre tanto varón. En esta afición al dibujo fue alentada por su madre. La necesidad le obligó a ganarse la vida como dibujante, pues tuvo una hija con 17 años, se casó a los 18 y tuvo otro hijo a los 19, a los 24 años se separó² y más adelante se volvió a casar.

En 1983 publicó su primera tira en “Tiempo Argentino”, dibujó cómics eróticos hasta que finalmente la revista argentina “Para Ti” le encargó una historieta que estuviese dedicada a las mujeres. A partir de ese momento empezó a ser leída y solicitada en distintos medios.

En cuanto a su formación³ se limitó a unas clases en “Estímulo de Bellas Artes” donde “aprendió la figura humana con modelo vivo” y algunas más en “el taller de Menchi Sabat”. Según confiesa ella misma en la entrevista publicada en la revista “El Arca”, “se aprende a dibujar dibujando. Por más que estudie con Steimberg, si después

¹ *Psicoanalista a domicilio*. Consultado en www.maitena.com.ar el 10/11/01.

² Revista *Estampas*. <http://www.uol.com.ve/estampas/2001/05/13encuentros3a.htm> Consultado el 10/11/01.

³ De la nota publicada en la revista *El Arca* de Buenos Aires. Por Alberto Catena. Marzo de 2001. Consultado 10/11/01 en <http://www.maitena.com.ar>

el dibujante no se quema las pestañas unas ocho horas por día en el tablero, no aprende nunca”.

Coincide esta apreciación con lo señalado por Mihaly Csikszentmihalyi (1998:23) para quien una de las características que ha de tener una persona creativa es la de conocer el campo en el que trabaja: “una persona no puede ser creativa en un campo en el que no ha sido iniciada. Por enormes que sean las dotes matemáticas que pueda tener un niño, no será capaz de hacer una aportación a las matemáticas sin aprender sus reglas”,⁴ sin lugar a dudas, Maitena ha trabajado muchas horas y ha aprendido nuevas técnicas para poder aportar su visión de las cosas.

Podemos encontrar más características que nos ayuden a explicar por qué una mujer ha llegado a tener éxito en un terreno tan masculino como el humor gráfico. Digo esto, porque a lo largo de la historia pocas mujeres han llegado a la fama por su trabajo artístico o científico. A lo largo del pasado siglo XX y en lo que va del actual hemos empezado a descubrir el talento oculto de la mujer que, por razones culturales y sociales, no había podido desarrollarse y, mucho menos, manifestarse. Uno de los temas de investigación psicológica en la actualidad es el indagar qué características diferencian a la persona creativa de la que no lo es, así como concretar las mismas en la mujer para analizar si su comportamiento es igual o diferente al del hombre en este sentido.

En un estudio realizado por Ravena Helson⁵ se analizaron a 45 mujeres dedicadas a las matemáticas para averiguar si su cerebro era diferente al de otras mujeres. Después de realizar diferentes pruebas se llegó a la conclusión de que las mujeres matemáticas que son más creativas y con más capacidad para la investigación tienen padres extranjeros y profesionales o con cierto nivel cultural. Esta apreciación coincide con las características de Maitena, en cuya breve biografía hemos visto que sus padres son extranjeros y su madre es arquitecta. Su madre le estimuló en su afición al dibujo y le ayudó con lo conocimientos que tenía.

Maitena divide la página en viñetas pares. Elige un tema que le preocupa y lo desarrolla con personajes diferentes en cada espacio, con una frase significativa y una respuesta contrastada. Se convierte en una retratista de las mujeres, trata los temas desde

⁴ CSIKSZENT, Mihaly (1998): *Creatividad. El Fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona, Paidós Transiciones.

⁵ Profesora Adjunta de la Universidad de Berkeley. Departamento de Psicología. Investiga sobre la personalidad en el adulto, psicología de la mujer y creatividad. HELSON, R. (1971): “Women and Mathematicians and the Creative Personality” *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, Vol. 36, American Psychological Association. págs. 210-211 y 217-220.

el punto de vista femenino, tal y como ella declara al diario “El Mundo”: “está claro que hay una manera de ver las cosas puramente femenina, pero no tiene que ser una mujer la que la tenga; un hombre también puede interpretar el mundo con esa mirada”⁶. La dibujante argentina ha llegado a las mujeres de todo el mundo (y parte de los hombres), simplemente contando lo que ve y lo que siente, y sorprendiéndose de que en distintos países las mujeres se identifiquen con sus viñetas y comprobando que “aunque no seamos todas iguales, nos pasan las mismas cosas”.⁷

En esta capacidad de observación y análisis, en la racionalidad con la que mira su entorno, en su sentido del humor o en la facilidad para reírse de los problemas y afrontarlos, que encontramos en la producción de Maitena, aparecen los diez indicadores de la creatividad desarrollados por Ricardo Marín y Saturnino de la Torre:

1. Originalidad.
2. Flexibilidad “opuesta a la rigidez, a la inmovilidad, a la incapacidad para modificar comportamientos”.
3. Productividad o fluidez; “hay una gran cantidad de respuestas, de soluciones por parte del sujeto”.
4. La elaboración “o la capacidad de completar la imagen esencial con detalles típicos, significativos, reveladores (se refiere más a lo gráfico que a lo verbal)”.
5. El análisis. “Capacidad para descomponer una realidad en sus partes”.
6. La síntesis. “Lowenfeld añade la capacidad de organización como rasgo creativo que otros no destacan”.
7. La apertura mental. “Emparentado con la flexibilidad”.
8. La comunicación. “Capacidad de llevar un mensaje convincente a otros”.
9. Sensibilidad para los problemas. “Descubrir los fallos”.
10. La redefinición. “Encontrar definiciones, usos, aplicaciones diferentes a las habituales”⁸.

Maitena es un caso claro de persona creativa que presenta estos diez indicadores a los que habría que añadir que ella misma sugiere la diferente psicología del hombre y de la mujer. Pero lo que resulta extraño es que con estas características tan aplicables a muchas mujeres sólo algunas lleguen a ser conocidas, y muy pocas se dediquen al humor. Idalia de León preguntó a Maitena que por qué no había más mujeres humoristas. Esta fue su respuesta:

No sé, me parece que tiene que ver con mandatos culturales profundos. No hemos sido educadas para ser corrosivas, irónicas, graciosas, y el humor es todo eso. No está bien que

⁶ Diario *El Mundo*, Cultura, Martes, 2 de noviembre de 1999. <http://eee.el-mundo.es/1999/11/02/cultura/2NO118.html>

⁷ *Ibidem*.

⁸ MARIN, R. y DE LA TORRE, S. (1991): *Manual de creatividad. Aplicaciones educativas*. Barcelona, Vicens Vives.

te rías fuerte, a los gritos ni que digas barbaridades y el humor es eso. Creo que las mujeres no se dedican al humor porque no se les ha permitido reírse de sí mismas, tienen una actitud más dramática, están más preparadas para llorar que para reírse. De todas maneras creo que las generaciones que vienen están cambiando esta conducta. Por otra parte, lo que yo hago a mí me costó más que a los hombres. Una mujer tiene que trabajar más, ser el doble de buena que un hombre, porque en altos cargos puede haber hombres estúpidos pero cuando hay mujeres, éstas nunca son estúpidas. La mujer tiene que esforzarse mucho y demostrar que lo puede hacer⁹.

En otra entrevista responde a la misma pregunta:

“[...] tiene que ver [...] con lo que se espera de las mujeres y con lo que se espera de los hombres. Tradicionalmente la mujer no ha sido educada para el humor. Porque el humor es zafado, irónico, trasgresor, y estas no son características de lo que se supone femenino, de lo que se espera de una buena chica. [...]”¹⁰.

Esto mismo opina Ravena Helson¹¹ quien en sus investigaciones sobre la creatividad en la mujer explica que los papeles sociales han sido estructurados para que las mujeres nunca puedan llegar a altos puestos. La dependencia es uno de los motivos por los que las mujeres no llegan a desarrollarse plenamente y esta dependencia está causada por el mundo social que no presiona para que sea independiente. Y cuando el entorno ofrece a la mujer la oportunidad de realizar un trabajo creativo, no tiene independencia y confianza para sacar partido de ello.

La vida de Maitena ha sido ajetreada, no ha sido dependiente. Con poca edad tuvo que buscar una salida para alimentar a su hija. Ha tenido la fuerza suficiente como para afrontar los problemas (rasgo fundamental de la personalidad creadora) y ha sabido reírse de los problemas a través de sus dibujos.

Trabaja de una manera muy tradicional. Primero piensa el guión, luego lo dibuja a lápiz para pasarlo a tinta después. Crea viñetas en las que utiliza elementos de la rutina diaria, “sentirse reflejado en una historieta escrita en Argentina, leída en España o Uruguay lleva definitivamente a la convicción de que, quizás, nos parecemos más de la cuenta”¹² y su secreto es una frase “pinta tu aldea y serás universal”.

Conclusiones

⁹ Periodista de la revista *Estampas* <http://www.uol.com.ve/estampas/2001/05/13encuentros3a.htm> Consultado el 10/11/01.

¹⁰ Buscar en <http://www.maitena.com.ar>

¹¹ *Ibidem*.

¹² <http://forums.iagora.com/posts.html::message id=80579:g=en>

Este breve análisis sobre las características de la vida y obra de Maitena Burundarena nos ha servido para confirmar una vez más los rasgos del proceso creativo en la mujer que, por una parte, exigen los mismos condicionantes que en el hombre, como se demuestra por su identificación con las características de la personalidad creadora enumeradas por Marín y de la Torre y, por otra, necesitan unos condicionantes familiares y sociales que permitan superar el obstáculo que la tradición milenaria, prácticamente de todas las culturas y religiones, ha impuesto al desarrollo integral de la mujer. La teoría de Ravenna Helson acerca del trabajo y educación de los padres de las personalidades creadoras se cumplen. Nos queda, finalmente, una observación que hacer que, dada la brevedad de esta comunicación no podemos desarrollar: en la bibliografía científica actual consultada parece quedar definitivamente claro que la capacidad creativa de la mujer es la misma que la del hombre, con la única importante diferencia de que la mujer debe todavía hoy superar una serie de obstáculos sociales y familiares que no se le exigen al hombre para manifestar su creatividad. Pienso que el siguiente objetivo en la investigación, una vez resuelto éste, es determinar las diferencias entre la capacidad creadora del hombre y de la mujer. Dicho de otra manera: si los mecanismos cerebrales son los mismos o presentan algunas diferencias entre uno y otra. Las últimas décadas del siglo XX y lo que va de este siglo han comenzado a aportar nuevos estudios sobre el cerebro y la inteligencia que permiten afrontar el problema desde una mayor objetividad y trascendiendo lo cultural (aún sin ignorarlo, porque ha condicionado las estructuras mentales). Autores como Daniel Goleman¹³ en un plano más de divulgación, o Joseph Ledoux¹⁴ en un plano más científico y Elaine de Beaufort¹⁵ han puesto el énfasis en el estudio del cerebro y la ubicación en el mismo de diversas inteligencias: la racional, la emocional y la intuitiva. Pensar, sentir y actuar son las tres caras de la mente y una vez superados científicamente los prejuicios contra la mujer y su capacidad creativa, parecen intuirse -en el caso de Maitena así lo acredita ella misma- las diferentes sensibilidades entre hombre y mujer. Por aquí debemos continuar nuestras investigaciones.

¹³ GOLEMAN, Daniel (1996): *Inteligencia emocional*. Barcelona, Kairós.

¹⁴ LE DOUX, Joseph (1999): Barcelona. Planeta.

¹⁵ DE BAEUPORT, Elaine (1994): *Las tres caras de la mente*, Venezuela, Ed. Galac.

A la sombra de Dámaso Alonso: Eulalia Galvarriato

MARTÍN Leiva, Irene

Universidad de Málaga

Haciendo un repaso por la historia, observamos cómo numerosas figuras han permanecido ocultas por distintas causas, entre ellas, se destaca la situación de muchas mujeres que han permanecido anónimas en matrimonios donde el marido era la figura destacada.

Estos son los casos de escritoras que van viendo la luz y se les va otorgando el valor que merecen, son mujeres que se mantienen encubiertas en pro de la carrera de su pareja.

Así nos encontramos con innumerables ejemplos, pero vamos a centrarnos en uno muy similar al de Zenobia y Juan Ramón, concretamente hablamos de la pareja Eulalia Galvarriato y Dámaso Alonso.

Se conocieron en la Residencia de Estudiantes en el verano de 1928, en unos cursos organizados por el centro de Estudios Históricos, en esos cursos participaban profesores ya consagrados entre los que se encontraba Dámaso Alonso y otros que se encargaban de las clases prácticas de Lengua española, que impartían recién licenciados, entre los que estaba Eulalia Galvarriato que acabó la carrera de Filosofía y Letras en 1928.

El romance surgió enseguida, Dámaso la esperaba a la salida de clase y la acompañaba a su casa, iban a guateques, paseaban...¹.

Al poco tiempo a Dámaso le ofertan dar clases en la universidad de Cambridge; como quería ir pero no sólo, Eulalia le acompaña, tras casarse el 16 de marzo de 1929 en Madrid. Este es el primer viaje que realizan juntos, aunque no el único: estos viajes sirven como ejemplo de la labor conjunta del matrimonio tal y como se recoge en numerosas citas que nos los describen. Como ejemplo de ello el viaje por tren de Nueva York a San Francisco.

La curiosidad es enorme. Eulalia y Dámaso se pasan todo el tiempo posible en el ‘mirador’ del tren para no perder bocado: el panorama, los atuendos, los tipos, los dichos, las costumbres. Los Alonso ofrecen un paralelo bastante estrecho con otra famosa pareja de investigadores, la de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, que, como se sabe, en su momento empleó la luna de miel a la caza de romances antiguos.[...] Los viajes no limitan nunca las vacaciones. Durante el curso también, terminada la última clase del viernes, la

¹ GALVARRIATO, E. (1991): “Una amistad: Pedro Salinas y Dámaso Alonso”, *Revista de Occidente*, 126. págs. 45-54.

pareja se desplaza aquí y allá, a los centros culturales vecinos, donde Dámaso ha de dar charlas o conferencias...².

La observación conjunta se pone de manifiesto en numerosas ocasiones, por lo que no era raro encontrarlos en el jardín de su casa en la calle Alberto Alcocer de Madrid, con mirada atenta. Ese jardín que solía cultivar Dámaso Alonso y en donde:

(...) más de un visitante encontró al matrimonio Alonso (émulos de Faber) en atenta observación de insectos, criaturas que tanto han contribuido al realce del poema de 1932 y de otros después, nos estamos refiriendo al poema “Los insectos” un poema antiguo de Hijos de la ira³.

No sólo colaboraría a la tarea silenciosa de la observación, sino que también participa Eulalia en la obra de su marido. Esto es evidente ya que los trabajos conjuntos son numerosos. Una muestra de ello es una publicación de Pax Discoteca -que aparece en 1959- consistente en seis discos con el título de Antología de la poesía religiosa española.

La selección y comentarios corren a cargo de Dámaso y de Eulalia Galvarriato, quienes también prestan sus voces, entre otras, a la grabación. El resultado es de tal finura, ternura [...] que la emoción llega al ápice cuando Eulalia recita la nana «Ro,ro,ro/nuestro Dios y Redentor». A su voz trémula sube del corazón la añoranza del hijo nunca nacido para el hogar de los Alonso⁴.

Otra colaboración consta en la antología Primavera y flor de la literatura Hispánica; son cuatro volúmenes y los tres primeros se deben a Dámaso y Eulalia.

En el párrafo anterior pudo verse la importante colaboración de Eulalia en el trabajo de su marido:

Si la sensibilidad de la escritora se revelaba en las grabaciones de PAX, y el mismo buen gusto y amplitud de saber literario se mostraron en la labor antológica de Primavera y flor..., la abnegación y la constancia que exige todo empeño erudito se evidenciaron en Para la biografía de Góngora. El prólogo es, indirectamente, el mejor «documento para la biografía» de los Alonso⁵.

² ZORITA, Ángel (1976): *Dámaso Alonso*. Madrid. págs. 59-50.

³ *Ibidem*. pág. 116.

⁴ *Ibidem*. pág. 114.

⁵ *Ibidem*. págs. 50-59.

El libro va firmado por marido y mujer, ya que Eulalia ha colaborado, tanto durante los tres meses que pasó revolviendo archivos cordobeses, como en tarea editorial subsiguiente. Es la obra de mayor investigación; según Ángel Zorita: “de seca investigación que hayan producido los autores, seca pero provechosa”⁶

Otras colaboraciones donde aparece el matrimonio en su labor de editores es en las Poesías completas de San Juan de la Cruz y comentarios en prosa a los poemas mayores, obra en la que la nota preliminar y la edición de las poesías es debida a Dámaso Alonso y la edición de los comentarios a Eulalia⁷. También editan la obra de Clemente Hernando Balmori; se trata concretamente de Textos de un lingüista⁸.

Además de las colaboraciones y ediciones, dedicó mucha parte de su tiempo a su marido, corrigiendo las pruebas de los libros, y ejerciendo de buen grado la tarea mecanográfica⁹.

A la muerte de su marido, aparecen comentarios y notas previas de nuestra autora comentando poemas y obras de Dámaso como Llegada a Cuenca¹⁰, Dámaso Alonso recuerda el Perú¹¹ y La versión castellana de un poema de Hugo von Hofmannsthal, publicaciones que aparecieron en Málaga de la mano de Ángel Caffarena Such.

Infinita es la ayuda que le prestó a Dámaso, pero en su carrera literaria también hay obras propias y de gran calidad, ya que Eulalia era una mujer muy instruida para su época, hizo una carrera universitaria y conocía varios idiomas; además de dar clases de inglés, realiza diversas traducciones de esta lengua, tales como las obras El principio en el fin, Vida de María Estuardo¹² de Baring, Espíritu de llama¹³ de E. Allison Peers y dos obras de Stevenson, Defensa de los desocupados y Virginibus puerisque y otros ensayos¹⁴, ambas publicadas en la editorial Escelicer. En un principio la editorial se dirigió a Dámaso para que tradujese al español Virginibus puerisque... pero al final, el encargo se delegó en Eulalia:

⁶ *Ibidem*. pág. 111.

⁷ ALONSO, D. y GALVARRIATO, E. (eds.) (1968): *Poesías completas de San Juan de la Cruz y comentarios en prosa a los poemas mayores*. Madrid.

⁸ ALONSO, D. y GALVARRIATO, E. (eds.) (1998): *Clemente Hernando Balmori: textos de un lingüista / Diana Balmor*. La Coruña.

⁹ ALBORG, C. (1993): *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*. Madrid. pág. 23.

¹⁰ ALONSO, D. y GALVARRIATO, E. (1921): *Llegada a Cuenca*. Málaga, 1988.

¹¹ ALONSO, D. y GALVARRIATO, E. (1992): *Dámaso Alonso recuerda el Perú*. Málaga.

¹² GALVARRIATO, E. (1931): *In my end is my beginning*. Barcelona, 1942.

¹³ GALVARRIATO, E. (1942): *Spirit of Flame*. Liverpool, 1950.

¹⁴ POLO, J. y PINTO, A. (eds.) (1994): *Virginibus puerisque y otros ensayos*. Madrid.

Dámaso imposibilitado de realizar esta tarea por falta material de tiempo y conocedor de las condiciones sobresalientes de Eulalia Galvarriato, sugirió el nombre de ella para tal labor, que nuestra escritora llevó a cabo, como se puede cotejar, a conciencia y de manera singularmente pulcra. De esta traducción, puede decirse, que quien tradujo de ese modo fue una persona que puso sus finos saberes idiomáticos de escritora al servicio de una obra cuya versión se entregó en plenitud. Vocación literaria, dominio del lenguaje y amor hacia la obra objeto de atención laboral, laboriosa, no podría dar sino una traducción de altura, que ha convertido el original inglés en algo translúcido¹⁵.

Otro idioma que dominaba era el francés, demostrándolo en la nota¹⁶ y en su traducción de *Un hombre y una mujer. Tristán e Iseo* de la obra de André Mary, Tristán.

Pero la obra de Eulalia no se limita a labores conjuntas y traducciones sino que posee obras de gran calado; quedó finalista en 1946 del Premio Nadal con su novela *Cinco sombras*¹⁷, pero será la única novela que publique, porque según la propia Eulalia:

(...) la novela mía, que no es autobiográfica, yo pienso que es como el gusano de seda que se lo va sacando así de dentro. Está llena de sentimientos míos, no es novela actual, ya no se lleva. Me sentiría incapaz de escribir una novela. Ya no es lo mío¹⁸.

Esta es la opinión de nuestra escritora, pero nada más lejos de la realidad ya que la obra fue objeto de inmejorables críticas, dándole López Estrada la bienvenida al mundo narrativo:

Eulalia Galvarriato posee una cultura literaria que le permite recoger, en su estilo tímido e inquieto, a través del curso de la novela las conquistas expresivas de la poesía actual e incorporarlas a su obra *Cinco Sombras* [...] Delicada es el conjunto de la obra de Eulalia Galvarriato. Sencilla y compleja conjuntamente, sencillez femenina y complejidad artística, reunidas en una sensibilidad que sabe escoger con tino la expresión. Otro nombre de mujer que ha venido a reunirse al presente literario español. Bienvenida sea¹⁹.

García de Nora nos hace ver el nuevo mundo que nos abre la novela y nos invita a adentrarnos en ella:

¹⁵ POLO, J. (1994): "Traducción literaria e incomunicación hispánica", *EPOS*, 10. págs. 381-399.

¹⁶ GALVARRIATO, E. (1964): "Un hombre y una mujer: Tristán e Iseo", *De los siglos oscuros al de oro*. Dámaso Alonso (ed.). Madrid. págs. 70-73.

¹⁷ GALVARRIATO, E. (1947): *Cinco sombras*. Barcelona.

¹⁸ ALBORG. *Op. cit.* pág. 22.

¹⁹ LÓPEZ Estrada, F. (1947): "Cinco Sombras (Notas a una novela)", *Ínsula*, 21. págs. 3-7.

Entramos en esta novela; es decir, entramos en un cuarto con luz espacial; una luz conseguida idealizando y condensando. [...] Entramos en un mundo poético, un mundo intenso, anhelante, sensibilizado²⁰. La obra se acerca, efectivamente, a la perfección irreproachable²¹.

Pero quizás, el comentario más sentido fue el de Vicente Aleixandre que nos describe su propia experiencia al leer esta novela:

Leyendo Cinco sombras yo pensaba en el fino equilibrio. Escribir una prosa de belleza sustantiva y que ésta sea el vehículo, y solo tal, de la novela que expresa. [...] Y esta magia se desprende de una novela con caracteres, con peripecia, con realidad (preciosa palabra), con volumen, con aire, con luz, con vida inmediata²².

La novela no es el único género literario que nuestra autora cultiva, sorprendiéndonos con una innegable maestría en la elaboración del cuento, como en *Descanso en primavera*²³, *Dos niños de América* y *Raíces bajo el agua*, cuya adaptación ganó un premio para un guión de cine, y que encabeza su obra cumbre en este género: *Raíces bajo el tiempo*²⁴.

Ya en el momento en que la obra ve la luz, Clara Janés nos alerta sobre este libro diciendo que es:

Una ventana abierta a un mundo regido por el amor y la posibilidad del hombre de crearlo con su ser, es lo que nos ofrece la obra de Eulalia Galvarriato, *Raíces bajo el tiempo*²⁵.

Además del cuento, también cultivó la poesía, ejemplo de ello es *Oración por la fe*² y *Dos sonetos con Dios al fondo*²⁶, comentario sobre dos poemas siendo uno de Lope de Vega - una de sus grandes pasiones- como reflejan sus propias palabras: “En lo que sí me siento frustrada, y es en algo que me ha robado mucho tiempo, es mi pasión por Lope de Vega. Yo he dado seis conferencias sobre su obra”²⁷.

²⁰ GARCÍA DE NORA, E. (1948): “Poesía y verdad. Una novela ejemplar”, *España*. pág. 33.

²¹ GARCÍA DE NORA, E. (1973): *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid.

²² ALEIXANDRE, V. (1947): “Carta a Eulalia Galvarriato”, *Ínsula*, 23. pág. 1.

²³ GALVARRIATO, E. (1956): “Descanso en primavera”, *Papeles de Son Armadans*, I, 2. págs. 180-194.

²⁴ GALVARRIATO, E. (1985): *Raíces bajo el tiempo*. Barcelona.

²⁵ JANÉS, C. (1986): “Raíces bajo el tiempo, de Eulalia Galvarriato”, *Ínsula*, 472. pág. 8.

²⁶ GALVARRIATO, E. (1981): *Oración por la fe*. Málaga.

²⁷ ALBORG. *Op. cit.* pág. 24.

Dámaso Alonso enferma y ella se dedica por completo a él y a ordenar su biblioteca porque siente la angustia de que se van a morir y quiere dejarlo ordenado, Dámaso Alonso muere en 1990 y Eulalia siete años después, el 15 de noviembre de 1997.

Esta mujer no sólo es representante de una época como es la posguerra, sino de una mentalidad y una ideología característica, ya que ella misma ha colaborado en cierta medida a la situación de casi anonimato en la que se encuentra, porque tenía una opinión muy negativa sobre su propia producción.

A pesar de todo, es abundante la labor que nos ha dejado; no sólo habremos de dar justa valoración a las obras que conocemos, sino que - como nos advierte José Polo- deberemos profundizar en sus obras inéditas²⁸ y abordar un estudio biobibliográfico serio y riguroso.

²⁸ POLO, J. (1988): “Hitos en la configuración de Dámaso Alonso”, *Analecta Malacitana*, XX, 1. págs. 165-179.

La mujer como perversión en el discurso publicitario. Análisis semiótico de los espots televisivos de *Tía María*

MARTÍNEZ García, M^a Ángeles

Universidad de Sevilla.

“Yo soy más que signo, soy seducción: imago activa, mirante, que te colma”
(GONZÁLEZ REQUENA, J.: *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo*: 22).

1. Descripción del discurso audiovisual: componentes

Se trata de un conjunto de tres anuncios que publicitan una bebida alcohólica denominada *Tía María*, de origen jamaicano. Cada uno dura veinte segundos y, a pesar de contar con un espacio de tiempo tan reducido, se consigue articular una narración. Existe, por otra parte, una interrelación entre todos: una chica misteriosa ha pasado por una serie de bares aparentemente inconexos, causando acontecimientos insólitos: dejar sin ropa a un chico desaparecido, triplicar a otro individuo con la ayuda de tres amigas y pasar una noche bailando con el diablo. Los distintos camareros que han sido testigos de los hechos narran lo ocurrido y aportan lo que saben a quien presuntamente trata de esclarecerlo.

Hay un narrador testigo que va contando la historia por lo que la focalización (actitud del enunciador respecto al objeto representado) es interna. Este narrador se dirige directamente a un tú, el espectador y se producen desdoblamiento del yo, hay una referencia al tú con la intención de implicar al interlocutor en el espacio discursivo. Se dirige a los espectadores como potenciales consumidores.

El sonido de los espots se reduce a lo contado por los respectivos camareros más una leve y sugerente música de fondo. Hacemos un extracto de los tres:

Sí, sí, me acuerdo de ella, había pedido una copa de Tía María. De repente, apareció un grupo muy raro, todos disfrazados. Estuvieron de fiesta hasta el amanecer y entonces... bueno... se esfumaron. La última vez que la vi estaba bailando con el diablo

Ese tipo simplemente desapareció. La última vez que le vi estaba hablando con una chica. Ella tomaba una copa de Tía María. Lo curioso es que cuando recogí el local encontré su ropa tirada ahí, en el suelo. No sé dónde fue, pero se fue desnudo

Sí, estaban aquí tomando una copa de Tía María. Entonces llegó Harry. Y lo juro... delante de mí, lo convirtieron en tres. Fueron ellas... sólo por diversión.

A juzgar por estos enunciados los tres anuncios conforman una serie, una unidad, marcada por la búsqueda de una/s chica/s misteriosas.

En cuanto al espacio, en los tres casos, aunque distintos, se trata de un bar de copas, unido por tanto a lo nocturno, al imaginario de la noche, a lo unitivo, lo digestivo y sexual, según G. Durand.

Se narran los hechos desde un presente en el que estos aparecen ya como concluidos. Los camareros van recreando la acción a manera de *flashback* de una forma tan cercana que vemos lo sucedido en una mezcla de pasado y presente que comparten en el spot el mismo espacio, por lo que parecen acciones simultáneas

El conjunto de los tres anuncios sigue una misma estética que los unifica. Se usan planos rápidos, con panorámicas de derecha a izquierda y viceversa que a veces causan mareo y funcionan a modo de transición de un tiempo presente al pasado rememorado. Los planos generales, difusos y a menudo caóticos, contrastan con los primerísimos primeros planos o incluso planos detalle del rostro de las chicas, sus ojos o sus labios. Se trata de planos rápidos, vertiginosos casi, que nos sumergen y a la vez nos excluyen de la acción de manera brusca: nos vemos inmiscuidos en la acción con la misma facilidad con que somos expulsados de ella. Este tipo de montaje está directamente relacionado con la propia naturaleza del discurso publicitario, sobre todo en televisión. El espectador queda fascinado ante el efecto de las subyugantes imágenes de televisión y se produce una atención intermitente, dispersa y selectiva. La rapidez de las imágenes se manifiesta en montajes agresivos y ultrarrápidos como este; esta aceleración tiene un origen económico y produce un ritmo vertiginoso, con una gran densidad visual del mensaje¹.

En la iluminación predominan los colores cálidos. El rojo es el color de lo prohibido, la seducción e impregna el ambiente de los bares.

El último plano coincide en toda la serie: sobre fondo negro, aparece el producto publicitado, la *Tía María*, acompañada de un vaso medio lleno y a la derecha el eslogan de la campaña: *The dark spirit*, enunciado a su vez por una sugerente voz de mujer. Esta inscripción lingüístico-escritural en la parte final legitima la autoridad del anuncio y fija visualmente el nombre de la marca², sobre todo por ser el único elemento, junto con la chica, que se repite en toda la serie.

¹ SABORIT, J. (1988): *La imagen publicitaria en televisión*. Madrid, Cátedra. págs. 29 y 30.

² LÓPEZ, A. (1998): *La publicidad en televisión. Rasgos del spot contemporáneo*. Valladolid, Caja España.

2. Análisis semiótico de la figura de la mujer en los espots de *Tía María*

2.1. Introducción

La mujer es la figura clave de estos discursos. Físicamente, el personaje que se repite en los tres anuncios es de pelo negro semilargo, tez blanca, ojos de un color azul intenso, cejas arqueadas y labios gruesos, rojo brillante. Ataviada con una vestimenta de color negro de encaje, personifica la seducción. En el último spot está acompañada de dos compañeras, una pelirroja de ojos azules vestida de raso azul y una chica mulata de ojos negros y labios sugerentes, vestida de rojo.

Se trata de personajes estereotipados, de rasgos marcados y desproporcionados. Son mujeres arrebatadoras, perversas y enigmáticas que ocasionan el caos si se entra en contacto con ellas.

2.2. La mujer como causa del caos: referencias socioculturales

En la Biblia, Eva es creada de una costilla de Adán. Su vida no comienza en el barro, ni son creados al mismo tiempo; ella nace de la misma carne. Pero Dios decreta el dominio de Adán sobre Eva, después de que comieran a escondidas del árbol del Bien y del Mal: "Multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Parirás con dolor los hijos y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará"³. Eva esconde en su interior el mismo drama del hombre; ha sido creada para ser ayuda, indisolublemente unida a Adán. Ocasiona el desorden y el caos y la expulsión del Paraíso y cargará desde entonces con todo el peso de los males de la Humanidad⁴. Otras mujeres bíblicas destacadas son Salomé, Judit y Dalila.

Asimismo en el ámbito de los mitos paganos Pandora, la primera mujer, es creada como castigo impuesto por Zeus a los hombres. El poeta Hesiodo cuenta que Pandora fue concebida como una hermosa figura de muchacha, de rostro seductor, carácter voluble, holgazana y necia. Al alzar con sus manos la gran tapa de su tinaja, esparce sus males sobre los hombres, quedando sólo la Esperanza en el fondo. De nuevo es la mujer la portadora de las nefastas consecuencias⁵. Otros mitos paganos referentes a mujeres serían Astarté, Circe, Helena de Troya, las Sirenas y las Ninfas, todas ellas relacionadas con la seducción.

³ Génesis, 3.16.

⁴ *Diccionario literario* (1988): Volumen XI "Personajes". Barcelona, Hora.

⁵ GARCÍA GUAL, C. (1997): *Diccionario de mitos*. Barcelona, Planeta. BIEDERMANN, H. (1993): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Paidós.

A pesar de que la Eva bíblica es un ser más simple y menos refinado, hemos de reconocer que en ambos casos la mujer aparece después que el hombre y es la causa de los males para la humanidad. Ambas vulneran prohibiciones por curiosidad, prohibiciones que vienen impuestas por una figura masculina (Zeus y Dios respectivamente). Programada para seducir y producir pasiones, posee unas aptitudes eróticas y domésticas innatas, es el sexo de perdición⁶. Habría que destacar algunos personajes históricos de características similares como Cleopatra, Mesalina o Lucrecia Borgia.

Sin embargo, numerosos estudios apuestan por un posible sistema matriarcal en los inicios de la humanidad. Había diosas madre, representaciones de lo femenino, del principio madre, ligado a la tierra, la nutrición, la abundancia, la fertilidad y el crecimiento. La mujer era al principio de la historia superior al hombre. Posteriormente, la actividad guerrera dotó al sexo masculino de un valor propio, que sometió a la mujer⁷.

Los griegos, por ejemplo, tenían como diosa primordial a Gea, la Tierra; Atenea era la diosa guerrera, virgen, patrona del arte y la industria. Y otras tantas como Artemisa, la diosa de la fecundidad; Venus, de la fertilidad que representaba la belleza y el poder de seducción⁸.

2.3. La mujer esclava de sus instintos: el prototipo de la mujer fatal del siglo XIX

La imagen sexual es inherente a la mujer; es habitualmente reducida a su cuerpo en el sistema de valores patriarcal y así se desindividualiza, se hace desaparecer en el colectivo femenino. Durante el siglo XIX la sexualidad femenina se reconocía en su parte perniciosa y depravada; se tenía por instrumento de perturbación y grave peligro para el hombre incauto que merecía ser sosegada, refrenada y extirpada. Tuvo entonces especial auge la dualidad mujer espiritual - mujer fatal. La primera tiende hacia la pureza de espíritu, es símbolo de la castidad e ideal de amor místico⁹; es una mujer angelizada y entrañable, languideciente, que no supone una amenaza para el hombre¹⁰. La mujer fatal, en cambio, tiene que luchar contra los miedos masculinos ante el avance del feminismo, que podía quebrar el orden establecido. Aunque lentamente, las mujeres

⁶ GARCÍA GUAL. *Op. cit.* págs. 261 y 262.

⁷ DÍEZ CELAYA, R. (1998): *La mujer en el mundo*. Madrid, Acento.

⁸ *Ibidem.* pág. 17.

⁹ LITVAK, L. (1997): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Bosch. pág. 63.

¹⁰ *Ibidem.* pág. 45.

irán conquistando sus derechos y pasarán del ámbito privado al que habían quedado relegadas, al público. Se le atribuyen rasgos físicos tales como la sensualidad, cabellera larga ondulada, negra o roja; labios gruesos y rojos; cuerpo seductor; ojos verdes, asociados a las brujas; frialdad, que se supone cruel a la vez que sexualidad; y rasgos felinos, ambiguos. El hombre queda asociado a lo racional, en un estado superior de evolución al de la mujer. La mujer caprichosa y fatal encontrará en el cine el prototipo de la "vamp", fielmente reflejada en esta serie de espots. Se consideraba que la mujer se volvía esclava de sus instintos y atraía siempre los instintos sexuales del hombre. Lily Litvak apunta que la mujer es usada en la época finisecular "como uno de los símbolos más importantes; encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo. El demonio toma forma de mujer para seducir al hombre. Salomé, Dalila, Eva, Circe, Cleopatra, invaden la iconografía de la época"¹¹. En el caso que nos ocupa hay una clara referencia a este estereotipo de mujer.

2.4. La mujer y las artes mágicas: las brujas

La mujer lleva a cabo un gesto común en los tres espots: pasa sus dedos alrededor del borde del vaso que sostiene y a continuación sus ojos se encienden. Este gesto funciona a modo de maleficio o conjuro por lo que ella puede ser identificada con una bruja; se dice de esta figura que asimila en sí la rebelión ante el orden social, ante la dominación y las estructuras rígidas de cualquier régimen. La figura de la bruja es asocial, independiente, y se creía que practicaba el maleficium, el arte de causar daño por medios ocultos. Estaba asociada con el demonio y frecuentaba los lugares salvajes y desolados¹². Es un ser dotado de poderes desconocidos, usados para el curanderismo así como para las malas artes. La mujer siempre ha estado vinculada a una naturaleza sensible y al mundo de lo mágico. En todas partes y en todos los tiempos hubo mujeres capacitadas para las artes mágicas, para captar la sabiduría de otros reinos del más allá e incluso para ejercer poder mediante la hechicería, según narran las antiguas historias¹³. La sexualidad y las prácticas brujeriles estaban íntimamente ligadas y de esta ligazón resurgen nuevamente el temor y el castigo a la sexualidad de la mujer. Las mujeres representadas poseen caracteres de bruja: ejecutan sortilegios y son capaces de invocar al diablo, cuya compañía suelen frecuentar.

¹¹ *Ibidem*. pág. 3.

¹² GOTTEREL, A. (1988): *Diccionario de mitología universal*. Barcelona, Ariel.

¹³ DÍEZ CELAYA. *Op. cit.* pág. 29.

2.5. La mujer como elemento de seducción

2.5.1. Definición de un concepto

Si hay un concepto que siempre ha cruzado transversalmente al de mujer a lo largo de los siglos es el de la seducción. Seducir viene de *se-ducere*, llevar aparte, desviar de su vía. Para la religión fue la estrategia del diablo, ya fuese bruja o amante. La seducción es, en fin y tal como nos apunta Baudrillard, *siempre la del mal*. Ha permanecido a través de la moral y la filosofía, hoy a través del psicoanálisis y la "liberación del deseo"¹⁴.

Seducción y feminidad son ineludibles en cuanto reverso mismo del sexo, del sentido, del poder¹⁵. La seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real¹⁶; la mujer se ha encuadrado tradicionalmente en el primero, mientras que el hombre se reconoce más en el poder. La mujer es sólo apariencia, y es lo femenino como apariencia lo que hace fracasar la profundidad de lo masculino¹⁷. En la seducción las apariencias se conjuran para luchar contra el sentido y trastocarlo en un juego, puesto que es del orden de lo ritual; el sexo y el deseo son del orden de lo natural¹⁸.

La seducción es siempre más singular y más sublime que el sexo, y es a ella a la que atribuimos el máximo precio. Lo femenino no es sólo seducción, también es desafío a lo masculino por el sexo, por asumir el monopolio del placer¹⁹.

2.5.3. La seducción en el discurso publicitario.

Tal y como apunta J. González Requena el spot contemporáneo se caracteriza por el predominio de la estrategia seductora sobre la retórica. Esta última se sitúa en el campo semiótico para construir un discurso informativo y persuasivo mediante palabras e imágenes, mientras que la primera se sitúa al margen del signo, se pone en escena el objeto del deseo como objeto alucinatorio²⁰ y la información es inferior. El yo y el tú son figuras fusionales²¹. Las consecuencias inmediatas serían por ejemplo, la renuncia al tratamiento verosímil de los escenarios del spot por la exigencia de un dispositivo

¹⁴ BAUDRILLARD, J. (1994): *De la seducción*. Madrid, Cátedra. pág. 9.

¹⁵ *Ibidem*. pág. 10.

¹⁶ *Ibidem*. pág. 15.

¹⁷ *Ibidem*. pág. 17.

¹⁸ *Ibidem*. pág. 20.

¹⁹ *Ibidem*. pág. 27.

²⁰ GONZÁLEZ REQUENA, J. y ORTIZ DE ZÁRATE, A. (1995): *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo*. Madrid, Cátedra. pág. 18.

²¹ *Ibidem*. pág. 23.

delirante²², como ocurre en este caso, donde a pesar de construir bares de copas aparentemente realistas, siempre se introduce algún elemento que escapa a cualquier alusión a lo real.

La publicidad nos suministra un repertorio de símbolos de uso cotidiano y una ideología²³, nos reivindica incesantemente el paraíso perdido. Sin la publicidad, los objetos sólo serían vistos como cosas prácticas y útiles y no como significaciones sociales; no nos interesa qué es el objeto que se anuncia, sino qué se dice de él y cómo se dice²⁴. La imagen electrónica es como un espejo identificativo, me reconozco en la imagen y surge el deseo de mirar²⁵. En este caso no se aporta ninguna información relevante acerca del producto que se pretende vender sino que este se asocia a unos valores como lo enigmático, lo nocturno, lo oscuro, las almas perdidas o la brujería.

El discurso publicitario apela directamente al destinatario y estructura el mensaje para evidenciar su presencia²⁶. El enunciador aparece en la imagen y la hace interpelante: Existen miradas a los ojos del espectador funcionan como figuras de subjetividad por parte de los personajes. Los camareros ofrecen en el primer plano de cada spot una mirada frontal hacia la cámara/espectador consiguiendo así una implicación directa de este desde el primer momento. Lo mismo ocurre al final, cuando el narrador cierra la acción; esto consigue hacernos partícipes directos de la narración. Es más, ese narratorio indaga acerca de lo ocurrido, la historia de los camareros parece corresponder con la respuesta a una pregunta formulada justo en el instante precedente por el ahora narratorio. Habrá primerísimos primeros planos que contarán de nuevo con la mirada frontal a la cámara y esto hará que nosotros como espectadores, que habíamos sido implicados en la acción como presuntos indagadores, lo hagamos ahora por partida doble al sentirnos identificados en esta ocasión con otro personaje, el seducido por la protagonista femenina. Este fenómeno sirve para configurar al enunciatario, al lector ideal. Es una configuración especular entre actor-espectador a través de la promoción del espacio off heterogéneo, habitado por el espectador e irreductible al de lo mostrado²⁷.

²² *Ibidem*. pág. 25.

²³ SABORIT. *Op. cit.* pág. 21.

²⁴ AGUADED, I, CORREA, R. I. y GUZMÁN, M. D. (2000): *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*. Huelva, Grupo Comunicar. pág. 61.

²⁵ ANTÍA LÓPEZ. *Op. cit.* pág. 41.

²⁶ SABORIT. *Op. cit.* pág. 33.

²⁷ GONZÁLEZ REQUENA y ORTIZ DE ZÁRATE. *Op. cit.* pág. 26.

En las estrategias seductororas desaparece el enunciador como tal para convertirse en el seductor, el reclamo para la identificación, el objeto de deseo, y el enunciatario es el seducido. Esto se inscribe constantemente en el plano de las miradas, que se corresponde con la función fática del lenguaje, para atestiguar el contacto entre ambos. La trama no es más que una coartada para poner en escena un proceso seductor.

El spot publicitario cuanto más explicita su gesto seductor, tanto más interpela eróticamente al espectador, tanto más excluye toda huella del sexo, toda inscripción de lo Real y, con ella, toda posibilidad de goce²⁸.

3. A modo de conclusión

La mujer publicitaria suele seguir siendo un ser pasivo, sonriente, seductor, con una mirada frontal que raya en la provocación y que se ubica en espacios interiores e intimistas²⁹. La mujer en la publicidad continúa correspondiéndose con la representación de tres fantasmagorías: la de la belleza, la de la perversión y la de la sumisión³⁰.

El sexo y la belleza o el erotismo deben estar presentes en el spot contemporáneo. Existe un alto grado de fotogenia y agradabilidad, manifestado en personajes atractivos, que atraen la mirada, son deseables. Surge entonces en el plano de las identificaciones la del actor con el objeto publicitado, como en este caso la mujer y la bebida, gracias al montaje y la superposición de imágenes. El rostro bello equivale a un espejo que funciona como reflejo para el deseo de otros. La mujer tiene una cosa, una bebida en este caso, pero además tiene también otra cosa especial que la constituye en un enigma. La bebida tiene una estructura metonímica, remite no a su significado, sino a otro signifiante: esa otra cosa escandalosa que no se sabe. La mujer se metamorfosea en bebida, ella representa una antropomorfización del producto, relacionada con el color negro, color mágico, unido con lo oculto, con sustraerse a la esclavitud de lo visible para crear el lugar del misterio y posibilitar la transformación. La mujer es simultáneamente copa de *Tía María* para mi mirada y tiene, ella misma, una copa de *Tía María* que puede beberse. El objeto de deseo ella lo es y, a la vez, ella lo tiene. De esta forma queda el objeto publicitario asociado con la realización del deseo.

²⁸ GONZÁLEZ REQUENA y ORTIZ DE ZÁRATE. *Op. cit.* pág. 48.

²⁹ AGUADED, CORREA, y GUZMÁN. *Op. cit.* pág. 63.

³⁰ *Ibidem.* págs. 139-166.

A pesar de que la mujer de nuestro tiempo asume nuevos roles en la sociedad, en un discurso contemporáneo como el publicitario se suele seguir recurriendo a los estereotipos de la mujer asociada al caos, lo sobrenatural, lo perverso y, sobre todo, se continúa considerando la vertiente seductora femenina como uno de los principales reclamos publicitarios.

Mujer, marginación y globalización

MARTÍNEZ Verdu, Remedios

Universidad de Alicante

A pesar del aumento reciente de las tasas de actividad femenina en el conjunto de los países europeos, cabe recalcar que, en la Unión Europea, la participación de las mujeres en el mercado laboral sigue siendo menos elevada globalmente que la de las mujeres en Estados Unidos.

Tradicionalmente, se distinguen tres tipos de curvas de actividad femenina:

- La curva de una sola cresta: remite al modelo de la inactividad dominante. Sólo las mujeres de entre 20 a 25 años, solteras y/o sin hijos en su mayoría se encuentran en gran número en el mercado laboral. Tras contraer matrimonio o el primer embarazo, dejan definitivamente de ejercer una actividad profesional y las tasas de actividad entre los 26 y 60 años son relativamente bajas.
- La curva "bimodal" o curva "de camello": Corresponde a un modelo de actividad discontinua. En dicho caso, la mayoría de las mujeres ejercen una actividad profesional al acabar los estudios, pero se retiran del mercado del trabajo entre los 25 y los 40 años, cuando sus hijos son pequeños. El segundo pico de dicha curva corresponde a la reincorporación al trabajo cuando los hijos han crecido. Según los países, esta vuelta al mercado laboral puede efectuarse a tiempo completo o a tiempo parcial.
- La curva "de la U invertida": Dicha curva caracteriza un modelo dominado por la actividad continua. Es la curva de actividad habitual en los hombres y corresponde a una situación en la que las mujeres no dejan de trabajar cuando tienen hijos, incluso cuando son pequeños; combinan vida laboral y familiar y hay una homogeneización de los comportamientos de actividad femenina y masculina.

En los años sesenta, se podían agrupar los países europeos en cinco categorías o modelos de actividad femenina:

La curva de la U invertida (el modelo escandinavo):

En aquella época, sólo Suecia y Finlandia se caracterizaban por la curva de la U invertida, que denota una norma de actividad continua por parte de las mujeres. A dicho modelo se le identificó rápidamente como "modelo escandinavo", en el cual las tasas de actividad femenina y los modos de participación de las mujeres en el mercado de trabajo se parecen a los masculinos. Desde principios de los años '80 dicho modelo fue

consolidándose aún más en estos países, aunque con una merma de las tasas de actividad entre las mujeres menores de 25 años, relacionada con una mayor duración de los estudios llevados a cabo por las jóvenes.

La curva de inactividad dominante con una tasa de actividad baja:

Asimismo, a principios de los años 60 los países del Sur de Europa compartían el mismo tipo de curvas de actividad, caracterizadas por una inactividad dominante con unas tasas de actividad muy bajas, en torno al 20% entre los 25 y 49 años, con un débil repunte hacia los 25.

La curva de inactividad dominante con una tasa de actividad media:

En la tercera categoría de los años sesenta, que agrupa a Austria, Bélgica y los Países Bajos, nos encontrábamos otra vez con una curva de un solo pico, situado en un nivel intermedio desde el punto de vista de las tasas de actividad de las mujeres con edades comprendidas entre los 25 y los 49 años, por debajo del 20% para los Países Bajos, por encima en Austria y Bélgica. A principios de los años 90, los Países Bajos evolucionan hacia un modelo de actividad discontinua (curva de actividad de camello), pero con niveles de vuelta a la actividad por parte de las mujeres inferior al de las alemanas o británicas. En Austria y Bélgica, sigue vigente la curva de un solo pico que se transforma cada vez más en llanura - la actividad femenina aumenta considerablemente en dichos países con una parte creciente de las mujeres que adoptan trayectorias de carreras profesionales continuas, sin que la actividad continua pase a ser norma dominante en ambos países.

La curva de actividad "de camello" con una tasa de actividad media:

Nada más empezar los sesenta, cuatro países presentaban esquemas de actividad femenina completamente similares. En Alemania, Dinamarca, Francia y Reino Unido, la curva de actividad se perfilaba "de camello" con una caída de las tasas de actividad de las mujeres con edades comprendidas entre los 25 y 49 años en torno al 40%. Treinta años más tarde, dichos países ya no presentan las mismas evoluciones.

La curva de actividad "de camello" con una tasa de actividad baja:

En el último caso peculiar de los años sesenta están Irlanda y Luxemburgo que presentaban grandes similitudes en aquella época: una curva de actividad discontinua

con una tasa de actividad de las mujeres con edades comprendidas entre los 25 y 49 años en torno al 25% y un ligero repunte de las tasas al final de la vida laboral. En ambos países, la evolución de los últimos treinta años es bastante similar. A principios de los años 90 nos encontramos todavía con una curva de un solo pico, con una merma de las tasas de actividad a partir de los 25 años, pero las tasas de actividad son mucho más elevadas que en 1960. Así pues, aunque la interrupción de actividad cuando son madres sigue siendo la norma, queda claro que las mujeres de los 30 a los 40 años están más presentes en el mercado del trabajo en 1991 que las de las generaciones anteriores.

El trabajo de las mujeres en Europa

El trabajo a tiempo parcial ocupa un lugar importante en todos los debates sobre el empleo femenino en Europa hoy en día, es una forma atípica de empleo que afecta, sobre todo, a las mujeres. Conviene indicar que de 1983 a 1995, el 56% de los nuevos empleos creados en el seno de la Unión Europea eran de tiempo parcial, y como el aumento de la población activa se debió en gran medida a las mujeres, el mayor porcentaje de los nuevos empleos son para las mismas, por lo tanto, la creciente precariedad se ceba sobre todo en las mujeres (tiempo parcial = salario parcial = pensión parcial).

Por su concentración en el sector de los servicios y la discriminación que sufren, las mujeres serían las primeras en padecer los efectos de la búsqueda de flexibilidad laboral. Desde este punto de vista, la flexibilidad interna de la empresa se ve favorecida al contratar a personas a tiempo parcial, cuyos horarios de trabajo se pueden calcar sobre los picos de actividad de la empresa (cajeras de supermercados que trabajan el fin de semana, asistentes que limpian las oficinas fuera de las horas de apertura, etc.). Asimismo, la flexibilidad numérica corresponde a estrategias que permiten que la empresa controle al máximo la productividad y la masa salarial en función de la demanda (dos personas contratadas a tiempo parcial ofrecen más flexibilidad que una sola a tiempo completo). Las sociedades más integradas en la "economía mundial" serían las que experimentarían la mayor búsqueda de flexibilidad y por lo tanto con las tasas de tiempo parcial (femenino) más elevadas.

Las políticas del Estado en el campo fiscal y familiar son susceptibles de crear condiciones favorables o bien para la actividad a tiempo completo, o bien para la actividad a tiempo parcial de las mujeres. Por una parte, a través de las políticas fiscales (tributación conjunta o independiente de los miembros adultos de una unidad familiar,

desgravaciones para los gastos de guardería, etc.) el Estado puede favorecer o penalizar a las parejas a tiempo completo. Por otra parte, las políticas familiares influyen en las modalidades de actividad de las mujeres.

En los países en los cuales no existen infraestructuras de guardería para los niños de poca edad o donde la jornada escolar es muy corta, las madres de familia que quieren desarrollar una actividad laboral sólo pueden trabajar a tiempo parcial. Por lo tanto, se suele admitir que los países que se distinguen por una tasa elevada de trabajo femenino a tiempo parcial son también aquellos en los que las infraestructuras colectivas de guardería son menos comunes.

Otra de las diferencias debidas al género en el mercado de trabajo es el paro aunque las tasas varíen mucho según los países el paro de las mujeres supera el de los hombres. Dicha situación persiste aun cuando las mujeres trabajan más que los hombres en el sector terciario, menos afectado por los despidos masivos de los últimos años que el sector industrial, que emplea a muchos hombres.

La duración del período de paro de las mujeres es más larga que la de sus homólogos masculinos. Así es como en 1996 el 33% de los hombres habían vuelto a encontrar trabajo al cabo de 12 meses de paro, frente al 28% para las mujeres. En Grecia, España y Portugal, la desventaja de las mujeres frente a los hombres era particularmente marcada, con una diferencia de al menos 10 puntos entre las mujeres y los hombres que habían vuelto a encontrar trabajo en menos de un año. Aunque las mujeres tengan una menor probabilidad de salir del paro para volver a trabajar que los hombres, la posibilidad de que pasen de la situación de parada a la de inactiva es mucho mayor (y por lo tanto de salirse de las estadísticas del paro sin que por ello hayan vuelto a encontrar empleo). El paso a la inactividad es especialmente notorio en los países en los cuales el modelo de la actividad discontinua es dominante.

Las mujeres europeas también sufren discriminación en cuanto a la remuneración, pese a las distintas medidas legislativas a favor de la igualdad de sueldos entre hombres y mujeres votadas en la mayoría de los países europeos, las desigualdades salariales entre los sexos persisten en todos los países miembros de la Unión europea. No obstante, la amplitud de dicha diferencia varía entre países y empleos, entre 1980 y 1991, la ratio de los salarios entre hombres y mujeres mejoró ligeramente en la mayoría de los países europeos.

Existe una relación estrecha entre las disparidades de salario y la segregación por sexo del mercado laboral en todos los países europeos. Hay una fuerte concentración de

la población femenina activa en algunos sectores de actividad y en ciertas profesiones, lo que acarrea una segregación horizontal del mercado laboral. Ahora bien, es precisamente en los sectores más feminizados donde encontramos los niveles de remuneración más bajos, si bien es cierto que el hecho de trabajar en un sector con importante segregación por sexos no conlleva las mismas consecuencias en cuanto a salarios en el conjunto de los países. También, la segregación vertical del mercado laboral, a saber la concentración de las mujeres en los escalones inferiores de la jerarquía profesional, viene reforzando los efectos de la segregación horizontal y ejerce un efecto depresivo sobre los salarios femeninos.

Por lo tanto, deben de adoptarse medidas para acortar las diferencias debidas al género en el mercado de trabajo (diferencias en materia de empleo y desempleo, segregación profesional y promoción de la igualdad de remuneración), para mejorar la conciliación del trabajo y la vida de familia y hacer que tanto a hombres como a mujeres les sea más fácil reincorporarse al mercado de trabajo.

Referencias bibliográficas

BORDERIAS, C. , CARRASCO, C, ALEMANY, C. *Las mujeres y el trabajo: Rupturas conceptuales*, Icaria, Barcelona,1994.

COMISION EUROPEA, *El empleo en Europa*, 1996.

CARRASCO, C. *El trabajo doméstico. Un análisis económico*, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid,1991.

INSTITUTO DE LA MUJER, *La mujer en cifras. Una década (1982-1992)*, Ministerio de Asuntos Sociales/ Instituto de la Mujer, Madrid,1994.

SAN JOSE, B. *Democracia e igualdad de derechos laborales de la mujer*, Ministerio de Cultura / Instituto de la Mujer, Madrid,1986.

-VV.AA. *El trabajo desde una perspectiva de género*, Comunidad de Madrid/ Dirección General de la Mujer, Madrid, 1994.

Lara Croft en el paradigma transtextual de las industrias culturales

MILLAN Barroso, Pedro Javier

1. Planteamientos iniciales: la Conferencia de Beijing

Desde la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer, celebrada en Beijing, en 1995, es cada vez mayor el debate sobre el acceso o la presencia de la mujer en la comunicación masiva, para luchar por su equiparación con el hombre. Los documentos de la mencionada conferencia, en el Capítulo IV (Objetivos estratégicos y medidas), titulan la sección J como La mujer y los medios de difusión. En ella se plantea la necesidad de participación y representación justa de la mujer en los media, considerados éstos de forma genérica: no se dota de mayor o menor relevancia a unas formas de difusión masiva frente a otras, e incluso se prevén posibles modalidades futuras, como está siendo la actual Internet -en 1995 apenas estaba extendida la WWW.

Sin embargo, sólo cinco años después del encuentro internacional en Beijing, el Caucus de ONGs sobre Mujeres y Medios de Comunicación declaraba:

Vivimos una vertiginosa revolución en el campo de la comunicación a escala global. Mucho ha cambiado en los cinco años desde que se aprobó la Plataforma de Acción de Beijing. Estos cambios tienen un enorme potencial, sea positivo o negativo, para empujar o impedir un orden más justo y equitativo de relaciones entre los géneros.

A partir de este planteamiento inicial, se expone con gran contundencia cómo, efectivamente, las medidas de potenciación de la mujer en los medios de difusión son infructíferas en los tres niveles esenciales de la información:

- a) **Análisis de control (el emisor):** la mujer, como sujeto de enunciación, no tiene acceso adecuado a los medios de difusión, lo cual contradice el artículo 19 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: todo individuo tiene derecho a investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión.
- b) **Análisis del Mensaje (el mensaje):** la mujer como objeto de enunciación injusto, dado que [...] La información se está convirtiendo en mercancía y su función como servicio público desde los medios de comunicación está desapareciendo -

de modo que- Las mujeres son presentadas desde los medios masivos de comunicación de forma selectiva y estereotipada.

- c) Análisis de efectos (el receptor): la mujer estereotipada en un imaginario colectivo tradicionalista, fomentado por los propios Medios. Así, tal como se expuso en el simposio internacional de la UNESCO, sobre Mujeres y Medios de Comunicación, celebrado en Toronto en 1995, la mayoría de los países tienen leyes que prohíben la discriminación basada en el sexo pero raras veces se utilizan frente a la ausencia o la imagen distorsionada de las mujeres en los medios¹.

Efectivamente, los medios de comunicación establecen un doble juego que entraña la camuflada y profunda cimentación de los roles estereotípicos de la mujer en nuestra sociedad, mientras que los diversos formatos de prensa difunden informaciones en las que se defienden, con cierta explicitud, el honor e igualdad de la mujer.

Y son muy pocos los casos en los que un personaje femenino de cierta relevancia social participa o tiene repercusión positiva en los medios.

2. Los orígenes del problema

Así pues, la raíz del problema de la representación femenina en los medios de comunicación se encuentra en el poder in-formativo de los mensajes implícitos presentes en los géneros no periodísticos. Hagamos, una apreciación terminológica: todos los contenidos de los medios de comunicación estructuran mentalidades, pautas de comportamiento a nivel social e individual. Por eso, destacamos la premisa de que todos los géneros comunicativos que consumimos, sea el periodístico, el dramático, etc... son informativos, porque dan forma. Y, precisamente, son los productos tradicionalmente llamados “no informativos” aquellos que, con más fuerza, difunden y afianzan los imaginarios sociales implícitos, como es el caso de la mujer en sus diversas manifestaciones sociales -la familia, el hogar y el trabajo, por ejemplo-.

Sin embargo, el modo de recepción de unas y otras modalidades es radicalmente opuesto. En términos generales, la apariencia de objetividad de los primeros degrada en los receptores el pacto de ficcionalidad contraído con el mensaje, mientras que ese pacto

¹ PETERS, B. (1995): *Valor y límites de un enfoque auto-regulador de la igualdad de sexos en los medios*. Simposio internacional de la UNESCO. *Mujeres y medios de comunicación: acceso a los medios de expresión y a la toma de decisiones*, <http://www.ifj.org/working/issues/women/storonto.pdf>

permanece más activo cuanto mayor es la carga ficcional implícita del género. Ello implica actitudes muy diferentes por parte del receptor, quien asimilará el mensaje periodístico bajo criterios racionales, mientras que los géneros de ocio establecen una actitud de recepción emocional y, así, más acrítica, apoyada en la sentencia “es mentira, es ficción”, que permite el acceso sin filtros de la información en el receptor².

Mientras esta situación no cambie, la mujer podrá seguir siendo objeto del mudo imaginario masculino, y no sujeto del suyo propio. No olvidemos la visión apocalíptica que Adorno y Horkheimer³ manifiestan al referirse al concepto de industrias culturales, de las cuales sustraen el término cliché para referirse al modo en que el panorama económico y, por tanto, también el mediático, están sometidos a unos pocos parámetros creativos, de cuya permanente mezcla surgen constantemente productos de éxito casi garantizado.

3. El hipertexto industrial de Lara Croft

Un ejemplo de este éxito comercial, como premisa de la creación, es Lara Croft, uno de los personajes femeninos más famosos del siglo XX, a pesar de haber sido ideado en el ocaso del mismo. Se trata de una excelente muestra -tal vez maquiavélica- de legitimación del modelo femenino establecido mediante la proyección de supuestos caracteres potenciadores de la mujer, con tal éxito que la expansión por los diversos medios de comunicación fue abrumadora. El estudio de las razones esenciales de este suceso nos ayuda a desvelar cómo los procesos mercantiles inherentes a las industrias culturales pueden ser estudiados desde una perspectiva semiótica, esto es, entendiéndolos como textos, con las consiguientes implicaciones a nivel sintáctico, pragmático y semántico. Demostrémoslo:

La clave de la conquista mercantil de Lara Croft reside en la estratégica combinación de elementos culturales preexistentes y comercialmente fiables, inspirados éstos en tres héroes masculinos de las últimas décadas del siglo XX. Así, recogemos de James Bond su condición aristocrática inglesa, pero también su astucia, soledad y, por

² Está bien revisado y superado el concepto determinista del receptor *masivo*, completamente acrítico y manipulado por el mensaje mediático; pero no hay que olvidar la parte de verdad que en ello existirá mientras el público carezca de ciertos recursos de análisis, sea una base histórica, sociológica o, directamente, mediática.

³ Ámbito teórico de la Escuela de Frankfurt. HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodore (1971): *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sur.

supuesto, un inventario de artilugios asombrosos que le ayuden a satisfacer su arriesgada pasión por la arqueología. Esto último, a su vez, es la esencia del también solitario e improvisador Indiana Jones, personaje que, como sabemos, se caracteriza por desenvolverse en espacios ancestrales. Como tercer componente, Lara maneja todo tipo de armas con la templanza y decisión de John Rambo.

Por su parte, el elemento femenino se vincula directamente al canon de belleza arquetípico que determina a las heroínas de nuestra narrativa tradicional, y que ha venido replicándose en los cuerpos más afamados de la sociedad de consumo. Así, Lara Croft dispone de unas medidas oficiales muy concretas (95, 60, 85) que en nada envidian a la modelo Claudia Schiffer, la actriz Salma Hayek o la muñeca Barbie...

Por tanto, desde una perspectiva semántica, la recurrencia al cliché que denunciaban Adorno y Horkheimer conduce a lo que, en términos de Genette⁴, es el eje de una profunda relación de transtextualidad. Las industrias culturales configuran todo un macrotexto⁵, cuyos elementos quedan imbricados. En este caso, la necesidad mercantil de establecer trusts culturales⁶, crea a Lara Croft como un hipertexto construido esencial -que no únicamente- a partir de los hipotextos que hemos mencionado: James Bond, el canon estético femenino, etc. En definitiva, nace un texto nuevo, pero basado en lo recurrente.

Sin embargo, el estereotipo de género, un ente cultural abstracto, ha sido el elemento hipotextual decisivo para concebir a Lara Croft:

La pura fantasía, de ahí vino la idea de Lara. Estábamos hartos de los hombres estereotípicos de los juegos de ordenador y, como la mayoría de jugadores son varones, pensamos que preferirían mirar a una maravillosa y vistosa mujer, en vez de a un “machote”. Porque las mujeres de los juegos suelen ser [...] trofeos para rescatar [...].⁷

Al mismo tiempo, el personaje creado por la compañía Eidos Interactive, ofrece una serie de rasgos atractivos para el consumidor femenino: tanto el adaptar la dinámica de movimientos al físico de la mujer –adiós a la rudeza del clásico hombre musculoso–, como el espíritu de inconformismo contra una sociedad que oprime a la mujer. Veamos: Lara nos permitía crear toda una gama de movimientos que ningún hombre podría realizar.

⁴ GENETTE, G. (1962): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

⁵ LOTMAN, J. M. y ESCUELA DE TARTU (1979): *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.

⁶ Otro concepto de Adorno, derivado de los estudios de las *industrias culturales*. Monopolios globales de la construcción del imaginario mediático colectivo, para que los productos de éxito universal acaben asentando paradigmas de consumo y, así, de creación permanentemente planificada.

⁷ Entrevista a los creadores de Lara Croft, en www.eidosinteractive.co.uk

[...] Incapaz de permanecer en la claustrofóbica y sofocante atmósfera de la clase alta británica –pensemos en papel de la mujer en ambientes de reminiscencias victorianas- se dio cuenta de que sólo estaba realmente viva cuando viajaba sola⁸.

Dicho esto, situamos nuestro análisis en el nivel pragmático para desvelar las relaciones de Lara Croft con su contexto y los sujetos de la enunciación y recepción; ello sin olvidar que las anteriores vinculaciones entre el hipertexto y sus correspondientes hipotextos son también contextuales, a pesar de que las cuestiones metodológicas permitan incluirlas en el nivel semántico, y no en el pragmático, que ahora nos ocupa. Así pues, descubrimos en este eslabón del análisis que la complejidad de Lara Croft como signo viene también determinada por su densidad semántica; y ésta no deriva sólo de referentes creados con anterioridad, sino también del entrecruzamiento, en términos de Lotman, con textos tan actuales como ella y que plasman tendencias similares en la representación del personaje femenino. Tal será el caso, por ejemplo, de la princesa Fiona, que en la película Shrek asume, como Lara Croft en Tomb Raider, pautas de agresividad física no atribuibles a los personajes femeninos de la narrativa tradicional -y menos aún a una grácil princesa o a una señorita aristócrata-.

Por tanto, en una dimensión sintáctica, ambos casos responden a la deconstrucción de asentados cánones femeninos. Ya sea Lara Croft una nueva “mujer fatal”, o Fiona el estandarte de las princesitas rebeldes, en ambos casos se detecta cómo la vertiente formal - el canon estético del signo- es conservada, mientras que las funciones son transformadas. Son asumidos roles del estereotipo masculino sobre cuerpos de mujer.

Ambos casos han resultado de enorme calado entre el público, de modo que podemos afirmar que el éxito comercial de estos dos personajes femeninos reside en la sabia creación de interdependencias entre dos elementos que, en principio, son contradictorios: la combinación de clichés culturales y la ruptura de los horizontes de expectativas. Es decir, la fusión de lo redundante con lo sorprendente.

La fórmula es simple una vez lograda, aunque supuso un gran riesgo económico para los creadores de Lara Croft. Se trata de cimentar más aún el estereotipo del deslumbrante físico femenino, como reclamo del adolescente varón; a la vez que son integradas pautas de conducta que capten la atención de una nueva categoría de consumidor potencial de

⁸ *Ibidem*. www.eidosinteractive.co.uk

videojuegos -las chicas-, para producir una importante apertura de mercado. Es decir, en realidad sólo se han mezclado elementos de significación que, según el punto de vista de uno u otro género de consumidores, resultan novedosos o perfeccionan la tradición. En último término, es un cruce de horizontes de expectativas:

- a) Por un lado, el canon físico (elemento femenino establecido) se aplica a un personaje protagonista de videojuego bélico (elemento novedoso para el público masculino).
- b) A la vez, rebeldía social, soledad y recursos bélicos (estereotipo del héroe masculino) aplicados a una heroína (innovación⁹ para el público femenino).

Los resultados de venta del videojuego Tomb Raider fueron espectaculares:

Con ventas mundiales de más de 3,5 millones de ejemplares –hoy muchos más-, Lara Croft ha convertido a “Tomb Raider” en la marca representativa de la empresa. Ella ha posado para la portada de la revista “The Face”, apareció en Melody Maker, e incluso hizo gira con U2¹⁰.

4. Trascendencia mediática de un personaje inerte

Revela la cita anterior el gran proceso de ramificación mediática a que ha dado lugar Lara Croft. Su relevancia en los sectores jóvenes de la población ha hecho que el personaje estrella de Eidos Interactive haya sido retratado en los cuerpos de las modelos de numerosas revistas de prestigio, del mismo modo que generó un intenso debate en torno a la actriz que la encarnaría en la versión cinematográfica del videojuego -fue Angelina Jolie- y, cómo no, es fuente de inspiración de gran cantidad del contenido pornográfico de Internet.

Para ilustrar la potencia de esta retroalimentación, capaz de generar enormes cantidades de nuevos mensajes, cito a continuación uno de los 270.000 posibles resultados de búsqueda a que dio lugar una sola entrada de las palabras “Lara Croft” en un buscador internacional. Son un par de cartas escogidas entre las múltiples de la web oficial del personaje.

Querida Lara: sólo quisiera agradecerte que seas un fantástico modelo de conducta para todas las adolescentes. Creemos que eres genial; no sólo eres hermosa, sino que eres inteligente, pateas el

⁹ A pesar de remitirnos a una especie de *Calamity Jane*, personaje épico del Salvaje Oeste, en versión refinada y postmoderna.

¹⁰ *Ibidem*. www.eidosinteractive.co.uk

culo con estilo, ¡y sabes como manejar a tus hombres! Espero que lo sigas haciendo tan bien durante mucho tiempo. Eres fantástica, Lara, y te deseamos buena suerte en todo lo que hagas.

Querida Lara: soy una niña de once años y creo que tienes la personalidad y el trabajo ideales para mí. Para navidad voy a pedir tu nuevo juego. Lara, eres realmente la persona más simpática del mundo. Todos los días pienso en ti y en tu vida. Mis amigas dicen que eres basura, ¡¡pero yo sé que eres la más grande!! Sé como tú lo que es estar sola y ser única, porque yo siento eso todos los días. Eres lo único que me hace seguir adelante. De tu mayor admiradora, Jenny Hawkins.

Definitivamente, las estrategias mercantiles han conseguido hacer que un personaje electrónico sea adorado por millones de personas, llegando incluso a generar impulsos amorosos y sexuales hacia una mujer compuesta por los ceros y unos del código binario. Es decir, la supuesta virtualidad ha conseguido ser más tangible que eso a lo que llamamos realidad.

4. Conclusiones

Por todo lo dicho en estas páginas, la preocupación por el desarrollo de la mujer debe contemplar todo el sistema en red que conforman las distintas industrias culturales, entrando con ello en los terrenos en que el mensaje implícito, connotativo, es el eje de la construcción social; del mismo modo que los discursos sociales siguen afincando a las mujeres en sus roles tradicionales, y ante nuestros ojos ciegos.

Para ello será necesaria, en todos los niveles del mecanismo social, una conciencia más crítica respecto de los medios, que vele por que los imaginarios femeninos implícitos, los no dichos, sean desvelados desde los ellos mismos. Es decir, que el concepto de excepcionalidad cultural que la Unión Europea aplica a los productos audiovisuales sea entendido realmente en virtud de las implicaciones socioculturales del mercado audiovisual, y no sólo como medida de protección industrial frente a la producción norteamericana.

Pero somos conscientes de que el control jurídico viene a ser utópico ante la profunda subjetividad de estos mismos mensajes culturales. Por tanto, seguramente debemos apoyarnos en los códigos deontológicos particulares, pues nos encontramos ante la difícil tarea de vincular, real y efectivamente, dos variables que en muy contadas excepciones conviven en el continuum de las industrias culturales: el servicio público y el ánimo de lucro. E incluso entonces -tal como afirma Bettina Peters (1995)- no podrá asegurarse que el mensaje será recibido.

La campesina en la literatura cortesana alemana: remedio y desaliento para el noble desventurado

MONTERO Navarro, Marta E.

Universidad de Sevilla.

Infravalorada y maldita por las teorías que respecto al sexo femenino elaboraron, secundaron y difundieron hombres de la Iglesia y la nobleza,¹ la mujer del Medioevo tuvo que soportar con resignación las embestidas verbales del sexo opuesto.² Su existencia estaba condicionada igualmente por los continuos ataques de una Naturaleza impredecible, así como por la violencia que generaba la propia sociedad. Se debe puntualizar, no obstante, que las duras condiciones de vida no eran ni mucho menos compartidas de forma igualitaria por todas las féminas de la época. La penosa existencia de aquéllas que pertenecían al estrato campesino superaba con creces a la de las aristócratas, las cuales disfrutaban de mayores comodidades³ y en muchos casos de poder de decisión tanto en política como en el ámbito cultural.⁴

Poco dados a plasmar las penalidades socio-históricas en sus creaciones - destinadas principalmente a entretener e instruir a una nobleza poderosa- los autores de la literatura épica cortesana se detuvieron en reproducir y exaltar un estilo de vida propio de la alta alcurnia. La misoginia extrema característica de estos siglos⁵ tiende a

¹ "The view of woman as instrument of the Devil, a thing at once inferior and evil, took shape in the earliest period of Church history and was indeed originated by the Church. Its roots lay not in the words of Christ but in those of St. Paul, and found its expression in the lives and writings of the early Christian fathers and its embodiment in the ethics and philosophy of monasticism (...) Turning from the Church to the aristocracy it is clear the laity as a whole took over with complacency the Church's dogma of the subjection of women." POWER, E. (1976): *Medieval Women*. Cambridge, Cambridge University Press. págs. 15-16.

² "Ciertamente, dado que las mujeres medievales eran sermoneadas constantemente sobre su inferioridad natural y su herencia de la culpa de Eva, así como cercadas por tantas prohibiciones sobre su conducta, su nivel de tensión debe haber sido a menudo intolerablemente alto." WADE LABARGE, M. (1988): *La mujer en la Edad Media*. Madrid, Nerea. pág. 40.

³ Modo de vida opuesto enteramente al subsistir diario de las campesinas: "Las mujeres de clase baja compartían con sus maridos las pesadas tareas agrícolas, con lo que solían quedar exhaustas a muy temprana edad (...) El funcionamiento de una propiedad campesina, ya fuera libre o no, era en gran medida un asunto familiar en el que las mujeres tenían un importante papel a la hora de suministrar la necesaria fuerza de trabajo manual. De este modo, la mujer podía llevar al animal que tiraba del arado mientras su marido guiaba el propio arado. Tenía su puesto en la siega, el atado de gavillas, y la recolección del heno (...) trabajos básicamente femeninos como cuidar las aves del corral, ordeñar a las vacas y hacer mantequilla y queso." *Ibidem*. págs. 20, 203. Markmann enumera otro tipo de actividades realizadas por la mujer. MARKMANN, H-J (1993): *Frauenleben im Mittelalter*. Frankfurt am Main, Diesterweg. págs. 47-48.

⁴ Recordemos a Matilde de Inglaterra, Leonor de Aquitania, o María de Champagne.

⁵ "Eine lange und ehrwürdige Tradition theologischer Literatur legt Zeugnis ab von der Verwerflichkeit des Weiblichen, vor dem es sich ständig zu schützen gilt. Paulus belegte die Frauen mit Redeverbot, und riet ihnen, als Untertanen des Mannes ihrer Inferiorität stets zu gedenken. Ambrosius sah in den Frauen

desaparecer en este mundo literario, donde la mujer, de noble cuna, cobraba relevancia. Siempre protegida por su contrario, agraciada con una hermosura inigualable, y poseedora de un gran refinamiento, son algunas de las características que conforman la esencia de estas damas de sangre azul. Así pues, la imagen histórica de la mujer como ser despreciable y portador del Mal contrasta con las virtuosas damiselas que intervienen en la acción de tales obras. En ellas, el Mal recae sobre el género masculino y se inicia con una acción determinada que perjudica a la intachable reputación del héroe: la acción de incumplir la norma cortesana.⁶ La mujer es, pues, en estos casos superior al mismo protagonista, convirtiéndose además en su guía y salvación.⁷ Ejemplos no faltan: Enite, Laudine, Lunete, o Sigune, son algunas de estas nobles que ayudan a encontrar el buen camino, a hombres valerosos de ilustre rango.⁸

Pero, no sólo la presencia de las aristócratas contribuye a ennoblecer al caballero. También la participación activa de algunas mujeres de estratos inferiores promueve la conversión del héroe que sufre las consecuencias de una mala conducta. No obstante, el efecto de esa mujer campesina sobre el Mal que se apodera de los protagonistas no resulta ser siempre positivo para éstos. Ello dependerá, tanto de la naturaleza del Mal que denuncie el autor de la narración, como de la finalidad que se le tenga asignada a éste -despertar, por ejemplo, la compasión del lector respecto al héroe en apuros, cuando el Mal que le afecta ha sido producto de la fuerza incontrolada de los elementos.-⁹ Con todo, el comportamiento de la mujer humilde puede llegar incluso a precipitar la destrucción del antihéroe en determinadas ocasiones.¹⁰

höchst gefährliche Verführerinnen; Augustinus gar sagte ihnen Animalisches nach, und Rupert von Deutz beschwor in apokalyptischen Visionen die bedrohlichen Folgen herauf, die über die Erde hereinbrächen, sobald Frauen und Männer gleichgestellt wären. Insbesondere die menstruierende, beziehungsweise gebärende Frau galt als unrein und damit von religiösen Kulturen auszuschliessen. HABERMAS, R. (1991): "Weibliche Erfahrungswelten. Frauen in der Welt des Wunders." *Frau im Mittelalter*. Lundt, B. (ed.), München, W. Fink Verlag. pág. 67.

⁶ Como se advierte en las obras de Hartmann von Aue, *Iwein*, *Erec*, *Der arme Heinrich* o en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach.

⁷ "Da sie jetzt für vollkommener und reiner als der Mann gilt, wird sie zu dessen Bildnerin und Inspiration, zur Verwalterin von Zucht, Sitte und sämtlicher ethischer so wie höfischer Werte. Aus der Begegnung mit ihr geht der Ritter als Verwandelter hervor. Das äussere Merkmal für ihre 'schöne Seele' ist die strahlende Schönheit, welche die Heldin auszeichnet." CARNE, E. M. (1970): *Die Frauengestalten bei Hartmann von Aue*. Marburg N.G., Elwert. pág. 5.

⁸ "Die Frau befreit also den Mann von seinen Sorgen, lässt seine Traurigkeit vergehen: die Liebe zu ihr oder ihre Liebe zu ihm vermag den Mann zu ermutigen und von Hoffnungslosigkeit oder Zweifel zu befreien: Die Frau fungiert als Arznei für seine Psyche (...) Aber nicht nur die Wunden der Seele heilt die Dame dem heimkehrenden Ritter: Häufig sind es auch die Frauen, die den Ritter nach dem Kampf oder dem Turnier verbinden (...)" EHLERT, T. (1986): "Die Frau als Arznei", *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin, Band 105, Heft 1. pág. 52.

⁹ Es el caso de *Orendel*.

¹⁰ Tal y como sucede en la narración del escritor Wernher der Gartner, *Helmbrecht*.

En la primera obra que voy a analizar, *Der arme Heinrich* (1195), del autor Hartmann von Aue, el Mal hace aparición en forma de enfermedad. La lepra atormenta la existencia de un joven noble, Enrique, como castigo a un excesivo apego al lujo y a la frivolidad cortesana, causas de su alejamiento paulatino de Dios. Pese haber sido acogido por una familia de campesinos con la intención de cuidarlo, es la hija de los labradores la que mayores atenciones le dispensa. A raíz de su intervención se descubre la condición caritativa inherente a este personaje femenino, que incluso ofrecerá su propio sacrificio -su propia sangre virginal- para acabar con la agonía del protagonista.¹¹ Desde el primer momento la joven se dedica plenamente al enfermo, y le proporciona todo el cariño y afecto que necesita, sin reparar en la particularidad de una dolencia tan temida en la Edad Media.¹² Manifiesta su compasión compartiendo el sufrimiento producido por el dolor indescriptible que lo tortura; sufrimiento que ella exterioriza a través de las emociones, a través de su propio llanto: “umbe ir herren smerzen/wart ir riuwe alsô grôz/daz ir ougen regen begôz/der slâfenden vûeze.” (v.476-79).¹³ Su comportamiento la envuelve en un halo de santidad y este rasgo de su personalidad queda reafirmado con la proclamación de la procedencia divina de tal bondad: “von gotes gebe ein sûezer geist” (v.348).¹⁴ El apoyo divino refuerza la dulzura y la magnanimidad de una simple mujer campesina frente al noble pecador. Amparada por el Cielo, que siempre defiende a los justos,¹⁵ conseguirá hacerse respetar por el público oyente, a pesar de su humilde condición. Una comparación posterior que la asemeja a los ángeles, contribuye a situarla en un plano muy superior al resto de sus congéneres e incluso de la nobleza: “man mohte wol genôzen/ir kintlich gemüete/hin zuo der engel gûete.” (v.464-66).¹⁶ Se atribuye, curiosamente, al sexo maldito y desprestigiado del Medievo, un grado de solidaridad extremo que rebasa los límites del entendimiento humano. Se ensalza a la joven desde el punto de vista moral y religioso a raíz de la

¹¹ “Der Gedanke an das Opfer würde nur erträglich, wenn himmlisches *caritas* und nicht weltliche Liebe der Antrieb sei.” CARNE. *Op. cit.* pág. 53.

¹² “La peur d’approcher les malades, sans même les toucher, renvoie très certainement à une crainte de la contagion par voie aérienne, par l’haleine des malades, comme le spécifient très clairement les livres de médecine.” BÉRIAC, F. (1988): *Histoire des lépreux au Moyen Age*. Paris, Imago. pág. 188.

¹³ HARTMANN VON AUE (1966): *Der arme Heinrich*. Halle a.d. Saale: Niemeyer, “Über die Schmerzen ihres Herren wurde ihr Kummer so gross, dass der Regen ihrer Augen die Füße der Schlafenden begoss.” La traducción al alemán moderno está tomada de la edición de Reclam, 1993.

¹⁴ “die Gottesgabe eines liebevollen Gefühls.”

¹⁵ Característica que se repite en la literatura de estos siglos: *Rolandslied*, *Orendel*, *Der Münchner Oswald*.

¹⁶ “Man könnte gut ihr kindliches Gemüt der Güte von Engeln gleichstellen.”

intención de sacrificio personal pretendido por la propia inocente, una vez es informada del único medio que existe para sanar a su señor. Tiene por objetivo procurar la salvación física y espiritual del noble Enrique -“ist im diu sêle danne verlorn,/sô waere er bezzer ungeboren.” (v.605-606),¹⁷ “wie bistû hiute alsô vruo?/‘herre, dâ twinget mich dar zuo/der jâmer iuwer siecheit” (v.909-11),¹⁸ “unser tohter ist ze muote/daz sî den tôt durch iuch dol:” (v.978-79)¹⁹ - así como la redención de su propia alma para alcanzar la vida eterna (v.820-37). Una dimensión mística se desprende por tanto de los pensamientos de una joven campesina que decide unirse a la dicha de Dios definitivamente. Desprecia el carácter efímero del mundo terrenal y su capacidad para corromper la pureza del alma, por lo que decide abandonarlo. El pensamiento ascético parece predominar en las primeras intervenciones de la joven labradora,²⁰ cuya presencia ayudará posteriormente a hacer prevalecer la postura contraria con la que concluye la novela.²¹ La actitud de esta joven frente al mundo, se opone totalmente a los hábitos de conducta que mantiene Enrique durante cierto tiempo, y en los que fue descuidando su relación con Dios, motivando su ira. Consciente de su oportunidad única para alcanzar la vida eterna con su “martirio”, la muchacha se preocupa por la felicidad y el bienestar económico de unos progenitores (v.611-28) que tendrán que conformarse con una desgraciada existencia determinada por las incomodidades y sinsabores derivados del mundo rural (v.775-98). Por esta razón menosprecia su vida tras compararla con la de su señor: “iuwer leben ist nützer dannez mîn” (v.926),²² porque la benevolencia de éste -superior a la de otros aristócratas, según sus palabras- continuaría beneficiando a sus mayores.

A pesar de todo no llega a alcanzar la felicidad eterna, ni la ansiada liberación del alma por culpa de su belleza; una belleza que no se describe y se convierte, sin embargo, en el rasgo distintivo y diferenciador de la muchacha frente a la multitud desindividualizada de sus congéneres. La importancia de su hermosura, de su beldad campesina, radica en la propiedad salvadora de la misma, la cual consigue liberar a

¹⁷ “Hat er dann seine Seele verloren, so wäre er besser gar nicht auf die Welt gekommen.”

¹⁸ “Warum bist du heute so früh auf?” ‘Herr, dazu zwingt mich der Jammer Eure Krankheit.”

¹⁹ “Unsere Tochter will den Tod Euch zuliebe erleiden:”

²⁰ “Die Welt des Christentums ist nicht mehr identisch mit der <Schönheit> (der Antike), da sie versündigt und dem göttlichen Gericht unterworfen ist; die christliche Askese hat sie verdammt.” GURJEWITSCH, A. (1986): *Das Weltbild des Mittelalterlichen Menschen*. München, C.H. Beck Verlag. pág. 59.

²¹ “die <Rehabilitierung> der Welt und der Natur beginnt eigentlich erst im 12. Jh. (...) Es wächst das Interesse am Studium und Erklärung der Natur. Diese ist unselbständig, doch von Gott geschaffen, und sie preist ihren Schöpfer.” GURJEWITSCH. *Op. cit.*

²² “Euer Leben ist nützlicher als meins.”

Enrique. La visión que obtiene el caballero del cuerpo desnudo y puro de la inocente momentos antes de ser sacrificada, le hace recapacitar y congraciarse con Dios. Hay que tener en cuenta, que en la cultura cortesana la hermosura externa procedía del Padre y era además el reflejo de la belleza del alma.²³ Dios se muestra entonces al protagonista, a través de la belleza de la joven en el momento de éste contemplarla. La perfección, el amor y la bondad del Padre, pues, alcanzan al caballero y consiguen su transformación interior de manera inmediata.²⁴ Así Enrique -que es perdonado finalmente por Dios con su curación porque decide aceptar el castigo merecido- impide la muerte de una inocente tras haberse desprendido del egoísmo²⁵ que le impulsaba a deshacerse de la labradora con el objetivo de acabar con su enfermedad y recuperar su prestigio social.

El comportamiento de la joven resulta no menos que llamativo, pues se permite faltar el respeto -insulta y reprocha- a un hombre que es también su señor, cuando éste renuncia a continuar con el sacrificio. Esta familiaridad en el trato y la gesticulación propia de una doncella de alta cuna: -“sî brach ir zuht und ir site./sî hete leides genuoc:/zuo den brüsten sî sich sluoc,/sî zarte unde roufte sich.” (v.1280-85)²⁶- la aproximan cada vez más al estrato superior. Dicho acercamiento culmina con su ascenso en la escala social, al convertirse en la esposa de un noble, de Enrique, agradecido por la lealtad de su subordinada. La desgracia ajena y su actitud frente a la misma permiten a la muchacha gozar de esta magnífica recompensa. Esta mujer logra, además, eliminar el Mal que se ha apoderado del hombre, a raíz de su abnegación y compromiso con los semejantes. Este humilde personaje, superior moralmente a su contrario, se erige como salvadora de un ser teóricamente más perfecto,²⁷ que se encuentra vacío espiritualmente, y al que ayuda a recuperar valores olvidados.

²³ “Das die menschliche Schönheit von Gott geschaffen war, konnten die Dichter von den Theologen lernen; und aus derselben Quelle stammte die Vorstellung, dass die Schönheit des Menschen als ein Spiegel seiner inneren Vollkommenheit angesehen werden kann. Für die scholastische Ästhetik war Schönheit die Anschaubarkeit des Wahren und Guten.” BUMKE, J. (1987): *Höfische Kultur*. München, dtv. pág. 423.

²⁴ “Freytag argues that (...) he is cured ‘als er durch den Anblick des schönen Mädchens an Gott erinnert und sich seiner Desorientierung, d.h. Sündhaftigkeit, bewusst wird.’” DUCKWORTH, D. (1996): *The Leper and the Maiden in Hartmann’s ‘Der arme Heinrich’*. Göppingen, Kümmerle. pág. 94.

²⁵ “Trotzdem erweist sich sein Lebenshunger zuerst grösser als seine Nächstenliebe. Sein Denken bleibt egozentrisch. Er hat die Neigung des Mädchens so völlig gewonnen, dass sie bereit ist, ihr Leben für das seine hinzugeben.” CARNE. *Op. cit.* pág. 55.

²⁶ “Sie verstieß gegen ihre Erziehung und Sitte. Denn sie litt über alle Massen: sie schlug auf ihre Brüste, sie zerrte und raufte sich.”

²⁷ “Agustinus’ Anschauungen über Frauen, Männer, menschliche Sexualität sind nur zu verstehen vor dem Hintergrund des asketischen Spiritualismus des Hellenismus, einer philosophischen Richtung, die stark dualistisch geprägt ist: Leiblichkeit und Geistlichkeit bzw. Körper und Seele stehen in einem strengen Dualismus gegenüber, und Leib und Seele verhalten sich zueinander wie Weiblichkeit und Männlichkeit. Das Männliche verkörpert das höherwertige Geistige, die Seele, der eine Affinität zum

En una segunda obra de Hartmann von Aue, Gregorius (1187-89) las dos mujeres de humilde condición que hacen acto de presencia, esta vez como pescadoras, actúan de manera distinta ante la desgracia del personaje principal. El Mal, en esta ocasión, aparece en la vida de Gregorius desde el mismo instante de su concepción, ya que ha sido fruto del incesto entre hermanos de noble linaje. El pequeño es abandonado a su suerte junto a un escrito en el que se relatan brevemente los orígenes de su existencia. Para ocultar su incestuoso nacimiento, unos pescadores lo recogen y se encargan de su crianza por orden del abad que descubre a la criatura.²⁸ Bajo la supervisión de éste, el niño será instruido, además, en las reglas de la vida monástica.

La mujer de la primera familia de pescadores que debe encargarse del infante, mantiene una actitud poco comprensiva, según el narrador, con respecto a la desgraciada situación del protagonista. Mientras que el personaje masculino, su esposo, acepta hacerse cargo del pequeño sin condiciones, la mujer se preocupa, lógicamente, por la economía doméstica. Su queja está perfectamente fundamentada al esgrimir razones de peso relacionadas con el rendimiento productivo y el esfuerzo personal necesario para alcanzarlo. La mujer campesina se alza aquí como ángel custodio y defensor indiscutible de los intereses de su propia clase.²⁹ Ejerce por tanto su pleno derecho a reivindicar la colaboración del ya adolescente Gregorius en las labores de la era, y al que se consideraba, hasta hacía poco, un miembro más de la familia: “dar umbe was im alsô gâch/daz er des sêre vorhte/daz im daz kint entworhte/sîner ammen minne.” (v.1362-65).³⁰ Pese a su justificada reclamación, esta mujer resuelta y realista, concedora de las dificultades del día a día, no goza de las simpatías del narrador. Éste crea, desacertadamente, una imagen negativa de la fémina de cara al público al

Guten, zur Unvergänglichkeit, zu Gott zu eigen ist; das Weibliche verkörpert die Materie, das Vergängliche, das Zerstörbare, damit das Sündhafte.” En: Bussmann, M., *Die Frau –Gehilfin des Mannes oder eine Zufallerscheinung der Natur?* HABERMAS. *Op. cit.* pág. 120.

²⁸ Para una sociedad donde la familia y el linaje constituían posesiones muy valiosas, carecer de las mismas suponía condenar de por vida al individuo a soportar el desprecio de la colectividad. Esta idea procedente de las costumbres germanas, continuaba manteniendo su trascendencia en la sociedad del Medioevo. En la mitología de los tiempos primitivos el mundo de los hombres se encontraba rodeado y amenazado por un segundo, en el que residían el caos y la oscuridad. En este mundo inexplorado se concentraban las fuerzas malignas, el peligro y los miedos. Esta era la causa principal por la cual, el individuo desprovisto de lazos familiares, era tildado de sospechoso y hostil por el resto de la comunidad, que exigía pruebas que lo desvincularan de ese otro mundo siniestro. Véase: GURJEWITSCH. *Op. cit.* págs. 48-49.

²⁹ Este importante papel que parece desempeñar en el texto literario llegó a convertirse en una realidad histórica, tal y como atestiguan diversas fuentes, entre ellas, RÖSENER, W. (1991): *Bauern im Mittelalter*. München, C.H. Beck. pág. 193.

³⁰ HARTMANN VON AUE (1958): *Gregorius. Der <gute Sünder>*. Wiesbaden: Brockhaus, “Er beeilte sich sehr, weil er fürchtete, das Kind könne ihm die Liebe seiner Pflegemutter verderben.” La traducción al alemán moderno está tomada de la edición de Reclam, 2000.

atribuirle determinados calificativos: insensata “ungewizzen wîp” (v.1217), astuta “ir liste” (v.1221). Una mujer que aboga simplemente por la igualdad en el trato para con un extraño que es mantenido por los suyos, pero que está exento de los arduos trabajos del campo, porque disfruta de las atenciones de un benefactor, el abad, que lo educa diariamente en el monasterio. Un aristócrata, Gregorius, obligado teóricamente a obedecer las disposiciones de dicha pescadora, pues su situación familiar lo colocaba en inferioridad de condiciones frente a sus anfitriones.³¹ Esta lugareña se está rebelando indirectamente -gracias a la situación que se le presenta- contra una disposición señorial que se inmiscuye en la organización social y económica de su estrato. La aversión que demuestra el narrador por dicha figura se debe, pues, a la determinación de ésta en anteponer sus intereses a las comodidades destinadas al noble protagonista y protegido. La intervención de esta campesina va a beneficiar, después de todo, a Gregorius desde el punto de vista moral y religioso, ya que la supuesta hostilidad que experimenta el muchacho por parte de su madre adoptiva -enemistad que no puede aplacar al desconocer éste las normas sociales de la clase inferior para ponerlas en práctica- le sirve como penitencia por su pecaminoso origen. Porque definitivamente, sí: el pequeño es culpable de la singularidad de su nacimiento. Aparece culpable si se evita analizar el texto desde nuestra forma de pensar actual. Éste debe estudiarse tal y como lo concibió su autor, que parecía creer en el concepto de la culpa agustiniana que incluía en la categoría de culpables a aquéllos que lo eran inconscientemente, a raíz de las faltas cometidas por los progenitores.³² En el ámbito literario, además, este mismo concepto de culpabilidad se va a atribuir también a aquellos personajes que actúan erróneamente por carecer de una correcta formación.

Una segunda familia de pescadores se cruza nuevamente en la vida del héroe. Una vez que éste descubre, ya adulto, que ha cometido incesto con su propia madre -aunque de manera inconsciente e involuntaria- lo abandona todo y se consagra a la penitencia. En esta pareja de pescadores, la figura masculina es ahora la encargada de defender la propiedad de posibles desgracias. Aquí, el narrador convierte -también

³¹ “He is a foundling without any known relatives. This puts him on a lower level in society than the fisherman’s family.” TOBIN, F. J. (1973): *Gregorius and Der arme Heinrich. Hartmann’s Dualistic and Gradualistic Views of Reality*. Bern-Frankfurt/M, Herbert Lang. pág. 54.

³² “No sin fundamento se dice que los niños están sujetos también a los pecados, no sólo de los de nuestros primeros padres, sino también a los de aquellos de quienes han nacido (...) Los otros pecados de los antepasados, aunque no pueden alterar de este modo la naturaleza, sujetan, sin embargo, a los hijos a sus consecuencias, a no ser que la inmerecida gracia y misericordia divina vengan en su auxilio.” CAPÁNAGA, V. (et. al.), (1975): *Obras de San Agustín IV. Obras apologéticas. Enquidición*. Madrid, EDICA. págs. 453-454.

injustamente- al humilde esposo en la figura malvada de la escena, “des übelen vischaeres” (v.2835), “unguote man” (v.3019),³³ basándose en la desconfianza de éste ante el penitente Gregorius, cuyo cuidado aspecto explica la negativa del campesino a proporcionarle cobijo en un primer momento. El error de este sencillo personaje fue hacer un falso juicio de valor con relación a las intenciones del protagonista. Su mujer, sin embargo, actúa como contrapunto, “guote wîp” (v.3065). Su personalidad está conformada por una naturaleza compasiva, así como por un talante confiado que se fundamenta en la propia intuición. Se deja llevar por sentimientos y sensaciones, conducta que le permite captar las buenas y sinceras intenciones del forastero. Es precisamente ese plano más espiritual, el que facilita en definitiva, su acercamiento a la presencia divina que se oculta tras el pobre Gregorius, al que se dispuso a ayudar desde un principio. La humanidad de esta campesina consigue además, por unos momentos, tranquilizar y cambiar de parecer al esposo acerca de su actitud ante el extranjero. A este caritativo personaje femenino, pero de condición social inferior, se le encomienda también una labor que había sido siempre ejecutada por las doncellas de alto rango imaginadas por Hartmann: confortar y alentar al héroe en el cumplimiento de sus deberes.³⁴

Esta exposición de caracteres tan opuestos frente a la desgracia ajena, en mujeres pertenecientes a un mismo estrato responde a la necesidad que tiene el autor de demostrar las distintas fases de la expiación de la culpa por las que debe pasar el protagonista. Así, la presencia de la última mujer de talante dulce y misericordioso sirve de bálsamo reconfortante, que aunque transitorio, debe tener una razón de ser concreta conociendo la dura penitencia a la que se someterá en breve el héroe de la historia, durante diecisiete años.

En Orendel, obra épica anónima de carácter juglaresco (~1196), una pareja de pescadores participa igualmente en la acción. Ésta se inicia con la partida de un joven rey, Orendel, hacia tierras lejanas con la intención de encontrar a una princesa con la que poder gobernar. La desgracia le sobreviene a este personaje, cuando una inesperada tormenta, de la que resulta ileso, hace desaparecer a todos sus tripulantes y provisiones. Con la ayuda divina, y arrastrado por las olas, el caballero alcanza las playas de un lugar

³³ “des bösen Fischers.”, “der missgünstige Fischer.”

³⁴ Como apunta E. M. Carne: “Schliesslich weckt sie den Übermüdeten, so dass er den Ort seiner Busse erreichen kann (v.1065-3069). Diese Erweckung des Mannes zu Bewusstheit und Pflicht, sei es buchstäblich wie hier oder symbolisch gemeint, ist eine Aufgabe, deren Erfüllung Hartmanns bedeutende Frauengestalten kennzeichnet.” CARNE. *Op. cit.* pág. 113.

desconocido, donde descubre al humilde matrimonio. Las precipitadas conclusiones a las que llega el esposo, fruto de una mentalidad prejuiciosa, le lleva a tachar de ladrón y maleante a un ser humano desvalido e indefenso en semejantes circunstancias (v.527-533);³⁵ pensamientos latentes igualmente en el subconsciente de su compañera (v.615-620). Ésta comparte con su marido el miedo que suscitaba entre los pescadores de obras anteriores, ese enfrentamiento ante un miserable desconocido: ““er ist ein rouber und ein diep,/er lat uns ungeroubet niet”” (v.619-620).³⁶ Recelo motivado por el peligro que suponía para sus bienes el confiar en un pobre individuo, externo a la comunidad. El desprecio del que hacen gala el pescador y su mujer -aunque ésta, en silencio- frente al protagonista surge ya en los primeros momentos de una intervención que sorprende por la falta de compasión ante el necesitado: ““nu sage du mir, nacketer man, (...)”” (v.527)³⁷ La lengua irrefrenable del campesino deja al descubierto, incluso, un marcado e instintivo deseo de acabar con la vida (v.533-534) de este náufrago involuntario, condenado injustamente por su apariencia externa -sin ni siquiera haber dejado opción alguna para cambiar impresiones-. La crueldad de la mujer pescadora se ajusta asimismo y en todo momento a los parámetros del pensamiento de su correspondiente masculino, hecho que contribuye a incrementar una falta de individualidad ya existente por la ausencia de identidad en la fémina: ““nu wirf in an den stunden/zu des wilden meres grunde!”” (v.621-622).³⁸ El rasgo que más caracteriza a esta pareja de pescadores, la desconfianza, vuelve a ser exteriorizado por el esposo en aquella escena en la que presupone la falsedad de unas monedas que le entrega Orendel a cambio de un raído y estropeado manto con el que éste desea cubrirse (v.748-750). Tampoco el milagro realizado por Dios -que favorece en todo momento al noble caballero- consistente en esa transformación de la pésima calidad del tejido en una excelente, consigue hacer comprender al pescador. Sin embargo, el suceso milagroso parece conmover al tiempo que hace reflexionar a un miembro del matrimonio, tal y como se desprende del sentido arrepentimiento demostrado con palabras por la misma esposa, que hacen referencia al deplorable comportamiento de escenas anteriores. Únicamente este milagro, solamente la intervención divina, consigue enternecer a una fémina de clase humilde, -aunque pudiente: “des vischers frouwe was ouch dar inne,/die stunt vil hohe an einer

³⁵ *Orendel*. Halle/Sale: NIEMEYER, Max (1935).

³⁶ ““Er ist ein Räuber und ein Dieb. Er raubt uns bestimmt.”” Traducción mía.

³⁷ ““Nun sage mir, du nackter Mann (...)””

³⁸ ““Wirf ihn sofort in den wilden Meeresgrund!””

zinne/selbsibende ir dienstwibe,/sie waren becleit in peller und side.” (v.607-610)³⁹;- una mujer desprovista de caridad y humanidad tal y como demostró en el encuentro que mantuvo junto a su esposo, con el “miserable” héroe de la historia.

En una tercera obra, Helmbrecht (1250-1280), del escritor Wernher der Gärtner, en la que parte de la acción se desarrolla en un ambiente cortesano, la integridad de dos mujeres campesinas frente a la desgracia del hijo y hermano, queda en entredicho por encaminar los pasos de éste hacia los dominios del Mal que va a mantenerlo atrapado hasta el final de sus días; unas fuerzas malignas que se traducen en el orgullo inusitado que corroe al muchacho y con el que transgrede los planteamientos morales del Medievo.⁴⁰ Helmbrecht es un joven campesino que aspira a convertirse en miembro de la nobleza, porque es aristócrata de pensamiento. Cegado por la ambición y por una extremada arrogancia consigue su objetivo, ataviado incluso con ropajes impropios para su condición social.⁴¹ Hace caso omiso a las advertencias de su progenitor respecto a las graves consecuencias que el incumplimiento de los preceptos divinos podrían acarrearle -que imponían la permanencia de por vida en el estamento correspondiente-, y este erróneo proceder le conduce a su autodestrucción. La ayuda que la madre e hija campesinas prestan al joven Helmbrecht en los primeros momentos va a repercutir negativamente en ambas de cara a la imagen que de ellas se va a formar el narrador, puesto que dicho apoyo está contribuyendo a reafirmar al joven en su desgracia, es decir, en esa soberbia incontrolada del vástago que le hace renegar de sus propios orígenes, y que lo distancia de los principios defendidos a ultranza por el mismo autor. Estas labradoras manifiestan su silencioso apoyo en el preciso instante en el que proporcionan al muchacho el atuendo necesario para marchar a la corte, -“si hêt noch in den valden/ein röckelîn behalden:/des wart si âne leider durch/des sunes kleider.” (v.165-68)-.⁴² Apuestan por el antihéroe porque encuentran razonables las intenciones

³⁹ “Die Frau des Fischers war auch da. Sie stand auf einer sehr hohe Zinne mit sieben ihrer Dienerinnen. Alle waren mit Pelz und Seide bekleidet.”

⁴⁰ La inexistencia o supresión de la individualidad era una constante en la Edad Media, pues el singularizarse constituía pecado. Se admitía sin duda alguna la idea de que el orgullo “era la madre de todos los vicios”, porque al tratarse de un “individualismo exagerado” traía consigo la perdición. Véase: LE GOFF, J. (1999): *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona, Paidós. pág. 253.

⁴¹ Las numerosas disposiciones que hacían alusión a la utilización de determinados tejidos y colores sirvieron para mantener las distancias entre la clase campesina más pudiente y la nobleza menos acaudalada. Véase RÖSENER, *Op. cit.* pág. 99-101.

⁴² WERNHER DER GÄRTNER (1968): *Meier Helmbrecht*. Tübingen, Altdeutsche Textbibliothek. “Bisher hatte sie in den Einschlagtüchern noch ein Stück Stoff zurückbehalten. La traducción al alemán moderno es de la edición de Reclam, 1987. La segunda parte de la oración debería traducirse de la forma siguiente (y no como se dice en la edición de Reclam): “Das hatte sie ohne Leid für die Kleidung ihres Sonnes drangegeben.”

del protagonista ya que acarician la idea de su posible ascenso en el escalafón social, participando así del mismo orgullo que consume a Helmbrecht.⁴³ El narrador deja, así, constancia de la arrogante condición de una parte del campesinado, empeñado en imitar el tren de vida aristocrático que no le correspondía según el mandamiento divino.⁴⁴ La generosa actuación de ambas mujeres, por tanto, lleva al narrador a castigar literariamente a una de ellas, a la madre, desposeyéndola de un nombre propio,⁴⁵ porque no disuade al hijo de su irreverente propósito. A pesar de que su hermana, Gotelint, le ayuda igualmente en un principio junto a su madre, se arrepiente, no obstante, de su actuación y de su propia arrogancia más adelante, circunstancia que le permite conservar su parte de identidad. Pese a no tener lugar en la figura materna un acto de contrición semejante, el autor trata de manera favorable a este personaje, al no someterlo en ningún caso al tremendo castigo experimentado por el protagonista y antihéroe, que paga cruelmente -con la horca- por su soberbia. Bien al contrario, el autor caracteriza a la madre de Helmbrecht como un ser compasivo y humano, “im gab diu muoter doch ein brôt/in die hant als einem kinde.” (v.1812-13) frente a un marido –y héroe de la historia- al servicio siempre de la autoridad,⁴⁶ que se niega a dar cobijo al hijo pródigo, malherido y hambriento.

⁴³ Wilhelm E. Jackson insiste también en la actitud favorable de la madre y la hermana respecto a las intenciones del joven: “Der junge Helmbrecht macht sich also *uf die wege* (646), schön ausgerüstet durch die enthusiastische Hilfe von Mutter und Schwester und die weniger freiwillige, doch immerhin grosszügige Hilfe des Vaters.” En: “Das Märe von Helmbrecht als Familiengeschichte” JACKSON, Wilhelm E. (1990): *Euphorion. Zeitschrift für Literatur*. Heidelberg: Band 84, Heft 1. pág. 48.

⁴⁴ “Dû woltest gerne ein hêre sîn, unde muost den acker bûwen. Sô wolte der gerne ein grâve sîn, der muoz ein schuochsûter sîn. Daz selbe spriche ich zuo allen arbeitern. Haete uns got alle ze herren gemache, sô waere diu werlt unverrihtet unde würde ouch selten wol unde rehte stênde in dem lande.” STACKMANN, K., (ed.) (1965): “Berthold von Regensburg”, *Predigten*. Berlin, Walter de Gruyter. pág. 271.

⁴⁵ Característica que se advierte igualmente en otros personajes cortesanos que incumplen la norma: “Relevante será asimismo la significativa ausencia de un nombre social para el personaje. Fenómeno éste bastante habitual, es utilizado por los autores cortesano-caballerescos cuando los personajes –tanto caballeros como damas- en cuestión han abandonado (...) el correcto sendero cortesano cometiendo alguna acción imperfecta.” PARRA, E. (2001): “¿Crimen como modo de integración? La marginación de der Rotkopf en *Ruodlieb*.” Madrid, Epos, (en prensa).

⁴⁶ “Er muss den Sohn wegschicken, obwohl ihm dabei das Herz zerbricht (*swie im sîn herze krachte*, v. (1776). Diese Strenge ist wahrscheinlich so zu verstehen, dass der Vater aus (Ehr-) Furcht vor einem Gesetz handelt wie dem für das bayerisch-österreichische Gebiet des 13. Jahrhunderts belegten, welches die Unterstützung eines Verurteilten auch seitens Familienmitglieder strengstens verbot.” JACKSON. *Op. cit.* pág. 55.

Tras el minucioso análisis de las obras literarias escogidas, he podido comprobar que se advierten dos tipos de actitudes radicalmente opuestas -una positiva, otra negativa- en las figuras femeninas de condición humilde, con relación a su comportamiento frente a la desgracia ajena. Mientras en unos casos prima una conducta extremadamente sensible y generosa al respecto, en otros son el recelo y la suspicacia los sentimientos que dominan sus intervenciones. Pero, sorprendentemente, aquellas mujeres que destacan por un comportamiento menos caritativo ante los semejantes, no parecen ser condenadas por el autor de manera contundente. Nada más lejos de la realidad. Éste les concede la oportunidad de enmendar sus errores con el arrepentimiento al que les induce el breve contacto que mantienen, indirectamente, con la Divinidad.

Diotima de Mantinea en la voz de María Zambrano: el camino unitivo del amor

MURCIA Serrano, Inmaculada

Universidad de Sevilla

El interés de la filósofa malagueña María Zambrano por algunas figuras mitológicas o literarias femeninas es una constante de toda su obra. Nina, de la novela *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, o la Antígona de Sófocles, son quizás los ejemplos más representativos. Pero se pueden citar otros muchos, como Aldonza Lozano, Beatriz, Fortunata, y la que aquí nos ocupa, "Diotima de Mantinea"¹. Es éste uno de los personajes zambranianos más acordes con su pensamiento y en cuyas palabras se integra buena parte de las ideas filosóficas zambranianas más importantes. El texto al que da nombre, escrito a mediados de los años cincuenta a modo autobiográfico, está redactado de forma muy poética y fragmentaria y es de difícil comprensión. Se trata de un artículo hermético, de carácter visionario y construido a base de reflexiones sueltas e inconexas.

Recordemos que Diotima de Mantinea es la sacerdotisa griega que dicta a Sócrates el discurso sobre el amor que después éste expone a los comensales del Banquete de Platón. La Diotima zambraniana, sin embargo, habla desde un lugar solitario, por donde el hombre ha dejado de transitar: "Y ahora, extranjera, a solas con mi Dios que se me ha vuelto desconocido, a nadie veo a mi alrededor que me asegure ser ayudada al momento de arrancarme de esta tierra de la que más que hija he sido, por lo visto, huésped".² La Diotima platónica, maestra de Sócrates, es, por tanto, epígono del presocratismo: fin de la cosmogonía órfica y nacimiento del racionalismo griego. Se sitúa en el umbral de la leyenda. La Diotima de Zambrano, sin embargo, no anuncia un nuevo estado de conocimiento, ni del hombre, sino que habla desde su interior, sin contacto con la cultura, y en camino hacia la muerte. Este cambio de escenario y de ánimo del personaje respecto a su original obedece, en nuestra opinión, a lo mismo que la estudiosa de Zambrano, Ana Bundgård, atribuye al caso de Antígona y que está emparentado con la conciencia del exilio vital: "No es, pues, una conciencia conquistada mediante el ejercicio de la razón. Es la conquista paciente de los bienaventurados, seres que voluntariamente renuncian al poder, al logos de la razón

¹ El artículo "Diotima de Mantinea" de Zambrano apareció recogido en el libro recopilatorio *Hacia un saber sobre el alma*, pero fue publicado inicialmente en *Botteghe Oscure*, en 1956 y en *Litoral*, 1983.

² ZAMBRANO, M. (1983): "Diotima de Mantinea", *Litoral*. pág. 107.

histórica y al progreso y avanzan en el espacio desértico del exilio metafísico que es la vida con el único anhelo de alcanzar una visión divina".³ Es decir, el estado de soledad y ensimismamiento de estos personajes zambranianos posteriores a la guerra civil, es una consecuencia directa del exilio político de la pensadora, que llegando más allá de las circunstancias históricas, se metamorfosea en una especie de exilio interior distante de la filosofía y de la razón. Por otra parte, en el caso de Zambrano, esta metamorfosis dinamita de raíz la influencia de Ortega en cuanto al tema de las circunstancias.

Zambrano anuncia desde el principio del artículo que Diotima se le ha aparecido en un momento revelador, aunque dice, "sólo unos fragmentos hemos podido intra-oír". Es decir, Diotima habla a través de la voz de la filósofa, pero ésta la presenta como si de otra persona se tratase. María Zambrano asume apócrifamente la identidad de la sacerdotisa griega para expresar, a través de su boca, algunas de las ideas y visiones que invaden su mente. Es muy revelador que Zambrano acudiera precisamente a este personaje para exponer las ideas que aparecen a continuación, pues, si en algo es deudora Zambrano de Platón, eso es precisamente, en la importancia concedida al amor como forma de conocimiento, tema éste que ocupa al diálogo platónico referido. En el Banquete, Sócrates explica que el amor es el intermediario entre la belleza y la fealdad, la bondad y la maldad, los hombres y los dioses y que se manifiesta a través de sacrificios, iniciaciones, encantamientos, magia, etc. El amor es en Platón, por tanto, una vía intermedia entre el mundo fenoménico o de las apariencias y el mundo de las ideas, un medio de unión entre ambos y una forma de acceder a la idea de Belleza. Tal y como se describe en El banquete, este acceso a la Belleza se produce mediante un proceso ascendente basado en una serie de depuraciones progresivas. El método utilizado es el eros:

He aquí, pues, el recto método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión, y valiéndose de ellas como escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas ciencias, hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer, por último, lo que la belleza es en sí.⁴

³ BUNDGÅRD, A. (2000): *Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid, Trotta. pág. 305.

⁴ PLATÓN (1983): *Banquete*. Barcelona, Orbis. pág. 93.

El filósofo es, por eso, y, como su propio nombre indica, un filo-sofos, un ser que ama la filosofía, un enamorado. Zambrano recoge de Platón, aunque también de las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, esta idea del amor como modo de conocimiento, en la medida en que es integrador, mediador entre contrarios, y que permite recuperar la unidad escindida desde el origen de la filosofía y de la historia del hombre, entre sujeto y objeto, razón y pasión, y, cómo no, entre filosofía y poesía. A esa recuperación, Zambrano la denomina "desnacimiento" y el lugar al que se "desnace" se denomina "sentir originario", que puede ser equiparable al paraíso perdido, al mito de la caída, al estado natural, etc.

El amor, igual que la razón, también busca y encuentra una unidad, porque el enamorado se funde con el objeto amado en un único ser. Esta unidad encontrada por la vía del amor es el tema que nos interesa destacar. La filosofía, mediante la razón, había conseguido la instauración de otro tipo de unidad (parmenídea en primer lugar), pero ésta, a diferencia de aquella, estaba basada en una serie de reducciones, y abstracciones, tras de las cuales se construía un objeto, el ser, que era ideal, inmutable, idéntico a sí mismo y único, pero irreal. El amor en Platón, en *Las Meditaciones del Quijote* de Ortega y en la mayor parte de la filosofía zambraniana, da paso, sin embargo, a esa otra unidad no ideal, sino real, una unidad superadora de la bifurcación inicial del hombre con respecto a sus semejantes, de lo claro y lo oscuro, de la noche y el día, etc. La conocida razón poética zambraniana, en este sentido, no es más que una forma de aprehensión de las cosas basada en una apertura más allá de los estrechos conceptos filosóficos y de su limitación. Busca, en definitiva, la reintegración de las cosas o lo que es lo mismo, el trato amoroso con ellas. La razón poética, unidad de filosofía y poesía, tiene, por eso, un alto contenido erótico: "Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluyente, movediza, la radical heterogeneidad del ser. "Razón poética, de honda raíz de amor."⁵

Pues bien, tanto en el texto socrático, como en el zambraniano, aparece pues un elemento común: la búsqueda de una unidad, diferente a aquella abstracta e ideal, que sea conseguida, no por la razón, sino por medio del amor. En el caso de Zambrano, no resulta extraña esta apuesta irracionalista, pues la pensadora es deudora de una época en que esta filosofía ha entrado en crisis, y busca ya caminos alternativos en los que asentar

⁵ ZAMBRANO, M. (1989): "Palabras paternas", *Las palabras de regreso*. Mercedes Gómez Blesa (ed.), Salamanca, Amarú, 1995. pág. 184.

su saber. El caso de Platón, sin embargo, resulta mucho más problemático, pues es el padre de la filosofía y el primero en reivindicar el conocimiento puramente racional. Por esa razón, el Banquete ha sido considerado como un diálogo extraño en el conjunto de su obra. Dos aspectos fundamentales, relacionados entre sí, así lo confirman: en primer lugar, el hecho de que el tema tratado no sea la teoría de las ideas, la construcción de la república ideal o la inmortalidad del alma, sino uno mucho más escurridizo, el amor. Por otro lado, la adjudicación a una sacerdotisa maga de la cultura órfica de un discurso que después será asumido por Sócrates y, por tanto, que resultará "vencedor" en la discusión con los demás asistentes⁶. Estos dos elementos han llevado a algunos exegetas de la obra platónica a considerar que la descripción de Diotima sobre el momento supremo de contemplación de la belleza es un acontecimiento místico⁷ y no racional, y que ese puede haber sido el motivo por el que Platón prefirió adjudicárselo a una sacerdotisa y no directamente a Sócrates. La mística no es más que otro camino de acceder a una unidad de manera amorosa.

Esta unidad proporcionada por el amor, y que lleva a la contemplación de una realidad absoluta también aparece expuesta por la Diotima zambraniana en el texto que analizamos. En nuestra opinión, la unidad conseguida vía erótica tiene varias formulaciones diferentes que aparecen directa o indirectamente en el texto zambraniano y, por supuesto, en otros momentos posteriores de su obra. Vamos a ir viendo estas formulaciones una a una.

La sacerdotisa zambraniana pone de manifiesto en varias ocasiones la imposibilidad de describir algunas las visiones que está teniendo:

Otra noche vi dormida, pero no en sueños, en ese espacio donde las cosas son enteramente lo que son, en una claridad sin resto alguno de opacidad, la luna blanca, pura, ensimismada; su luz no irradiaba ni tenía fosforescencia, ni resplandecía ni brillaba, era la luna y su luz quieta. Mas tampoco esto lo sé poner en palabra porque nunca he podido pensar.⁸

Las visiones de la Diotima zambraniana tienen, por tanto, un carácter inefable. Esta característica, más que esclarecer el objeto contemplado, lo hunde en un hermetismo todavía mayor, que tiene, sin embargo, un sentido profundo. Antes de la

⁶ El análisis etimológico del nombre de la sacerdotisa es muy revelador en este respecto: "Diotima" significa "que ama a Zeus" y "Mantineia" proviene del adjetivo "mantiké" que alude al arte adivinatoria y del cual procede el término "mántica", por ejemplo.

⁷ WOLFF, H. M. (1957): *Plato. Der Kampf ums Sein*, Berna.

⁸ ZAMBRANO. *Op. cit.* "Diotima de Mantinea". pág. 111.

alusión a esta inefabilidad de la visión mística, la Diotima zambraniana comienza poniendo de manifiesto que ya nadie se acerca a ella para que, como sabia, le muestre su sabiduría, tal y como ocurría antaño, y que, como consecuencia, se ha tenido que ir retrayendo hacia sí misma hasta llegar, finalmente, al silencio. La cita en la que se alude a esto, creemos, es mucho más plástica que lo que podamos nosotros explicar:

Recogida en mí misma, todo mi ser se hizo un caracol marino; un oído; tan sólo oía. Y quizás creía estar hablando, cuando las palabras sonaban tan sólo para mí, ni fuera ni dentro; cuando no eran ya dichas, ni escuchadas, tal como yo había soñado deberían de ser las palabras de la verdad.⁹

Es decir, Diotima se retrotrae hacia sí misma buscando las palabras en su interior, en su estado virginal, original, anterior a su decir. En cierto modo, se contrapone al logocentrismo racionalista occidental en aras de la experiencia del silencio, y, en todo caso, de la comunicación místico-poética. Sustituye el hablar por el oír. Se busca la palabra no dicha todavía, que, para ella, es la palabra de verdad. Y es palabra de verdad, precisamente, y esto es lo que nos interesa, por no haber sido separada todavía del sujeto parlante, porque, en ella, se mantiene aún la unidad con lo real, con la profundidad de las entrañas, con los ínfimos de los que parte, una unidad que se rompe en mil pedazos cuando las palabras son por fin proferidas y expulsadas al exterior. Esta búsqueda de la palabra inicial, primigenia, situada en los albores del decir, apunta ya a buena parte de las ideas vertidas por Zambrano en sus últimos libros, sobre todo, *De la aurora* y *Claros del bosque*. En ellos, la pensadora también apuesta por la recuperación de la palabra inocente, originaria, por el balbuceo, antes de la lógica del decir y del pensamiento, que "cosifica" las ideas en conceptos, petrificándolos y destruyendo su energía y poder: la "fysis", ese término sagrado, misterioso, se convierte, mediante la acción del pensamiento, en aquel otro término dominado por el hombre, liberador de connotaciones, aséptico, que es el término de "naturaleza".¹⁰ En definitiva, la palabra no dicha, la interior es la primera unidad amorosa no rota por la acción del pensamiento, por logos. Es la primera unidad, por tanto, que guarda celosamente la

⁹ *Ibidem*. pág. 107.

¹⁰ Algo parecido muestra Manuel Asensi a propósito de Heidegger: "*¿Qué nos dicen desde su superficie, y en calidad de "medio de transporte" de un significado, palabras como "dormir", "cauce", "línea" o "brazos?" Fijas y amordazadas estas palabras quizás sean descompuestas (gracias a la doble articulación) y estudiadas en campos semánticos (gracias a la semántica estructural). Y nadie niega las virtudes de tales actividades. Pero cuando esas mismas palabras son removidas por un poeta como Gerardo Diego y rezan: Saber que duermes, cierta, segura, /cauce fiel de abandono, línea pura/ tan cerca de mis brazo maniatados, lo que realizan ya no cabe dentro de los límites de la mera instrumentalidad.*" ASENSI, M. (1995): *Literatura y filosofía*. Madrid, Síntesis. pág. 238.

sacerdotisa Diotima junto con su sabiduría con ella celada. El hablar ha sido sustituido por el escuchar; sus palabras de sabia, por el silencio.

Un segundo tipo de unidad aparece en relación con el tema del espacio. Para Zambrano, el espacio donde habita el hombre, el espacio humanizado, no es un espacio natural, sino conquistado, institucionalizado. Al igual que ocurría con la palabra, en el momento en que el espacio se "construye", deja de ser misterioso, heterogéneo, y pasa a situarse bajo la égida del hombre. De ahí la importancia concedida, por ejemplo, a los "claros del bosque", unos lugares que, en su indeterminación y ambigüedad rompen la racionalización y limitación que el hombre ha impuesto sobre su sentido espacial. Tal y como recordaba Ortega, la palabra "bosque", en todas las lenguas, tiene un alto grado de misterio, de encantamiento, y lo es así porque un bosque es algo invisible: si uno se adentra en él para tratar de verlo, lo único que podrá ver serán árboles. El bosque es una suma de posibilidades, no un cerco cerrado, o un lugar determinado, con límites definidos que permitan su visibilidad. Pues bien, un lugar de estas características es el que busca Diotima, pues en él todo es posible y la unidad no ha sido todavía catapultada. Por eso afirma:

Siempre sentí las cosas lejanas, las que se desarrollan en otros tiempos y en otros espacios. Sucesos que ocurren en algún lugar diferente del nuestro, instantes de realidad que ahí se consumen en duraciones como desiertos. Y así he atravesado varios que señalan las verdaderas épocas de mi vida y han ido marcando mi edad.¹¹

Tenemos, por tanto, el espacio abierto, ambiguo, indeterminado, más allá de la racionalización a la que lo ha sometido el hombre, pero tenemos también, junto a él, al tiempo. El tiempo humano es, para Zambrano, otra abstracción, una reducción y racionalización de un tiempo que en realidad es discontinuo, pero que la mente humana ha dividido en segmentos iguales, cuantificables, con los que poder organizar nuestras vidas. En el artículo que analizamos, Diotima rememora al hombre que la enamoró en un momento de su vida y que después la abandonó. El amor entre ambos, sobra decirlo, permitió otro tipo de unidad, la propia del amor, de ahí que la desaparición del amado conllevara, irremediabilmente, la de la amada: "Alguien me había enamorado allá en la noche, en una noche sola, en una única noche hasta el alba. Nunca más apareció. Ya nadie más pudo encontrarme."¹² La identificación entre el amado y la amada rompe, en

¹¹ ZAMBRANO. *Op. cit.* "Diotima de Mantinea". pág. 111.

¹² *Ibidem.* pág. 114.

las dos últimas oraciones, la lógica discursiva, transformándola en una aporía: en lugar de "encontrar-le", el pronombre personal de tercera persona es sustituido por el de primera, "encontrar-me", para reincidir en la unidad amorosa que se ha producido entre el amante y amada. Pero volviendo con el tema del tiempo, lo que nos interesa resaltar es el momento en el que aconteció esta unidad amorosa: Diotima repite, en varias ocasiones, que este momento fue el de la aurora, el del alba. La aurora es la transición de la noche al día, dura un instante, pero se puede decir, ante su ambigüedad y su indeterminación, que la aurora es el momento en que día y noche se unen: noche y día se identifican. Tenemos, por tanto una tercera unidad del apócrifo. El alba es, para Zambrano, el momento del amor. Por eso tras el abandono del amado que acabamos de reproducir, Diotima clama "Y me quedé al borde del alba [...] Y allí quedé esperando. Me despertaba con la aurora, si es que había dormido. Y creía que ya había llegado, yo, ella, él... Salía el Sol y el día caía como una condena sobre mí. No, no todavía."¹³ El sol, frente a la aurora, es el sinónimo de la razón, de la claridad, porque, frente a la luz ambigua del alba, el sol diferencia unas cosas de otras y, lo que es más importante, las hace visibles; rompe, por tanto, la indeterminación, la mezcla, la confusión en unidad que caracterizaba a la realidad durante el momento auroral.

Pues bien, hay un estado del hombre que reúne todos estos tipos de unidades que hemos ido analizando. Nos referimos al sueño. La Diotima zambraniana habla precisamente desde la duermevela, desde ese estado en el que las cosas se ven de otra manera: "Tuve un sueño, no sé si lo fue, creo que sí: una sierpe avanzaba hacia mí: no era mala ni traía quizás ninguna gota de veneno"¹⁴, o más adelante, "Por entonces comencé a ver de vez en cuando, en ocasiones dormida y en ocasiones despierta, de un modo diferente".¹⁵ Los sueños serán en la obra zambraniana un tema de preocupación recurrente durante los años sesenta y un tema que dio lugar a la publicación de dos libros fundamentales: *Los sueños y el tiempo* y *El sueño creador*. Por falta de espacio y tiempo, no vamos entrar a analizar este tema, pero sí anotaremos brevemente que el sueño es, para Zambrano, una de las formas en que puede darse lugar al "desnacimiento" y que permite entrar en contacto con ese "sentir originario" anterior a la historia de la filosofía. Los sueños vienen a ser más o menos, como los restos del paraíso que han sobrevivido en la historia hombre.

¹³ *Ibidem*. págs. 114-115.

¹⁴ *Ibidem*. pág. 110.

¹⁵ *Ibidem*. pág. 110.

Una última unidad nos lleva al término de esta comunicación: se trata, esta vez, de un símbolo literario, repetido por numerosos poetas y escritores a lo largo de la historia: el mar. La unidad que simboliza el mar es algo evidente en lo que no hace falta incidir. En el texto zambraniano, el mar es además símbolo de la muerte, es decir, que es, en realidad, la unidad absoluta. Y la Diotima zambrana está, como ya hemos dicho, al borde de la muerte, a la orilla del mar. Mientras termina su discurso, Diotima sufre una última transformación:

Y así me he ido quedando a la orilla. Abandonada de la palabra, llorando interminablemente como si del mar subiera el llanto, sin más signo de vida que el latir del corazón y el palpitar del tiempo en mis sienes, en la indestructible noche de la vida. Noche yo misma.¹⁶

¹⁶ *Ibidem.* pág. 119.

Una política del retrato femenino: la representación de la mujer en la obra de Margarita Nelken

NAVARRO Domínguez, Eloy

Universidad de Huelva

La bibliografía sobre Margarita Nelken ha experimentado en los últimos años un considerable aumento que ha venido a confirmar la definitiva recuperación de una autora que hasta la fecha había venido siendo estudiada casi exclusivamente, y siempre de modo marginal, en su condición de dirigente política durante los años de la República y la Guerra Civil¹. Las recientes aportaciones de la crítica han permitido el redescubrimiento de Nelken no sólo como pionera en España del pensamiento feminista de izquierdas, sino también como autora de una serie de textos literarios en los que ese mismo pensamiento, desarrollado por extenso en el ensayo *La condición social de la mujer en España* (1921)², se combina con elementos de la novela popular de la época para dar lugar a una narrativa feminista verdaderamente singular, según se puede apreciar en obras como *La aventura de Roma* o *La trampa del arenal*³. Una buena parte

¹ Desde la biografía pionera de RODRIGO, Antonina (1978): *Mujeres de España (Las silenciadas)*. Barcelona, Plaza y Janés. págs. 158-171, reeditado en RODRIGO, Antonina (1996): *Mujeres para la historia de España. La España silenciada del siglo XX*. Madrid, Compañía Literaria. págs. 265-283; han aparecido otros resúmenes de conjunto, como los de GARZÓN, Jacobo Israel y MORDEJAI DE LA PUERTA, Javier (1994): “Margarita Nelken, una mujer en la encrucijada española del siglo XX”, *Raíces. Revista Judía de Cultura*, nº 20. págs. 32-43. MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid, Península. págs. 204-213. Asimismo es necesario destacar, por la selección de textos que acompaña al resumen biográfico el trabajo de MARTÍNEZ, Josebe (1997): *Margarita Nelken*. Madrid, Del Orto.

En el estudio de la actuación política de Nelken hay que mencionar los trabajos de KERN, Robert W. (1981): “Margarita Nelken: Mujeres y la crisis de los políticos españoles”, SLAUGHTER, Jane y KERN, Robert. *European Women on the Left: Socialism, Feminism and the Problems Faced by Political Women, 1880 to the Present*. Westport, Greenwood Press, y NUÑEZ PÉREZ, María Gloria (1989): “Margarita Nelken: una apuesta entre la continuidad y el cambio”, *Las mujeres en la guerra civil española*. Madrid, Ministerio de Cultura. págs. 165-171. Continúa ese enfoque el reciente trabajo de PRESTON, E. Paul (2001): *Palomas de guerra*. Barcelona, Plaza y Janés. págs. 261-351. De la actuación de la autora en el exilio se ha ocupado BORDONADA, Ángela Ena (2000): “Margarita Nelken, una mujer en el exilio”, OVIEDO, Rocío (ed.): *México en la encrucijada*, Madrid, Universidad Complutense. págs. 277-284, y BORDONADA, Ángela Ena (2000): “El epistolario de Margarita Nelken: una mirada interior del exilio”, *Actas de Sesenta años después: Congreso Internacional “La Cultura del exilio”*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

² Véase CAPMANY, Maria Aurelia (1975): “Un libro polémico sin polémica”, *Margarita Nelken. La condición social de la mujer en España*. Madrid, CVS. págs. 9-37, y BRETZ, Mary-Lee (1998): “Margarita Nelken's *La condición social de la mujer en España*: Between the Pedagogic and the Performative”, GLENN, Kathleen M. y MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, Mercedes (eds.): *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self*, Columbia, University of Missouri Press.

³ La recuperación ha empezado por la reedición de las novelas en NELKEN, Margarita (2000): *La trampa del arenal*. Ed. de Ángela Ena Bordonada, Madrid, Castalia. BORDONADA, Ángela Ena (ed.) (1990): *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*. Madrid, Castalia. A ambas ediciones hay que sumar la de la novela de SANTONJA, Gonzalo (ed.) (1994): *El Orden en Las novelas rojas*. Madrid, De la

de la efectividad de esa misma narrativa feminista reside, a nuestro juicio, en la habilidad de Nelken para la caracterización de los personajes femeninos mediante un tipo de retrato que los sitúa con precisión dentro de la sociedad de la época y que permite a la autora agruparlos y establecer entre ellos relaciones de tipo simbólico.

Un aspecto importante del uso del retrato femenino en la obra de Nelken es, sin duda, el hecho de que en él se puede percibir el profundo conocimiento de la técnica del retrato pictórico que habría de proporcionarle a la autora su larga dedicación a la crítica de arte. Sus primeros textos (un artículo sobre Goya en la revista inglesa *The Studio* y otro sobre el Greco en el *Mercure de France*), aparecen cuando Nelken tiene sólo quince años⁴, iniciando la autora desde entonces una precoz carrera que, estimulada en gran medida por su familiaridad con los medios artísticos europeos (conocía personalmente a Rodin y a Zuloaga), daría como resultado la publicación en 1917 de su primer libro *Glosario*, donde, entre otros artistas, estudia la obra de Gauguin, Rodin, Klimt y Zuloaga⁵. En *Glosario* apenas si encontramos referencias a la mujer, pero el libro constituye por sí mismo un verdadero alegato feminista en tanto acto de autoafirmación de la solvencia intelectual y la sagacidad de su joven autora en un terreno, el de la crítica de arte, en el que ninguna mujer, hasta ese momento, había llegado a alzar una voz propia. Uno de los artistas estudiados en *Glosario* era el escultor español Julio Antonio, con quien la autora habría de tener una estrecha relación y a quien habitualmente se atribuye la paternidad de Magda, la hija que Nelken daría a luz en 1915⁶. Obligada desde entonces a ganarse la vida escribiendo a causa de su nueva condición de madre soltera y de los problemas económicos de su familia⁷, Nelken continuaría colaborando en distintas publicaciones europeas y españolas, impartiendo además conferencias en el Ateneo y clases de pintura en el Museo del Prado, donde más tarde pronunciará las conferencias recogidas en su segundo libro de crítica, *Tres tipos de vírgenes* (1929), en el que se hace ya presente el interés de la autora por el reflejo

Torre. Entre los trabajos dedicados a la obra literaria de Nelken hay que citar los de IANES, Raúl (1995): "El rescate de un silencio: Margarita Nelken (1896-1968)", *Romance Languages Annual*, nº 7, págs. 515-20; JOHNSON, Roberta (1996): "Gender and Nation in Spanish Fiction Between the Wars (1898-1936)", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XXI, núm. 1, págs. 167-179; SERVÉN, Carmen (1998): "Margarita Nelken: feminismo y creación narrativa en los años veinte", *Dossiers Feministes*, nº 1, págs. 101-108, y BORRACHERO, Aranzazu (1998): "Una mujer sonada y un nuevo orden social: La narrativa y el ensayo de Margarita Nelken (1896-1968)", *Confluencia*, vol. XVIII, nº2, págs. 20-29.

⁴ Según un resumen autobiográfico enviado a Juana Gascón Maíllo en 1964 y conservado en el Archivo Histórico (Leg. 3236-155). El texto ha sido publicado por Josebe Martínez, *Op. cit.* págs. 15-19.

⁵ *Glosario (obras y artistas)*. Madrid, Fernando Fe, 1917.

⁶ AUB, Max (1998): *Diarios (1939-1972)*. Barcelona, Alba, págs. 409-410.

⁷ BORDONADA, Ena. *Op. cit.* "Introducción". págs. 12-13.

artístico de la condición femenina. Los tipos de vírgenes analizados por Nelken en el libro son la de Fra Angelico, representada como una “divinidad incorpórea”, las vírgenes de Rafael, identificadas, según la autora, con el “ideal femenino y amoroso” del artista, y finalmente la de Alonso Cano, en la que Nelken ve “a la mujer que el artista ve a todas horas, la sublimación, no ya de su sentimiento interno, no ya de su ideal terrestre, sino de su visión más directa y cotidiana”⁸.

Pero junto a la crítica de arte, que le proporcionará a Nelken, como hemos visto, un modo particular de categorización simbólica de la realidad, sus retratos son en gran medida el resultado de la percepción de la autora acerca de la particular situación social y política de la mujer en su época, un problema al que tendrá que enfrentarse no sólo como intelectual, sino también como mujer trabajadora y madre soltera. El resultado será *La condición social de la mujer en España* (1921)⁹, donde, desde una firme defensa del trabajo femenino como instrumento de emancipación, Nelken pasará revista a los distintos grupos sociales implicados en el problema, desde las obreras y empleadas a las mujeres de profesiones liberales, deteniéndose con especial atención en la relación con el trabajo de la mujer de clase media y en la actitud de ésta frente al matrimonio:

En algunos países, el matrimonio es a menudo degradado por la codicia del hombre en busca de una buena dote; aquí, por lo general, el matrimonio burgués se envilece desde un principio por culpa de la mujer que se vende legítimamente con no menos astucia, y a veces hasta con no mayor hipocresía, que cualquier ramera. La única diferencia es que, en el matrimonio, el agarradero es definitivo y que, una vez conseguido el comprador, la mujer no se preocupa ya, en compensación, de seguirle agradando. En ninguna parte, ni en ninguna condición, la vida amorosa de la mujer es más ruin ni más lamentablemente baja y «animal» que en los matrimonios de nuestra clase media¹⁰.

La condición social de la mujer en España se refiere además a cuestiones como la relación de la mujer trabajadora con los sindicatos, la maternidad y la higiene, la prostitución, la situación de la mujer española ante la ley y la necesidad del divorcio, concluyendo con un análisis de las implicaciones políticas de esas mismas cuestiones en el que Nelken se manifiesta, dentro de la postura clásica de una buena parte del feminismo español de la época, en contra del voto femenino¹¹.

⁸ NELKEN (1929): *Tres tipos de vírgenes*. Madrid, Cuadernos Literarios. págs. 7-8.

⁹ NELKEN (1921): *La condición social de la mujer en España: su estado actual, un posible desarrollo*, Barcelona, Minerva. Citamos por la edición de Barcelona, CVS, 1975.

¹⁰ NELKEN. *Op. cit.* pág. 51.

¹¹ Véase SCANLON, Geraldine (1986): *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*. Madrid, Akal.

Pero al margen de los argumentos planteados por Nelken en la obra, que podemos considerar como un verdadero alarde intelectual debido a la documentación que exhibe y a la brillantez de sus razonamientos, la obra presenta, al hilo de las reflexiones de la autora, una extensa galería de tipos femeninos en los que, como veremos, se encuentra el germen de una buena parte de los personajes y situaciones que encontraremos después en su narrativa.

Tal como ha estudiado Ena Bordonada en su edición de novelistas españolas de comienzos de siglo, la novela de Nelken se inserta en el contexto de una nueva generación de autoras que, beneficiándose del auge de las colecciones de novela corta como *El cuento semanal*, consiguen marcar distancias con respecto al relato femenino del XIX en aspectos tales como el abandono de la autobiografía y de los temas procedentes del ámbito de lo cotidiano, como el matrimonio y la maternidad. Esas mismas autoras consiguen asimismo desarrollar una narrativa diferenciada del tipo de relato que practican los novelistas que publican en las mismas colecciones, especialmente en lo que se refiere a la construcción del personaje femenino¹². En ese sentido, Ena Bordonada aprecia en Nelken una clara tendencia a mostrar, junto a un preciso retrato físico del personaje, la vinculación de éste con un tipo femenino concreto. Así, por ejemplo, Kate Findlay, la protagonista de *La aventura de Roma* (1923), se correspondería, según Ena Bordonada, con la mujer “moderna e independiente” fijado por las ilustraciones del dibujante Rafael de Penagos.

Era alta, un poco masculina, sin pecho ni caderas casi, con su pelo pajizo cortado a media melena, su sombrero flexible y su traje de seda cruda de hechura completamente sastre. Pero tenía unos ojos dorados bastante hermosos, y, bajo la nariz, algo grande, una boca carnosa y sensual. El cuello, largo, y el escote con esa veladura roja que el sol pone en las carnes muy blancas y muy finas (274)

La propia Nelken llegará en algún caso a explicitar el referente pictórico de sus retratos, como en el caso de doña Rosario, la madre del protagonista de *La trampa del arenal*, que aparece descrita del siguiente modo: “Con su exterior a lo Sánchez Coello, con la inquebrantable majestad de su porte, doña María del Rosario parecía recordar siempre a todos, y en todo momento, la nobleza de su linaje, que ella misma nunca olvidaba” (123). Consciente, pues, como lo es el personaje citado, del significado social de la apariencia externa, Nelken se servirá sistemáticamente de la de sus personajes

¹² ENA BORDONADA. *Op. cit.* págs. 19-23.

femeninos, para establecer, normalmente mediante la contraposición de unos a otros, su vinculación a los grupos sociales de los que proceden.

En *La aventura de Roma*, un joven pensionado en la Academia Española de Roma, Andrés, pretende seducir a una joven norteamericana, Kate Findlay, pensando en el efecto que causará a su regreso el relato que hará de su aventura de Roma en el casino provinciano. Para ello se ofrecerá a hacer de guía para Kate exhibiendo ante ella a cada paso sus conocimientos de los monumentos y obras de arte de la ciudad. Cuando, después de varias salidas y alguna intimidad, cree estar a punto de conseguir su objetivo, Andrés averigua por medio de una nota de despedida que Kate es la novia de un profesor norteamericano que se encuentra escribiendo un libro sobre Roma y que, al no poder viajar, le ha encargado a ella que recoja información sobre la ciudad, la misma precisamente que ha conseguido gracias a Andrés y con la que acaba volviéndose a los Estados Unidos.

El conjunto de la novela parece diseñado de forma casi exclusiva para hacer resaltar el perfil de la protagonista, con la que Nelken, más allá de puntuales coincidencias biográficas, parece identificarse de forma bastante clara. La ambientación en Roma y en el mundo del arte aporta, en general, el ambiente cosmopolita que justifica la presencia de un personaje como el de Kate, proporcionando además una serie de elementos simbólicos que contribuyen a reforzar el significado del ese mismo personaje. En ese sentido, la autora establece una vinculación directa entre personajes femeninos y símbolos religiosos y culturales que aparecen organizados en dos conjuntos de referentes opuestos entre los que se situará finalmente Andrés. Por un lado, Kate representa a un país nuevo en el que ha surgido, de cara al futuro, un nuevo tipo de mujer que ha conseguido hacerse dueña de su destino gracias a su acceso a la cultura. En el otro extremo, la Roma católica, que encarna la decadencia de la tradición europea, aparece personificada en dos tipos femeninos claramente diferenciados de Kate, aunque por rasgos contrapuestos entre sí. El primero es el modelo de joven provinciana religiosa y falta de vitalidad, representada en la novela por las “cloróticas” peregrinas francesas (273), en las que se adivinan asimismo las figuras de las dos tías beatas de Andrés. El contraste con la vitalidad que muestra Kate no puede ser más llamativo:

Era un grupo compuesto en su totalidad de mujeres. Ninguna muy joven, y ninguna guapa. Vestían con esa ranciedad –cuellos demasiado altos, faldas demasiado largas y pelo demasiado tirante- de las provincianas francesas, a un tiempo solteronas y beatas. Consideraron con escasa simpatía a Kate, que iba toda de blanco, con una blusa

transparente y escotada, y una falda cortísima, que descubría hasta media pierna, sus medias de seda, y que destocada, por una costumbre que le hacía llevar el sombrero en la mano en cuanto salía de las calles céntricas, ostentaba, como graciosa aureola, el revoltijo de sus cortos bucles (297).

La escena tiene lugar en la Capilla de Santa Cecilia, en las catacumbas, un lugar en el que Kate no parece sentirse a gusto, frente a la impresión que le produce, sin embargo, el aire pagano de la tumba de Cecilia Metella. En cualquier caso, la carnalidad que apunta en Kate en el fragmento anterior se verá rebasada en el extremo opuesto por otro tipo femenino no menos característico de Roma que el anterior, el de la mujer carnal, exuberante y semianimal representada por la criada piamontesa “de pecho abundante y pelo rubio, que andaba contoneándose como ofreciendo a cada paso sus abultadas caderas a un pellizco probable” (296) o con la modelo “pizpireta y mugrienta” (289) aficionada a los embutidos, que acaban convirtiéndose en amantes del joven español. Frente a este último tipo, Kate presenta, como vimos una apariencia masculina relacionada con su independencia personal y su condición de mujer intelectual.

Entre ambos conjuntos de tipos femeninos vinculados de un modo u otro a Roma y el que representa, en solitario, Kate, está Andrés, de quien (sin duda intencionadamente) no se llega a dar una descripción física, y que queda descrito como “un muchacho como todos” (279) y, por ello mismo, “educado en la severa separación de sexos que alimenta toda la baja lujuria burguesa española” (284), la misma que acaba aflorando en el brutal comentario de su compañero de cuarto al conocer los escasos progresos de su relación con Kate: “Mucho remilgo y mucha arqueología, y al fin son todas unas furcias” (296). El principal rasgo que define a Andrés es su debilidad, visible en sus fantasías de conquistador, tan vanas, en el fondo, como su supuesta vocación artística. Esa debilidad hará posible la burla de Kate al abandonarlo, una maniobra con la que no sólo conseguirá derrotar al tipo masculino que encarna Andrés, sino también, de paso, al resto de tipos femeninos presentes en la obra, que, por el contrario, suelen someterse a los personajes masculinos. En un mundo excepcionalmente al revés, será la mujer, un tipo específico de mujer, la que en esta ocasión seduzca, burle y acabe abandonando al joven tenorio provinciano.

Sin embargo, el tono de burla que caracteriza *La aventura de Roma*, desaparece por completo en la novela *La trampa del arenal* (1923), cuyo argumento parecía ya anunciado en las alusiones de *La condición social de la mujer en España* al matrimonio de clase media como una forma de prostitución encubierta. En la novela, junto a una

típica intriga de infelicidad matrimonial situada en el universo urbano característico de la novela popular de la época, se plantean efectivamente una buena parte de las cuestiones relacionadas con los aspectos económicos del matrimonio que planteaba Nelken en *La condición social de la mujer en España*, como la de los escrúpulos que impiden trabajar a las muchachas de la clase media:

Aquí resulta ridículo para muchos el trabajo de una mujer; pero a todo el mundo le parece natural la posición de una mujer dependiendo por completo del trabajo, no ya del padre o de un marido, sino de un hermano, de un tío o de cualquier deudo masculino; y una muchacha, sana y fuerte, vive, muy cómoda, y muy naturalmente a costa, por ejemplo, de un hermano, al cual esta carga servirá de impedimento para todo el porvenir. Y ¿cómo no ha de ser déspota, cómo no ha de sentirse agraviado el hombre que no se puede casar porque tiene que mantener a sus hermanas, o el hombre casado que ha de vivir miserablemente porque, además de los gastos de su hogar ha de sufragar las necesidades de una hermana, de una tía, de una cuñada, jóvenes y robustas como él?¹³

Tal resulta ser el caso de Luis, el protagonista, hijo de una familia de la burguesía rural de provincias que se ve obligado a casarse con Salud, dependiente de una papelería, después de haberla dejado embarazada. Procedente de una familia desclasada de los barrios populares madrileños, e hija de preñada viuda doña Ascensión, Salud es consciente del valor de cambio de su cuerpo e, insatisfecha ante las exiguas perspectivas económicas que le ofrece la vida en su medio social (la madre la anima veladamente a aceptar convertirse en querida de algún rico) decide finalmente cazar a Luis, quien le garantizará de ese modo no sólo la seguridad económica, sino también la respetabilidad social. Después del alumbramiento, Salud y su madre llegarán a ejercer una verdadera tiranía sobre Luis en sus intentos por asentarse en la posición social conquistada, mientras las relaciones de la pareja se van deteriorando progresivamente. El único alivio a su situación le viene a Luis de la compañía de una joven vecina, Libertad, hija de un anarquista, que quedó huérfana muy joven a causa de la ejecución de su padre y que ha salido adelante por sí misma trabajando en distintos oficios, logrando además instruirse adecuadamente. La muerte del padre de Luis y la consiguiente obligación por parte de éste de hacerse cargo de su madre y hermanas, así como el nacimiento de su segundo hijo, harán que el protagonista acabe finalmente hundiéndose en la trampa de arenas movedizas en que acaba convirtiéndose su matrimonio, sin que Libertad, que se marcha a trabajar a París como traductora, pueda hacer nada por evitarlo.

¹³ NELKEN. *Op cit. La condición social de la mujer en España*. pág. 52.

La novela contiene efectivamente un extenso repertorio de personajes femeninos que, distribuidos en torno a la cuestión central del matrimonio y el trabajo de la mujer, le sirven a Nelken para ilustrar esa misma condición social de la mujer en España de la que había tratado en su ensayo, del que en cierto modo se puede considerar como un texto complementario¹⁴. En ella, el personaje masculino no es, de nuevo, más que un pretexto para la contraposición de dos universos femeninos: el de las mujeres “reales”, y el de la nueva mujer, representado, nuevamente en solitario, por Libertad. Dentro del primer grupo, Salud encarna, en consonancia con su nombre, al tipo de mujer “natural” y primaria, pero contaminada, debido a su desclasamiento, por el sentido mercantilista, calculador y pre-burgués de la prendera:

Salud era una de esas muchachas madrileñas, ni francamente artesanas ni burguesas, que dan, a quien las ve por la calle, la ilusión de una posible y fácil elevación en la escala social.

Hace todavía pocos años, hubiera llevado, en invierno, el mantón de lana, y, en verano, el pañolón de flecos, y los piropos que habría escuchado hubieran encerrado todos una reminiscencia de majeza y de garbosa chulería; ahora, le faltaba tan sólo el sombrero para parecer una señorita. No una de esas señoritas cursis y cloróticas de la pequeña clase media, sino una de esas señoritas vestidas a la moda y calzadas con elegancia, cuyo tipo ha difundido entre nuestro provincianismo el aluvión de la guerra, y que imponen al espectador un difícil equilibrio entre la idea de hija de familia acomodada y la de frecuentadora de soupers-tangos y cabarets. Por la mañana, muchos, viéndola tan seria, con su velito muy echado a la cara, dudaban; más de un osado reprimía el requiebro demasiado libre, tomándola por una burguesita de vuelta de sus devociones; y, el que se atrevía a propasarse, recibía una mirada tan despreciativa, que creía ya de veras haberse equivocado. Y Salud iba y venía a su trabajo, paseando con distante altivez sus patillas pelinegras, el gris verdoso de sus ojos, y una boca ancha, glotona, desdeñosa y sombreada por sutilísimo vello, que electrizaba las miradas de los hombres más todavía que el sabio contoneo de su cuerpo, sin que a ningún mozo de su clase se le ocurriese siquiera seguirla. (87-88)

Salud representa, por tanto, un tipo físico, pero también social, caracterizado precisamente por ese desclasamiento del que nos hablan su atuendo y las reacciones que su significado ambiguo provoca entre los hombres. La madre de Salud pertenece al mismo tipo, aunque en su decadencia de antigua protegida, se le presenta a su hija como ejemplo negativo de cuerpo “mal vendido”, ya que, según la narradora, “de jamona todavía apetitosa, habíase convertido en pocos años en un montón informe de grasas mal aseadas y vagamente dedicadas a negocios de compraventa y prendería” (89). No

¹⁴En *La condición social de la mujer en España* y para ejemplificar el fracaso individual de hombres de valía por causa del matrimonio convencional, Nelken hacía referencia precisamente a *La voluntad* de Azorín, cuyo desenlace coincide e cierto modo con el de *La trampa del arenal*.

menos relacionada con Salud está su amiga íntima Encarnita, protegida de un millonario, “una rubia opulenta, chillona por su voz, su indumentaria y sus ademanes” (104) a quien Luis llama irónicamente “la buena jembra” (132)

Reproduciendo la distribución de tipos femeninos negativos que veíamos en *La aventura de Roma*, el tipo de la mujer “natural” aparece en la novela contrapuesto, aunque dentro del mismo grupo de mujeres “reales”, a la mujer de la burguesía rural provinciana, representado por Doña Rosario, que “con el lustroso cabello negro levemente salpicado de plata, muy cenceña, y erguida, no necesitaba apretar, en un gesto habitual, sus finos labios pálidos, para recalcar la austera distinción de su porte” (80-81) y que físicamente (tal como revelaba su asociación con los retratos de Sánchez Coello) pertenece, aun mostrando más bríos, al mismo tipo de mujer “clorótica”, al igual, probablemente, que las hermanas de Luis, quienes, a pesar de no ser objeto de un retrato físico preciso aparecen caracterizadas moralmente en el episodio en el que Luis les sugiere que trabajen: “Mas, a las primeras palabras, las niñas se pusieron como dos reinas de teatro a quienes un villano quisiese despojar (...) También ellas preferían ‘enterrarse en vida’, como decía su hermano, a renunciar al puesto que les correspondía.” (152). Por último, el repertorio de retratos de la mujer burguesa más o menos “clorótica” se ve completado, en su modalidad moderna y capitalina por la figura de Menene, prima rica de Luis, una “chica espigada, bastante mona y ultrachic” (113)

Frente a esta galería de mujeres tan reacias al trabajo como imbuidas (las del pueblo tanto como las de la burguesía) de una concepción rígidamente clasista de la sociedad, Libertad viene a representar, por el contrario, la entrega al trabajo y la voluntad de superación de las diferencias sociales, una actitud verdaderamente insólita en la mujer española de la época que se verá reflejada en su apariencia física:

Una muchacha con tipo intermedio entre obrera y estudiante rusa, vestida muy modestamente, no fea, pero tampoco guapa; fresca, eso sí, con una carnación apetitosa de fruta madura, y una cabellera corta y dorada que le daba cierto aire de andrógino.

Decididamente, esa muchacha tenía algo raro; no parecía una golfa como aseguraba impunemente Salud; pero tampoco una señorita, y tampoco parecía una artesana (134)

“el traje negro y modestísimo, zapatos gruesos, medias de algodón, la corta cabellera rubia, naturalmente crespa, echada hacia atrás... No, decididamente, no era esta una mujer para pasar el rato (138)

La alusión a su aspecto de “estudiante rusa” no es en absoluto casual. Como Kate en *La aventura de Roma*, Libertad se caracteriza no sólo por un aspecto y un

comportamiento “masculinos”, sino también por un aire extranjero o, al menos “internacional” (con connotaciones claramente utópicas) que viene a subrayar la singularidad (y, en cierto modo, el exotismo) de ese tipo femenino en relación con las mujeres reales.

En cualquier caso, ambas protagonistas (en su actitud, pero también en su aspecto físico) constituyen el correlato inevitable, en términos narrativos, del retrato negativo de las mujeres españolas, víctimas, pero también en gran medida responsables de su propia situación. De ese modo, las novelas de Nelken no hacen sino reforzar los argumentos de la autora en La condición social de la mujer en España a favor de la necesidad de mantener a la mujer “real” alejada de la vida política, a la espera de que una nueva generación de mujeres emancipadas por la educación y el trabajo consigan finalmente liberar al resto e instaurar un verdadero régimen de igualdad.

Adjetivos en femenino. El programa de TV *Línea 900* habla de mujeres
NÚÑEZ Domínguez, Trinidad y LOSCERTALES Abril, Felicidad
Universidad de Sevilla

1.- Introducción: objetivos y encuadre teórico

Con este trabajo, que se inscribe dentro del marco de una Investigación I+D que hemos denominado *¿Cómo se ven las mujeres en TV?*, nos planteamos analizar durante un período de cinco años los documentales ofrecidos, entre otros, por el Programa de TV *Línea 900*, eligiendo concretamente aquellos informativos que tenían como tema central a la mujer. Específicamente quisimos valorar cómo se habla de la mujer utilizando los adjetivos como medidores y como mediadores: entre qué se dice y cómo se dice.

Desde esta visión, entendemos como puntos clave de reflexión teórica tres cuestiones: los adjetivos, los estereotipos sobre mujeres y los Medios de Comunicación, con sus delimitaciones conceptuales y características. No podemos dejar de señalar que, además, esas tres cuestiones que planteamos tienen un punto de encuentro que denominamos *los estereotipos de género reflejados por los Medios de Comunicación (el caso de la TV)*.

La primera cuestión sobre la que reflexionar es por qué se eligen los adjetivos como objeto de análisis. Partimos de la premisa de que el color es a la imagen lo que los adjetivos son a un texto. Por ello se han transcrito lo verbal, las palabras expresadas en los documentales estudiados y se han ido contabilizando cada uno de los adjetivos utilizados, para poder valorarlos.

La recogida de los adjetivos nos permite *recrear* a la mujer vista. Así pues, hemos querido analizar de *qué color* son los adjetivos son los más usados para calificar a las mujeres puesto que entendemos que ello nos lleva a una valoración de los estereotipos que subyacen en tales calificaciones.

La otra cuestión es la llamada a la reflexión sobre la importancia de los medios de comunicación (y la TV en particular) en nuestra sociedad. Partimos de la premisa de que vivimos envueltos en la sociedad de la comunicación masiva, y dicha sociedad tiene un "espejo" peculiar en el que mirarse: los medios de comunicación de masas. Por otro lado, la comunicación a través de los mass-media tiene una expresión de singular importancia en la televisión, por su valor, no sólo de reproducción social, sino que es

modulador e identificador (Loscertales, 1998).¹ De hecho, el mensaje de la *comunicación social* no va destinado a un individuo concreto, sino a un público heterogéneo, y por tanto, intenta crear una uniformidad que, desde luego, va a terminar siendo responsable de la aparición de valores, modelos y pautas culturales estándar, en detrimento de la diversidad cultural de los receptores de la información (Jauregui, 1990)². Como hemos dicho en otro momento, actúa reforzando y divulgando determinadas creencias y valores tradicionales y se convierte en reflejo de las normas sociales imperantes (González y Núñez, 2000)³. Este análisis nos lleva al concepto de estereotipo. Para Mackie y Hamilton (1993)⁴, *estereotipo* es el conjunto de creencias populares sobre los atributos que caracterizan a un grupo social y sobre los que hay un acuerdo básico acerca de dichos atributos. Como reconoce Pinazo (1999)⁵, los estereotipos ejercen un efecto muy potente sobre las ideas que nos hacemos de los demás ya que implica una generalización sobre las características definitorias de un grupo social determinado, sugiriéndose que todos los miembros que pertenecen a ese grupo (ya sean mujeres o amas de casa o trabajadoras...) poseen ciertos rasgos comunes. Los conceptos de estereotipo y de prejuicio están muy cerca. La relación entre estereotipo y prejuicio es muy estrecha. Definimos el prejuicio como el conjunto de creencias sobre un grupo social que incluyen una valoración negativa (son sentimientos negativos).

2.- Método

2.1.- La muestra.

El equipo de trabajo junto con la propia directora del Programa Informativo de TV *Línea 900* (Marisol Castillo) seleccionó aquellos documentos cuya temática principal estaba relacionada con mujeres. El periodo de emisión de tales documentos comprendió seis años, desde el 1 de enero de 1990 hasta el 31 de diciembre de 1995.

El resultado final fue el análisis de diez programas, acotados con toda claridad y que exponemos seguidamente.

¹ LOSCERTALES, F. (1998): De la persuasión a la intervención: Los M.C.M. y su papel en la intervención comunitaria. *Intervención Psicosocial*, 7, nº 3. pp. 379-398.

² JÁUREGUI, G. (1990). Medios de información y poder: el control de los flujos de información. *Rev. Española de Investigaciones Sociológicas*, 48/49, pp. 91-115.

³ GONZÁLEZ, R. y NUÑEZ, T. (2000): *¿Cómo se ven las mujeres en TV?*. Sevilla, Padilla.

⁴ MACKIE, D. y HAMILTON, D.L. (1993): *Affect, cognition and stereotyping: interactive processes in group perception*. San Diego, C.A. Academic Press.

⁵ PINAZO, S. (1999): Estereotipo, prejuicio y discriminación. En J.R. Bueno Abad (coord.): *Psicología Social para Trabajadores Sociales*. Valencia, Gules.

TÍTULO	Emisión	LÍNEA ARGUMENTAL
¿Tendremos abuela nueva?	24/01/93	Anciana viuda que intenta encontrar a una familia de acogida aportando la mitad de su pensión.
Las cuentas de la lechera	28/02/93	Mujer empresaria ganadera aunque con futuro incierto.
Ella y yo, yo y ella	3/03/93	Presenta la vida cotidiana de dos madres que cuidan de sendos hijos con necesidades especiales.
Historia de Carol	8/08/93	Es la historia de una joven agredida sexualmente después de salir de una discoteca.
Comer o no comer	21/11/93	Se cuenta el caso de cuatro anoréxicas y la intervención de sus madres.
Al margen de la letra	13/12/93	Se nos muestra las duras consecuencias de ser analfabetos y el cambio de unas mujeres que acuden a clases de alfabetización.
Presa y madre a la vez	2/01/94	Se nos cuenta la historia de una mujer presa y las relaciones con su hijo.
Adolescentes: historia embarazosa	16/10/94	Muchas adolescentes embarazadas afrontan solas su situación. ¿Existen salidas?
Mujer, profesión, hijos... una historia embarazosa		En el reportaje se recogen diferentes opiniones sobre la doble jornada de la mujer.
La maté porque era mía	20/08/95	Se aborda el tema de la violencia contra las mujeres.

2.2.- Procedimiento

Como eje metodológico se utilizó el Análisis de Contenido para cuyo desarrollo, se procedió a la creación de una ficha de análisis . Las fichas fueron utilizadas para registrar las atribuciones valorativas y descriptivas de las mujeres que aparecían o sobre las que se hablaba en cada documento. Los datos que se recogieron en tales fichas fueron:

- Título del documento.
- Resumen del contenido.
- Adjetivos.
- Frases adjetivadas.
- Frases rotundas/eslóganes.

Una vez obtenida toda la información se procedió a realizar la valoración de los adjetivos, considerada como una de las más fiables estrategias de medida de los estereotipos. Posteriormente se realizó una clasificación analógica y progresiva de los adjetivos manifiestos, y mediante este procedimiento, se elaboró la categorización de los mismos, en función de su contenido latente (procedimiento por "montones").

Las categorías globales fueron:

- Adjetivos positivos
- Adjetivos negativos
- Adjetivos descriptivos (neutros)
- Otros.

Por *adjetivos positivos* se consideró a aquellos que califican o juzgan cualidades de manera positiva, conceden un valor positivo al aspecto físico o se califica como adecuada la formación, etc.. Un ejemplo puede ser: joven, experta, feliz o buena. Los *negativos* definen a aquellos que juzgan cualidades de forma negativa, se descalifica. Como ejemplo podemos poner débil, asustada, vaga o ignorante. En *adjetivos descriptivos* (neutros) se incluyeron aquellos que no juzgan, sólo dibujan. Por ejemplo, sevillana, sueca, monja o periodista. Y, finalmente, en la categoría *otros* se incluyeron los que no se podían clasificar siguiendo los criterios de las anteriores categorías. Cada categoría fue matizada por una serie de subcategorías. Como podemos observar, se agruparon calificativos relacionados con el aspecto externo, considerando aquellas calificaciones sobre el aspecto físico de las mujeres. Relacionados con la dimensión psicológica y de personalidad, donde se incluyeron aquellos que hacían referencia a aspectos afectivos y emocionales. Relacionados con la dimensión social, donde se

clasificaron aquellos relacionados con las mujeres y su entorno Y los relacionados con la dimensión cultural/ideológica, donde se hizo referencia a las calificaciones que están relacionadas con el nivel de formación, preparación, o con la cultura (en un sentido más amplio que lo académico). Para la categoría *adjetivos descriptivos* se crearon subcategorías como adjetivos referentes al lugar de procedencia, a puestos de trabajo y al estado civil.

En el cuadro siguiente exponemos la clasificación definitiva.

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS
ADJETIVOS POSITIVOS	<p>Aspecto externo</p> <p>Adjetivos concretos</p> <p>Adjetivos abstractos</p> <p>Dimensiones psicológicas</p> <p>Estados de ánimo</p> <p>Dimensión social</p> <p>Valores</p> <p>Relaciones interpersonales</p> <p>Dimensión cultural/ideológica</p> <p>Formación</p> <p>Religión</p> <p>Etnia</p> <p>Ideas políticas</p>
ADJETIVOS NEGATIVOS	<p>Aspecto externo</p> <p>Adjetivos concretos</p> <p>Adjetivos abstractos</p> <p>Dimensión psicológica</p> <p>Estados de ánimo</p>

	Dimensión social Valores Relaciones interpersonales Dimensión cultural/Ideológica Formación Religión Etnia Ideas políticas
ADJETIVOS DESCRIPTIVOS	Lugar de procedencia Puesto de trabajo Estado civil
OTROS	

3.- Los resultados

Los resultados encontrados en el total de programas son los siguientes:

Total de adjetivos contabilizados: 130

Positivos..... 25% del total

Negativos..... 68,75%

Descriptivos..... 3,25%

Otros..... 3%

Los adjetivos con tonalidad positiva se distribuyen de la siguiente manera:

Aspecto externo..... 35%

Dimensión psicológica..... 20%

Dimensión social..... 35%

Dimensión cultural/ideológica..... 10%

Por otro lado, debemos decir que los adjetivos con tonalidad negativa se distribuyen así:

Aspecto externo..... 19,99%

Dimensión psicológica..... 58%

Dimensión social..... 18,18%

Dimensión cultural/ideológica..... 3,83%

Es interesante, también, destacar que concretamente en dos programas el 100% de los adjetivos calificativos que se expresan tienen un matiz absolutamente negativo, ellos son:

- *Adolescentes: historia embarazosa*
- *La maté porque era mía*

Igualmente hay un programa donde los adjetivos que se vierten tienen un matiz fundamentalmente positivo, es el caso de: *Mujer, profesión, hijos... una historia embarazosa*. En este programa, el 54.5% de los adjetivos lo son.

Los adjetivos más repetidos son los siguientes: sola, asustada, humillada, desamparada y embarazada. Concretamente sola (solita) representa el 12% del total de adjetivos contabilizados.

4.- Análisis y valoración de los resultados

Debemos comenzar reconociendo que el Programa elegido es un informativo no diario de la televisión pública española (La 2 de TVE) que se dedica a la investigación profunda y detallada de lo que es denunciado, de ahí precisamente que adopte el nombre de esa línea gratuita utilizada para pedir ayuda. La mayoría son temas desgarradores aunque se intenta tratar con una visión profesional y distante.

También conviene decir que por el propio formato del programa, éste se asienta en testimonios de personas (protagonistas directos o profesionales) y que ello ocurre en momentos en los que en la televisión aún no se habían instalado tan claramente los testimonios en programas de entretenimiento. Como consecuencia, al ser las propias personas las que se expresan (con relativa espontaneidad), aparecen más claramente las creencias prejuiciosas que la sociedad alberga.

Pongamos un ejemplo. Por lo que se refiere a los *estereotipos de rol*, resultó relevante encontrar en el reportaje donde se narraba la historia de una mujer empresaria (Las cuentas de la lechera) los siguientes adjetivos: *sola, difícil y explotada*. Sin embargo, no se expresan (no se encuentran) adjetivos como *fuerte, enérgica, inteligente, ambiciosa*, etc., lo cual nos reveló la utilización de uno de los estereotipos de rol básicos: el de las *diferentes características psicofísicas en cada género*; diferencias que ante una consideración cuidadosa, resultan erróneas e incluso inexistentes. Precisamente cuando 75 directivas españolas eran preguntadas sobre cómo se veía a la mujer

empresaria en nuestro país, éstas reconocían que en España la mujer empresaria no representa ni el 10% del total y que se la sigue considerando: débil, superficial, insegura, asistemática, sin capacidad de riesgo, con falta de responsabilidad, etc. (García de León, 1995)⁵.

La mujer sigue siendo tratada de forma especial según su género y el rol social que desempeñan. Williams y Best (1990)⁶ distinguen entre estereotipos de rol, que son aquellos que determinan los roles adscritos a cada grupo y marcan cuáles son las cosas permitidas y prohibidas, y estereotipos de rasgo, más consistentes y básicos, ya que son los que asignan determinadas características psicológicas o rasgos de personalidad a los hombres y mujeres. Pues bien, siguiendo esta delimitación podemos afirmar que la visión de la mujer que proyectan los distintos documentos del Programa de TV analizados tiene unas características concretas que reflejan la presión de estereotipos de rasgo sobre mujeres, fuertemente anclados en la conciencia social desde hace mucho tiempo: por un lado, se le atribuyen cualidades positivas como el tener que ser *amable, buena, solidaria, tranquila, familiar o disciplinada*, adjetivos que potencian un rol social inclinado a las relaciones interpersonales y a la defensa de valores. Sin embargo, se desvaloriza que se sienta *deprimida, desamparada, sola, coaccionada*, que esté *triste* o que se sienta *abandonada*. Se valora positivamente su aspecto externo: joven, delgada... y negativamente su dimensión psicológica.

Los resultados hallados en nuestra investigación deben ser interpretados con cautela al ser considerado Estudio de Caso. Para futuras investigaciones puede ser interesante realizar un análisis de los adjetivos que se suelen reflejar en reportajes que traten temas relacionados con los hombres y hacer un estudio comparativo sobre la distinta imagen social que proyectan los M.C.M. (y la TV particularmente) sobre el género.

Así pues, podemos concluir que:

1. La imagen social de las mujeres valorada en el Programa de TV Línea 900 tiene, en general, una tonalidad negativa.
2. Se aprecia en esa valoración un reflejo de los estereotipos de género más básicos y mejor consolidados en nuestra sociedad.

⁵ GARCÍA DE LEÓN, M^a A. (1995): Mujer y liderazgo en la empresa. *Vela Mayor (Mujer y educación)*. Año II, nº 7, pp. 73-80.

⁶ WILLIAMS, J.E. y BEST, D.L. (1990): *Measuring sex stereotypes. A multinational study*. Newbury Park Sage.

Y sugerimos que:

1. Los M.C.M. (y la TV) pueden contribuir en la elaboración de nuevos productos comunicativos, en la línea de un tratamiento adecuado de los temas de género, estudiando los lenguajes utilizados y su coloración sexista.
2. Las propias mujeres tienen la capacidad de ser agentes de formación y de cambio, tienen que dejar de ser elementos pasivos en la escena social. Su imagen no va a cambiar si no cambia antes en ellas mismas.

La mujer latina en el teatro cubano-americano de Dolores Prida

OCHOA Fernández, María Luisa

Universidad de Huelva

Dolores Prida está considerada como una de las mejores dramaturgas cubano-americanas del teatro Latino contemporáneo estadounidense de los últimos veinticinco años. Pertenece a una generación híbrida de artistas nacida en Cuba pero criada en el exilio en Estados Unidos. Dicha generación, aunque socialmente progresista, todavía permanece fuertemente arraigada a sus raíces culturales, las cuales marcan profundamente tanto sus vidas como sus trabajos literarios. La obra teatral de Prida se caracteriza por tratar de una manera ingeniosa y humorística muchos de los problemas que afectan a millones de mujeres latinas en sus vidas diarias en Estados Unidos: sumisión y explotación patriarcal dentro de la comunidad latina; y alienación cultural, dualidad, tipificación y lucha por la autodefinición en el mundo anglosajón. De este modo, la mujer latina se alza como centro en torno al cual Prida gira su actividad teatral tan poco convencional.

Este ensayo analizará la imagen de la mujer latina que se desprende de la obra teatral de Prida. Es una imagen rompedora e innovadora, que nada tiene que ver con la de la mujer latina tradicional y con las definiciones preconcebidas de feminidad que pululan tanto dentro como fuera de la comunidad. Por lo tanto, mostraremos como la actividad teatral de esta cubano-americana está dirigida a presentar a la audiencia -tanto latina como anglosajona- la verdadera esencia de la mujer latina, derrocando los perdurables mitos que la sociedad ha ido creando sobre ella; de ahí, el espíritu de protesta que siempre rodea su obra.

Aunque su prolífica actividad cómico-teatral durante casi un cuarto de siglo cuenta con innumerables títulos como *Coser y Cantar* (1981) y *Botánica* (1990), por restricciones de espacio nos centraremos exclusivamente en una de sus obras más representativas que ha terminado por convertirse en un clásico del teatro latino, presente en cualquier antología teatral: *Beautiful Señoritas* (1977). Dicha obra supuso su debut profesional en la década de los setenta. En ella critica e ironiza las míticas preconcepciones sobre la mujer latina existentes tanto dentro como fuera de la comunidad latina estadounidense: la latina explosiva, despampanante y sensual (quizás el mito más ampliamente conocido por la difusión dada en los medios de

comunicación), la madre sufridora y sumisa que se desvive por su familia e hijos, la recatada mujer católica latina, entre otras muchas más. Prida introduce en esta obra todos esos estereotipos para ir deconstruyéndolos progresivamente, y demostrar a la audiencia lo ridículo y absurdo de la existencia de los mismos. Primero los incorpora a la obra exagerándolos, y por lo tanto, burlándose de ellos, para posteriormente despojar a dichos prototipos de la superficialidad que los caracteriza y así, terminar mostrando el verdadero ser que se esconde detrás. Como acertadamente apunta el crítico de estudios latinos Alberto Sandoval, Prida tiene ante ella “una doble tarea: la de deconstruir tanto las representaciones anglo-americanas como latinoamericanas de género y la de crear un espacio para la autorepresentación y la experiencia de las latinas estadounidenses”¹.

El hecho de que *Beautiful Señoritas* haya estado representándose durante más de veintitrés años a lo largo de todo el territorio estadounidense es la mejor prueba del éxito de esta comedia musical. Después de casi un cuarto de siglo desde que esta obra se estrenara por primera vez, es curioso señalar cómo el tema principal de la misma continúa todavía de plena actualidad, lo que revela que desafortunadamente la mitificación de la mujer latina sigue siendo una realidad. En nuestros días, los estereotipos étnicos de las latinas están más ampliamente esparcidos y de moda que nunca jamás; fundamentalmente, debido a la “Fiebre Latina” que ha estado arrasando Estados Unidos desde mediados de los noventa, y muy especialmente, gracias a la industria cinematográfica Hollywoodiense. Al igual que hiciera en los cincuenta con la ya mítica brasileña Carmen Miranda, Hollywood a través de actrices de la talla de Jennifer López (de origen puertorriqueño) o Salma Hayek (de ascendencia chicana) tipifica a las latinas ante el resto del mundo como seres extremadamente bellos, ardientes, apasionados y sensuales²; precisamente aquello que Prida ya había denunciado y criticado en su obra casi tres décadas antes.

Cuando Prida comenzó a escribir su obra teatral, se encontraba completamente envuelta en el movimiento de liberación femenina de los setenta, por lo que aquello que originariamente iba a ser una obra sobre mujeres terminó siendo una clara sátira antimachista en contra de la sociedad patriarcal y todas aquellas definiciones sobre

¹ “A double task: to deconstruct both Anglo and Latin American representations of gender and to create a space for self-representation and U.S. Latina experience.” SANDOVAL-SÁNCHEZ, Alberto (1999): *José, Can you See? Latin on and off Broadway*. Madison, University of Wisconsin Press, pág. 152.

² Como una imagen vale más que mil palabras, todo aquel/aquella interesado/a en visualizar, y así concretar, cómo estas dos actrices son presentadas ante el público puede visitar sus respectivas páginas web oficiales (http://www.jenniferlopez.com/ie_index.html, <http://www.celebritypictures.com/SalmaHayek/salma1.htm>) las cuales aparecen repletas de fotografías que claramente corroboran la imagen de la bella y sensual latina.

feminidad que imponía. *Beautiful Señoritas* comienza con el nacimiento de una niña (rechazada por su padre por el mero hecho de haber nacido mujer), la cual permanece a lo largo de toda la obra como una observadora pasiva, es decir, como una espectadora del comportamiento sumiso de las mujeres estereotipadas que Prida le presenta ante sus ojos. Así inconscientemente la Niña³ comienza a aprender y asimilar lo que la sociedad patriarcal, en la cual ha venido al mundo, tiene reservado para ella: los estereotipos de la feminidad latina y el sufrimiento inherente que conlleva el haber nacido mujer en esa sociedad. Sin embargo, un rayo de esperanza parece iluminar tan pesimista futuro cuando al final de la obra esas mismas mujeres estereotipadas, que hicieron creer a la niña que ser mujer era la peor de las condenas, ahora la animan a no continuar con la vida sumisa que ellas llevan o con los prototipos que representan pero a ser radicalmente opuesta a dicha forma de vida; de este modo, le transmiten a la niña un sentimiento de esperanza y coraje para la consecución de tan difícil misión.

Los estereotipos que Prida introduce en su obra son de lo más variado. Así entre los personajes dramáticos incluye prototipos de sobra conocidos por todos para deconstruirlos humorísticamente. Además de la ya esperada y mundialmente conocida seductora latina (bella y sensual), el espectador también se encuentra con una amante abandonada, una madre desinteresada, sacrificada y por siempre sufridora, conjuntamente con una monja católica represora, una madre adolescente soltera y una esposa maltratada. La propia dramaturga comenta sobre ello de la siguiente manera:

[La obra] trata sobre los estereotipos de mujeres latinas. Lo que hago es usar todos estos personajes, los prototipos de Carmen Miranda con plátanos en la cabeza, la latina despampanante, la madre sufrida, y todos ellos atraviesan por un proceso donde se despojan de esta superficialidad e indagan dentro de ellos mismos para encontrar quienes son verdaderamente. Es una búsqueda [. . .]⁴

Inmediatamente después de presentarnos a la Niña recién nacida, quien resulta ser la protagonista a medida que la obra se desarrolla, la dramaturga cubano-americana introduce a continuación la conversación entre dos bellas señoritas (María la O y Beauty

³ Escribo 'Niña' con mayúsculas porque ése es el nombre que Prida le da a dicho personaje y siempre lo escribe en mayúscula. En la versión original aparece: "The Girl."

⁴ Todas las traducciones en este ensayo son mías: [. . .] It deals with stereotypes about Latin women. What I do is I use all these characters, the Carmen Miranda types with bananas on her head, the Latin bombshell, *la madre sufrida*, and all of them go through a process where they take away all this superficiality and dig inside themselves, to find who they truly are. It's a *búsqueda*, a search." UMPIERRE, Luz María (1998): "Interview with Dolores Prida." *Latin American Theatre Review* 22.1, pág. 82.

Queen). Dicha conversación es de gran relevancia ya que con ella Prida hace ver a la audiencia que estas dos mujeres, representantes del estereotipo de la guapa latina sonriente, no sonríen todo el tiempo, cantan y se ponen exageradas frutas tropicales y exóticas en la cabeza al estilo de Carmen Miranda porque les encanta hacerlo y disfrutan con ello (como el estereotipo pretende hacernos creer). Por el contrario, ellas simplemente hacen “todo ese movimiento de tetas [por] cuarenta asquerosos dólares semanales”⁵ en un mundo que las presiona para continuar con la perpetuación del prototipo, recordándoles constantemente que “una chica con un rostro serio no tiene futuro”⁶.

Conjuntamente con ello, es importante resaltar otra bella señorita, Beauty Queen (la Reina de la Belleza); otro personaje claramente creado por Prida para ejemplificar lo vacío y ridículo de dicho prototipo. El hecho de que el propio personaje muy orgullosamente nos cuente que “[ha] sido siempre reina de la belleza desde que nació”⁷ es una prueba más de lo absurdo de su vida basada exclusivamente en el aspecto físico. Consecuentemente, la descripción que Prida realiza de tal absurdidad, es decir, de la vida de Beauty Queen, adquiere un tono humorístico, casi socarrón, que raya en la sorna: “mi madre me apuntó en mi primer concurso a la edad de dos años. Entonces, fue un concurso tras otro. Yo he estado en traje de baño desde entonces. Me ahorro mucho en ropa [...]”⁸. Pero la crítica humorística en contra de este estereotipo no termina aquí. Prida continúa su ataque haciendo un listado de los títulos absurdos que Beauty Queen ha ganado a lo largo de toda su vida para así demostrar una vez más la insignificancia de su existencia: “Yo he ganado cientos de concursos [. . .] He sido Reina del Club de los Hijos Ausentes [. . .]; Reina de los Trocitos de Plátano; Reina de la Asociación de Peluqueros Hispanos; Reina de la Alcapurria [. . .]”⁹. Por consiguiente, es evidente que este listado “sirve para enfatizar la futilidad de sus títulos [así como] para satirizar la manía de ser reina de la belleza en el mundo hispano”¹⁰.

⁵ “All that tit-shaking [for] forty lousy bucks a week.” PRIDA, Dolores (1991): “Beautiful Señoritas”, *Beautiful Señoritas and Other Plays*, Ed. Judith Weiss, Houston, Arte Publico Press, pág. 22.

⁶ “A girl with a serious face has no future”. *Ibidem*. PRIDA, pág. 24.

⁷ “[She has] been a beauty queen ever since [she] was born.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 22.

⁸ “My mother entered me in my first contest at the age of two. Then, it was one contest after the other. I have been in a bathing suit ever since. I save a lot in clothes [. . .]” *Ibidem*. PRIDA, pág. 22.

⁹ “Queen of the Plantain Chips.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 23.

¹⁰ “This serves to emphasize the futility of her titles [as well as] satirize the queen-mania of the Hispanic world.” WATSON, Maida (1991): “The Search for Identity in the Theater of Three Cuban American Female Dramatists.” *The Bilingual Review* 16. 2-3, pág. 190.

Pero aunque el retrato en general de Beauty Queen pueda resultar cómico, este personaje es realmente un triste caso de manipulación ya que ha sido víctima de la tipificación toda su vida. Ella misma le cuenta a la audiencia cómo su propia madre intentó amoldar su vida a imagen y semejanza de los estereotipos que aparecían en las revistas de moda que a menudo leía: “mi madre solía leer todas esas revistas de mujeres -*Vanidades*, *Cosmopolitan* [. . .]- donde todas son tan guapas y felices. Ella, desde luego, quería que yo fuese como ellas [. . .]”¹¹. Consecuentemente, su madre estaba transformando a su propia hija en un estereotipo vacío que vivía simplemente para encajar en el rol de Reina de la Belleza, y así fuera lo más parecida posible a los modelos de las revistas.

Sin embargo, Prida va más allá en su intento de desenmascarar el mito de la reina latina de la belleza, y de acuerdo con ello, dedica el resto del primer acto a la consecución de dicho objetivo. Así presenta un concurso de belleza ficticio entre cuatro competidoras, quienes respectivamente representan la imagen de la mujer tipificada y satirizada de cada uno de los grupos hispanos más representativos en Estados Unidos. La imagen estandarizada a la cual se espera las latinas se ajusten queda perfectamente establecida por el Maestro de Ceremonias del concurso de belleza al afirmar que “las mujeres latinas son las más exquisitas, sexy, exóticas [. . .] las más bellas, las más apasionadas, las más virtuosas, las mejores esposas y cocineras. Y todas saben cómo bailar, salsa, menearse, mambo [. . .] Y siempre están dispuestas para el amor, ¡qué tesoros!”¹².

El concurso ficticio comienza con la presencia de la primera concursante en el escenario: Miss Little Havana quien representa a la gran comunidad cubana exiliada de Miami. La siguiente participante es la chicana (mejicana-americana) Miss Chili Tamale; a continuación, hace acto de aparición la concursante caribeña, Miss Conchita Banana, quien “equipada con bananas de plástico en la cabeza [. . .] y dos reales en las manos”¹³, al estilo de Carmen Miranda, se le presenta en el concurso como “la chica de los sueños

¹¹ “My mother used to read all those women’s magazines -*Vanidades*, *Cosmopolitan* [. . .]- where everyone is so beautiful and happy. She, of course, wanted me to be like them [. . .]” *Ibidem*. PRIDA, págs. 22-23.

¹² “Latin women are the most exquisite, sexy, exotic [. . .] the most beautiful, the most passionate, the most virtuous, the best housewives and cooks. And they all know how to dance, to salsa and to do the hustle, the mambo [. . .] And they are always ready for *amor*, what treasures!” *Ibidem*. PRIDA, págs. 24-25.

¹³ “She wears plastic bananas on her head and [. . .] two real ones in her hands.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 26.

de cada hombre americano, la señorita más bella de todas”¹⁴, es decir, como la culminación del estereotipo de la bellísima latina. Finalmente, la cuarta participante, Miss Commonwealth también se revela como de gran belleza y, sobre todo, sumisa como sus propias palabras demuestran: “Quiero encontrar un novio y casarme. Seré una gran esposa, cocinera y madre. Sólo viviré para mi marido y mis niños”¹⁵.

Después de presentarnos varios ejemplos del prototipo de la bella y alegre latina, Prida comienza a deconstruirlo removiendo la máscara de la belleza feliz creada por el mismo estereotipo con el propósito de mostrar la dura, aunque verdadera realidad, de las vidas que se esconden detrás de dicha máscara. A los personajes anteriormente llamados Miss Little Havana, Miss Chili Tamale, Miss Conchita Banana y Miss Commonwealth se les despoja de esos títulos tan sugerentes y rimbombantes, y pasan a ser llamadas a partir de ese momento Woman 1, Woman 2, Woman 3 and Woman 4 (Mujer 1, Mujer 2, Mujer 3 y Mujer 4), es decir, se descubre la auténtica mujer escondida bajo esos títulos, desprovista de cualquier aspecto superficial.

Pero ahora esas mujeres del concurso no parecen ser las mismas latinas felices y sonrientes. Por el contrario, se nos presentan como mujeres infelices que se quejan de sus problemas cotidianos los cuales varían desde la discriminación racial sufrida por el personaje Woman 1, en un mundo en el que “escuchan su acento y no sus palabras”¹⁶ hasta el ser una mera creación artificial como en el caso de Woman 3 (anteriormente llamada Miss Conchita Banana). Este personaje simboliza la brutal manipulación de la cual las mujeres pueden ser víctimas en una sociedad machista. Así Woman 3 se queja de no habersele permitido ser una persona, de haber sido creada solamente para una fotografía. Ella es la mujer latina “inventada o tipificada para el mercado turístico, aquella que siempre debe parecer contenta para las fotografías”¹⁷, y debe satisfacer a otros en vez de tener una vida independiente por su cuenta. Como ella misma nos dice: “Me han creado para una fotografía. Algunas veces desearía ser una persona, existir por mis propios medios, parar de sonreír. Algún día creo que querré llorar”¹⁸.

Hasta aquí es más que evidente que Prida ha sabido ingeniosamente arreglárselas para subvertir la aparente alegría externa de cuatro misses en un concurso de belleza con

¹⁴ “Plastic bananas on her head and [. . .] two real ones in her hand.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 26.

¹⁵ “I want to find a boyfriend and get married. I will be a great housewife, cook and mother. I will only live for my husband and my children.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 28.

¹⁶ “They hear my accent but not my words.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 27.

¹⁷ “[. . .] invented or stereotyped for the tourist trade, the one who must always look happy for the photographs.” *Ibidem*. WATSON, pág. 190.

¹⁸ *Ibidem*. PRIDA, pág. 27.

gran ironía dramática, al mostrarles a la audiencia que esas participantes ideales con pose de muñeca no son personas vacías que explotan su físico porque voluntariamente así lo desean, como el estereotipo nos hace creer, sino que son mujeres con problemas tan reales como los de cualquiera que se ven obligadas a exhibir su cuerpo a cambio de ganar algún dinero extra para alimentarse a ellas mismas y a sus familias. De ahí que sus cuerpos se conviertan en simples monedas de cambio.

Todo lo acontecido en la obra es observado por la Niña quien al principio permanece aún sin contaminar por los estereotipos de feminidad latina que inundan la sociedad; sin embargo, a medida que la obra se va desarrollando, vemos como la Niña va perdiendo su frescura e intenta imitar a las misses que ha estado observando y, comienza a ponerse los símbolos de feminidad que la sociedad demanda. De este modo, la audiencia ve cómo la Niña empieza a jugar “con el maquillaje, lentamente aplicándose lápiz de labios, máscara, sombra de ojos de una manera seria y concentrada” además de ponerse una corona de miss que alguien se dejó olvidaba en el escenario. Consecuentemente, la Niña se convierte en el filtro utilizado por Prida para criticar duramente lo absurdo de la existencia del estereotipo de la bella latina.

A la Niña también se le enseñan los secretos para conquistar a los hombres; una instrucción contradictoria ya que se prepara a la mujer para comportarse como un ser pasivo y así agradar y complacer a los hombres pero también se le requiere que sea activa para atraparlos:

Hay muchas maneras de atrapar a un hombre [. . .] Se una buena oyente [. . .] no se te olvide mover las caderas [. . .] Las mujeres no pueden ser demasiado intelectuales. Él se aburrirá [. . .] Un hombre quiere relajarse, divertirse, sentirse bien [. . .] Las miradas son un arma muy poderosa [. . .] nunca le mires directamente a la entrepierna. Hazle sufrir [. . .] que se ponga celoso [. . .] Tiéntalo [. . .] Mantenlo en suspense [. . .]¹⁹

Después de todos los consejos que la Niña escucha, acaba por aprender bien la lección que se le ha enseñado, y así la podemos ver “imit[ando] [. . .] algunos de los movimientos de estas mujeres, flirteando, [. . .] moviendo las caderas”²⁰. Por lo tanto, parece que la protagonista se ha impregnado totalmente de las imágenes tipificadas

¹⁹ There are many ways to catch a man. Be a good listener [. . .] don't forget to move your [. . .] Women can't be too intellectual. He will get bored [. . .] A man wants to relax, have fun, to feel good [. . .] Looks are a very powerful weapon [. . .] .never ever look directly at his crotch. Make him suffer [. . .] jealous [. . .] Tease him [. . .] Keep him in suspense [. . .] *Ibidem*. PRIDA, pág. 29.

²⁰ “imitat[ing] [. . .] some of the women's moves, flirting, [. . .] moving her hips [. . .]”. *Ibidem*. PRIDA, pág. 30.

impuestas sobre las latinas, integrándose en ese mundo artificial en el que se ven obligadas a desarrollar su existencia.

Por otra parte, Prida también nos presenta en su obra la imagen de la latina sexualmente reprimida. Por ello una monja, claramente representando a la iglesia católica, sale a escena a reñirle a la Niña por esos movimientos de cadera tan escandalosos y obscenos que está realizando. Ello provoca en la Niña una absoluta confusión ya que por un lado se le pide que sea capaz de atrapar a un hombre, y por otro se le demanda que sea “[. . .] recatada, decente”²¹, que haga desaparecer “[. . .] los pensamientos de la carne de la cabeza y el corazón”²² y permanezca pura. Una contradicción que nos recuerda la vieja dicotomía de las mujeres como vírgenes-prostitutas.

Pero su crítica no termina ahí y Prida continúa con la deconstrucción del mito de la latina recatada al mismo tiempo que arremete contra la iglesia católica, aunque siempre en su particular clave de humor. Así presenta en escena la confesión en grupo de cuatro señoritas a un sacerdote, la cual va adquiriendo progresivamente un tono humorístico gracias al patrón de *in crescendo* que la dramaturga emplea al describir la importancia de los pecados relacionados al sexo que estas mujeres han cometido (beso en los labios, masturbación, *fellatio* y *cunnilingus*, fornicación). La descripción de dichas actividades sexuales va seguida de la correspondiente reacción en *in crescendo* del sacerdote, la cual revela lo ridículo de una actitud tan atrasada hacia el sexo de la que las señoritas también se ríen. De este modo, el sacerdote empieza con un simple “¡Dios!”²³ sigue con un “Ave María Purísima sin pecado concebida” hasta “¡Dios mío, ella lo ha hecho! ¡Santísima Virgen, ella lo ha hecho!”²⁴ como si se hubiera cometido el peor de los crímenes. La reacción tan exagerada del sacerdote hacia algo tan natural como el sexo es más que propensa a provocar la risa del público. De esta manera, Prida ha demostrado que, después de todo, las mujeres latinas no parecen estar tan reprimidas sexualmente como el estereotipo de la latina inhibida quiere hacer creer y, al mismo tiempo, también ha criticado duramente el papel limitador y subyugador jugado por la iglesia católica en la vida diaria de las latinas, al negarles la posibilidad de disfrutar del

²¹ “recatada, [decent] saintly.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 30.

²² “[. . .] thoughts of the flesh banished from [. . .] head and [. . .] heart.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 31.

²³ “Lord.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 31.

²⁴ “Dios mío, she’s done it! Santísima Virgen, she’s done it!” *Ibidem*. PRIDA, pág. 31.

sexo sin condiciones además de inculcarles un sentimiento de culpa ante todo aquello que la sociedad patriarcal no aprueba.

Por otra parte, en el segundo acto, Prida decide ridiculizar el mito de la mujer martirizada que se ha convertido en una de las mayores virtudes de la feminidad latina. En este acto, Prida se centra fundamentalmente en el papel de las latinas como mártires y siervas de los hombres, para así enseñarle a la Niña la tragedia de haber nacido mujer en una sociedad machista como claramente se expresa en “Llora mi niña. Las mujeres nacimos para sufrir”²⁵. Los personajes llamados Martyr 1, 2, y 3 (Mártir 1, 2 y 3) muestran un cuadro devastador de las latinas como seres destrozados, exhaustos, sacrificados, agredidos que “no viven para ellas [sino] [. . .] para [sus] marido[s] e hijos”²⁶ y, por consiguiente, carecen de una vida propia. Prida acomete contra la institución del matrimonio a través de una canción satírica que combina la música de la marcha nupcial con una letra crítica de su propia creación, en la cual va describiendo las penas e infortunios que las mujeres soportan a lo largo del matrimonio. La ironía por parte de la dramaturga es más que evidente al igualar la institución del matrimonio con un sufrimiento eterno y al hacer de la canción nupcial lo más parecido a una marcha fúnebre:

MARCHA NUPCIAL

MIRA A JUANA SALTAR [. . .]
CUANDO ÉL LA LLAMA [. . .]
MIRA A ROSA LLORAR
CUANDO ÉL NO LA LLAMA [. . .]
JUANA ROSA CARMEN SE VAN [. . .]
DEJANDO SUS SUEÑOS
ATRÁS [. . .]
DEJÁNDOSE ARRUINAR SUS VIDAS [. . .]²⁷

²⁵ “Cry my child. Las mujeres nacimos para sufrir.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 35.

²⁶ “[They] don’t live for [themselves] [but] [. . .] for [their] husband[s] and [their] children.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 35.

²⁷ “THE WEDDING SONG”

SEE JUANA JUMP [. . .]
WHEN HE DOES CALL
SEE ROSA CRY [. . .]
WHEN HE DOESN’T CALL
LEAVING THEIR DREAMS
BEHIND [. . .]
LETTING THEIR LIVES
UNDONE [. . .] *Ibidem*. PRIDA, pág. 34.

Sin embargo, a pesar de la descripción tan negativa de la experiencia personal de muchas mujeres latinas, Prida no se recrea en lo doloroso de la situación sino que, por el contrario, intenta suavizarla descubriendo dichos problemas con su excepcional sentido del humor (el cual a veces llega a tener matices de farsa), como se puede apreciar en el siguiente ejemplo, además de en otros muchos que ya hemos analizado:

Mártir 3: ¿Qué te ocurre?

Mártir 2: Tengo problemas de mujeres.

Mártir 3: ¿La menstruación otra vez?

Mártir 2: No, mi marido me pegó otra vez una paliza anoche.²⁸

Pero no es hasta el final -una vez que la Niña ya está totalmente familiarizada con todos los estereotipos de la feminidad latina y se le corona Reina de la Belleza de ese absurdo concurso de belleza del comienzo de la obra- cuando los personajes llamados Woman 1, 2, 3 y 4 se percatan de “toda la manipulación” que la Niña “ha soportado”²⁹ y, sobre todo, de lo que le han hecho: la han preparado para que se convierta en un estereotipo más, en otra víctima en silencio de la explotación patriarcal. Esto las hace reaccionar y unirse para apoyar y sacar adelante a las mujeres; de ahí que le digan en coro a la Niña que “[su] vida no tiene por qué ser como las [suyas]”³⁰, infundiéndole de este modo esperanza y valor para romper con una larga tradición de sumisión.

El clímax de la obra representa “un desenmascaramiento literal de los atavíos de la socialización femenina”³¹, es decir, la completa deconstrucción de los estereotipos por los que a las latinas tradicionalmente se les ha conocido. Contrariadas por el grave error cometido con la Niña, los personajes llamados “Women” la rodean y comienzan a despojarla, uno por uno, de los diferentes elementos que erróneamente ella asoció con llegar a ser una mujer, como se demuestra en la siguiente cita:

WOMAN 2: Cariño, de esto no es de lo que se trata [. . .]

WOMAN 4: Se trata de lo que realmente te hace una mujer.

²⁸ Martyr 3: What’s wrong?

Martyr 2: I have female problems.

Martyr 3: The menstruation again?

Martyr 2: No, my husband beat me up again last night. *Ibidem*. PRIDA, pág. 35.

²⁹ “All the manipulation she has endured.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 42.

³⁰ “[Her] life doesn’t have to be like [theirs].” *Ibidem*. PRIDA, pág. 44.

³¹ “A literal unmasking of the accoutrements of female socialization.” FELICIANO, Wilma (1994): “Language and Identity in Three Plays by Dolores Prida.” *Latin American Theatre Review* 28.1, pág. 127.

WOMAN 1: No es la ropa.
WOMAN 2: Ni el pelo.
WOMAN 3: Ni la barra de labios.
WOMAN 4: Ni el hacer de comer.³²

Sus propias palabras les sirven a estas mujeres para reflexionar sobre el tema de la feminidad y así acaban por darse cuenta cómo nunca se les ha permitido definirla sino que siempre ha habido una figura patriarcal que la definiera por ellas. Ahora más que nunca antes son conscientes de la brutal tipificación de la que han sido víctimas a lo largo de todas sus vidas; un hecho proyectado a aniquilar cualquier posibilidad de auto-definición, como una de ellas expone casi al final de la obra: “En sus canciones me han dado el cuerpo de una sirena, de una palmera, de una guitarra de cuerpo ancho. En las películas me veo como prostituta, ninfómana, sirvienta estúpida o bailarina de tercera categoría. Me busco y no me encuentro. Sólo encuentro la idea de alguien sobre mí”³³. Con ello Prida le recuerda a la audiencia que la sociedad en la que vivimos se basa en marcas externas para evaluar la valía de las mujeres. La presión para parecer y comportarse como la sociedad espera que lo hagan (sensuales, hermosas, sumisas . . .) es tan fuerte hasta el punto de que muchas latinas obtienen su auto-estima de su imagen corporal (como la Niña parecía haber pensado cuando apareció en escena completamente maquillada y participando en un concurso de belleza absurdo); un criterio superficial que Prida quiso rechazar con esta obra. Es evidente que este mensaje reivindicativo no va dirigido en última instancia a la Niña sino a un público que al mismo tiempo que está siendo entretenido es educado en temas femeninos; de ahí el carácter educativo del teatro de Prida que algunos críticos ya han apuntado.

Al final, la Niña -una vez desprovista de maquillaje, de su corona de miss, en definitiva, de aquello que la sociedad patriarcal quería que se pusiera y, hablando por primera vez en toda la obra (lo cual es altamente relevante)- considera otras opciones para su vida que las ofrecidas por las mujeres que han ido apareciendo en la obra, rechazando de este modo abiertamente los estereotipos. Y así le pide en voz alta a la

³² WOMAN 2: Honey, this is not what it is about [. . .]
WOMAN 4: It is about what really makes you a woman.
WOMAN 1: It is not the clothes.
WOMAN 2: Or the hair.
WOMAN 3: Or the lipstick.
WOMAN 4: Or the cooking. *Ibidem*. PRIDA, pág. 43.

³³ “In their songs they have given me the body of a mermaid, of a palm tree, of an ample-hipped guitar. In the movies I see myself as a whore, a nymphomaniac, a dumb servant or a third-rate dancer. I look for myself and I can’t find me. I only find someone else’s idea of me.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 43.

sociedad en una canción final con un claro tono reivindicativo “no nos neguéis la música”³⁴, probablemente “de vivir”³⁵, es decir, de disfrutar y poder desarrollar sus propias vidas y no las impuestas por otros:

NO NOS NEGUÉIS LA MÚSICA
LA MUJER ES UNA FUENTE DE FUEGO
LA MUJER ES UN RÍO DE AMOR
UNA MUJER LATINA ES SIMPLEMENTE UNA MUJER
CON LA MÚSICA DENTRO [. . .]
SÓLO SOY UNA MUJER ROMPIENDO
LOS ESLABONES DE UNA CADENA [. . .]³⁶

Esta canción rotundamente auto-afirmativa de liberación además de proclamación del derecho de una mujer a definirse a ella misma claramente revela que para que la mujer latina sea capaz de liberar ese “fuego interior,” la verdadera naturaleza que lleva dentro, debe deshacerse de la máscara del mito de la latina: esos valores y comportamientos que se le obligan a aprender desde el mismo momento en el que nace. Sólo de esta forma las mujeres latinas “se descubrirán a ellas mismas y serán capaces de dejar salir la auténtica persona que llevan dentro, de liberarse de las inhibiciones y estereotipos que la sociedad ha impuesto en su autoexpresión”³⁷.

Como se ha podido comprobar a lo largo de todo este ensayo, Prida a través del género teatral ha logrado, desde una posición revisionista y de resistencia, llevar al centro del escenario el cuerpo hecho objeto de la mujer latina. Su revisión crítica de los estereotipos es de gran valía si consideramos que no la lleva a cabo exclusivamente en el ámbito cultural anglo-americano sino que Prida también cuestiona y evalúa las representaciones estereotípicas y los roles de género de las mujeres en la cultura

³⁴ “Don’t deny us the music.” *Ibidem*. PRIDA, pág. 44.

³⁵ “[. . .] of living” OZIEBLO, Bárbara (1999): “Feminism on Stage: the Subversive Plays of Fornes, Moraga and Prida.” *Narratives of Resistance, Literature and Ethnicity in the United States and the Caribbean*. Eds. Ana M^a Manzananas and Jesús Benito. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pág. 193.

³⁶ “DON’T DENY US THE MUSIC”
WOMAN IS A FOUNTAIN OF FIRE
WOMAN IS RIVER OF LOVE
A LATIN WOMAN IS JUST A WOMAN
WITH THE MUSIC INSIDE [. . .]
I AM JUST A WOMAN BREAKING
THE LINKS OF A CHAIN [. . .] *Ibidem*. PRIDA, pág. 44-45.

³⁷ “They will truly discover themselves and be able to let loose the real person within, free themselves of the inhibitions and stereotypes that society has placed on their self-expression.” *Ibidem*. WATSON. pág. 191.

latinoamericana. Con su primera obra, Prida ha sabido como nadie hasta ahora ser capaz de identificar los mitos de la feminidad latina, agitándolos en la coctelera de su teatro para deconstruirlos y así lograr que las mujeres latinas que se encuentran detrás de todas esas falsas etiquetas puedan salir a la luz, y desprenderse de una vez por todas de esos asfixiantes disfraces que la sociedad les demanda.

El personaje “feminista” en la perspectiva metaficcional: la obra *Top Girls* de Caryl Churchill¹.

Amalia Ortiz de Zárate Fernández

Universidad Católica de Valparaíso – Chile

Universidad de Sevilla

La acción de la obra *Top Girls*² podría resumirse como los conflictos y errores de la mujer, condicionada por los roles sociales, en busca de un espacio igualitario en el mundo de lo masculino.

El primer acto de esta obra se desarrolla una noche de sábado en un restaurante del Londres contemporáneo. En él se dan cita cinco destacadas mujeres de la historia, literatura y pintura: Isabella Bird, viajera victoriana del siglo XIX; Lady Nijo, cortesana japonesa, transformada en monja budista del siglo XIII; la Papisa Juana -más conocida como Juan VIII- del siglo IX; Dull Gret, personaje de la pintura "Dulle Griet" de Pieter Brueghel, el Viejo, del siglo XVI; Griselda del siglo XIV, personaje principal del cuento de Chaucer "Clerk's Tale" de *Los Cuentos de Canterbury* y finalmente Marlene, el personaje central de la obra, una mujer de negocios contemporánea que celebra esta cena para festejar su promoción como gerente de la Agencia de Empleos *Top Girls*.

En el marco de esta obra y en relación con la complejidad del personaje dramático, la investigadora norteamericana June Schlueter señala que es esta misma multiplicidad la que le imprime una efectiva correspondencia con lo real y afirma:

Uno sólo necesita considerar la compleja constitución de un ser humano para entender cuan fácilmente el personaje dramático puede ser tomado como una metáfora de -sino es una bastante acertada representación de- el individuo de la vida real... Las actitudes personales de la gente con quien el individuo interactúa son, en parte, responsables de interpretar y formar la personalidad de un individuo. Y las convenciones sociales son similarmente responsables, no sólo de formar la personalidad sino también de dotar al individuo con un tipo de pre-existencia...³

Esta pre-existencia del individuo es bastante similar a la pre-existencia literaria entregada al personaje ficticio. Aunque, existen ciertas características únicas al

¹ Al no disponer de traducciones para algunas de las obras citadas en esta investigación, me he tomado la licencia de hacerlas yo.

² CHURCHILL, Caryl (1990): *Plays: Two*. Methuen Drama, London, 1994.

³ SCHLUETER, June (1979): *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York, Columbia University Press, pág. 7.

personaje dramático, esas le son dadas por la singular relación entre el actor⁴ y la audiencia, una relación que no es posible en la vida real. Los actores en escena están ejecutando una acción dirigida, sin ninguna duda, a una audiencia; sin embargo, ellos actúan (en la mayoría de los casos) como si la misma audiencia no estuviera allí; entonces, se pueden encontrar dos modos de interacción: la comunicación entre actor/espectador y el intercambio entre los personajes dentro de la obra.

Como explicamos anteriormente, el personaje dramático es pareado en su naturaleza, ya que es, al mismo tiempo, actor y personaje. Schlueter explica: “un actor enmascarando su ser interno crea un rol y llega a ser un personaje.”⁵ La sola presencia física del actor en el escenario hace al drama inherentemente dual. La frase anterior implica que tan pronto como los espectadores entran en el juego dramático son obligados a olvidar que la persona frente a ellos (actor) es un individuo de la vida real asumiendo que el/ella es un personaje siendo representado ante ellos; ese es el código generalmente asumido por la audiencia. Sin embargo, existen algunos dramaturgos que no hacen esta demanda a sus espectadores; en su lugar, le piden a la audiencia que no olvide la naturaleza conflictiva del *dramatis personae*, siguiendo las ideas asentadas por Brecht del efecto de distanciamiento. Con respecto a esto Gérard Genette expresa:

(...) la ficción dramática... consiste exhaustivamente en discursos pronunciados (es decir, atribuidos a) personajes ficticios cuya ficcionalidad tácitamente postula en cierto modo el marco de la representación escénica, real o imaginaria, y cuyo estatuto pragmático, dentro de la diégesis así construida, es el de todo intercambio ordinario de palabras entre personas cualesquiera... con las mismas condiciones y con las mismas intenciones y consecuencias que en la vida real, con la única reserva de que todo eso sucede en un universo de ficción perfectamente separado del mundo real en el que viven los espectadores, salvo que haya metalepsis voluntaria y paradójica, como las que se practican sobretodo en el siglo XX...⁶

Esta situación puede ser más compleja de asimilar por el espectador, pero últimamente más fiel a la concepción contemporánea del drama que la acostumbrada absorción en la ilusión. Persistiendo en la visión bifocal de la audiencia, el dramaturgo está respaldando abiertamente la dialéctica que existe entre realidad e ilusión.

⁴ Se ha decidido utilizar la palabra actor con preferencia a la de comediante por ser ésta la más usada por la autora, June Schlueter, en su análisis.

⁵ SCHLUETER. *Ibidem*. pág. 14.

⁶ GENETTE, Gérard (1991): *Ficción y Dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, pág 36.

La dualidad referida anteriormente está presente no sólo en el personaje dramático sino también en el evento dramático, y es el atributo principal del personaje metaficcional. Schlueter hace notar:

(...) esta dualidad, cuando se manifiesta como un twofoldness (doble doblez) en el mismo personaje ficticio, resulta en la separación y coalescencia simultánea de realidad e ilusión y una elevada conciencia del hecho de que las dos dimensiones, la real y la ficticia, existen tanto en el teatro como en la vida real.⁷

Luego Schlueter define al personaje metaficcional como teniendo dos identidades ficticias distintas, entre estas dos la audiencia debe discernir, interpretando una de ellas como la identidad real y la otra como la ficticia.

La pre-existencia literaria se ha propuesto como una de las principales características del drama metaficcional, y por ello, puede vérselo como una de las estrategias más recurrentes para dotar al personaje dramático con una cualidad metaficcional. Así, en el primer acto de *Top Girls* todos los personajes, excepto Marlene, tienen pre-existencia literaria, relacionada con la historia, la pintura o la misma literatura; así que, para algunos de ellos, la esencia que precede a su existencia en la obra es ficticia.

De la misma manera, la metaficción está presente en toda la obra, a través de las didascalias, en el intercambio temporal, e incluso en el contenido de los diálogos; por ejemplo, el contenido del diálogo entre los personajes Angie y Kit (acto segundo, escena segunda), en el cual la conversación tiene el sólo propósito de mantener un diálogo. Esto se puede reconocer en los momentos en que el diálogo podría ser interrumpido, ya sea por la presencia de Joyce (madre de Angie y hermana de Marlene) o por las mismas adolescentes; por ejemplo: “Silencio. Ellas se mantienen quietas y esperan. Cuando nada sucede se relajan.”⁸ (acto Segundo, escena segunda, didascalia n° 3). Tan pronto como continúan hablando mantienen la ilusión de significado, y también alcanzan su propósito final: seguir adelante con la acción. A pesar de que, al final de la escena, la acción más importante no se ejecuta.

(En el segundo acto, escena dos, Angie lleva un vestido viejo y un poco pequeño para ella, tiene un ladrillo en la mano).

⁷ SCHLUETER. *Ibidem*. pág. 14.

⁸ CHURCHILL. *Ibidem*. pág. 230.

ANGIE. Me puse este vestido para matar a mi madre. (línea nº 314).
KIT. Supongo que pensabas que ibas a hacerlo con un ladrillo.
ANGIE. Puedes matar gente con un ladrillo.
KIT. Bueno, no lo hiciste, así que... (línea nº 317).
Fin acto segundo, escena segunda.⁹

El diálogo anterior ejemplifica que al no llevar a cabo una acción esta no ejecución respalda al personaje Kit para desacreditar el apropiado rendimiento del personaje Angie. Aunque lo realmente importante es el proceso ritual que desarrolla Angie con el propósito de ejecutar la acción y no finalmente la acción en sí.

Otra instancia de la perspectiva metaficcional en *Top Girls* pueden ser las didascalias del tercer acto: “Un año antes. Domingo por la tarde. Cocina de Joyce. Joyce, Angie, Marlene. Marlene está sacando obsequios de un bolso de viaje. Angie ya ha abierto una caja de chocolates” (acto tres, didascalia nº 1). “Ella (Angie) abre un obsequio. Es el vestido del acto dos, nuevo” (acto tres, didascalia nº 2). Gracias a esta didascalia el lector teatral se da cuenta de un retroceso en el tiempo desde el principio del acto; sin embargo, un espectador teatral no notaría eso hasta que reconociera el vestido del segundo acto: “Angie sale. Se ha cambiado a un vestido viejo, algo pequeño para ella” (acto dos, escena dos, didascalia nº 25). Aquí, los conceptos comunes del tiempo lógico secuencial de la audiencia son desafiados, *emplazando*¹⁰ los eventos que ocurrieron un año antes al final de la obra. La dramaturga, utilizando esta técnica, cambia incluso la forma en que los espectadores perciben la realidad ficticia, y les hace entender que lo más importante en teatro es la acción y no primariamente el significado de ésta, sino la forma que se le da, ya que esta acción puede conllevar una ilusión de significado.

Una de las principales preocupaciones de los dramaturgos al crear al personaje metaficcional es el rechazo a los roles sociales como las bases primarias de la identidad humana, re-examinando la identidad real detrás de la identidad ficticia en la vida real. Esto es, en conjunto, el estudio de estos autores de la relación entre lo real y el rol en la identidad humana; todo esto relacionado a la oposición realidad/ficción en sus términos más amplios.

⁹ CHURCHILL. *Ibidem*. pág. 235.

¹⁰ Pretendo ampliar este concepto de acuerdo al planteamiento que propone M. A. Vázquez Medel: “Estar emplazado es, pues, también, sentirse instado a dar una respuesta, un testimonio, en un determinado lugar y tiempo (...) No podemos escapar a/de nuestro emplazamiento. Todo lo más que podemos hacer es desplazarnos; pero automáticamente quedaremos re-emplazados (...) Nadie puede vivir si no está emplazado. (Vázquez Medel (1999): “Del escenario espacial al emplazamiento”, TCC, *GITTCUS*, pág. 5).

Relacionado con el rol, y particularmente al rol femenino en la sociedad de la vida real, sería importante aludir a Hélène Cixous, quién fue una de las voceras de la *écriture féminine* en los setenta. Toril Moi afirma que Cixous no está de acuerdo con el punto de vista feminista tradicional; aún así, afirma que las mujeres deben continuar dando pelea en la lucha de clases, pero deben redefinirla y tomarla desde la perspectiva de una mujer en lucha. Y esta redefinición debería prevenir esta misma lucha de transformarse en otro medio de opresión en lugar de un medio de liberación. Cixous define “mujer” como alguien que crea y es creada por el otro (lo masculino). Para ella, aún lo singular contiene mucho, y lo colectivo de la mujer debería ser usado para exponer estas subjetividades múltiples en ves de crear otra construcción bidimensional del género. Un todo compuesto de partes que son todos, no simples objetos limitados sino un conjunto cambiante sin atadura, en movimiento. Cixous enfoca el lenguaje femenino como energía reprimida por el sistema patriarcal. Por eso, esta energía tiene que trazar una nueva forma de lenguaje desde su inconsciente, la *écriture féminine*. Esta nueva forma de lenguaje en los textos femeninos¹¹ trata de la diferencia. Con relación a esto Moi agrega:

Están orientados en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la opresión binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta.¹²

Este tipo de escritura no sólo se distingue por tratar de la diferencia, sino también por que en ella existe una preponderancia de la voz. “La mujer que habla es enteramente su voz, materializa físicamente lo que piensa, lo indica con su cuerpo.”¹³ Por esto se puede considerar que la literatura de autor femenina tiene como emplazamiento el cuerpo. Si efectivamente la mujer materializa sus emociones e ideas a través de su cuerpo, el mejor lugar para representar esa materialización es la escena. Entonces, si seguimos los postulados de Cixous podemos fundar la revolución de la mujer en el cuerpo. Enfocando su atención a redefinir el cuerpo femenino para dar a luz a una mujer viva: energía pura. El teatro es el espacio ideal para esta transformación,

¹¹ En este punto Cixous aclara que la escritura femenina no tiene por qué ser necesariamente escritura hecha por mujeres ya que una obra escrita por una mujer puede ser perfectamente masculina y viceversa.

¹² MOI, Toril (1988): *Teoría Literaria Feminista*. Trad. Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 118.

¹³ MOI. *Ibidem*. pág. 123.

porque no sólo la voz de las mujeres tiene la oportunidad de ser escuchada, sino que sus cuerpos están físicamente presentes en escena.

Jill Dolan (1994), una de las más destacadas críticas feministas americanas de los últimos años, describe su postura teórica como feminismo materialista. Dolan postula dejar de ver la escena como un espejo de la realidad, con el objeto de usarla como un laboratorio en el cual reconstruir las identidades, no basados en clasificaciones de género.

La metodología teatral promovida por Dolan es primariamente influida por técnicas brechtianas. Ella respalda la actuación como una presentación, una representación deliberada que rompe con el molde ilusionista del realismo y empuja al espectador a darse cuenta de la consciente construcción de la identidad en el escenario, en lugar de enfatizar al personaje como un individuo naturalmente originado.

Por esta razón, "... la aparición de un personaje es usada frecuentemente en la literatura dramática como un barómetro psicológico."¹⁴ Esto quiere decir, por ejemplo, que la apariencia física de un personaje malvado o limitado es directamente relacionada con su maldad o limitación -Angie y Dull Gret en *Top Girls*. Dolan afirma que las cualidades físicas de un personaje son intrínsecas al texto dramático, y ellas permanecen como un elemento predeterminado en la recepción de la obra.

De acuerdo con Dolan, muchos artistas relacionados a la representación posmoderna han desarrollado una crítica parcial a la subjetividad:

Ellos consideran la identidad inestable y refractada, y la psique como un emplazamiento no lo bastante coherente y unificado de la individuación como el modernismo sostuvo alguna vez y que el psicoanálisis tradicional propuso alguna vez. Han cuestionado los supuestos detrás de los términos teatrales convencionales como son el personaje y la narrativa, en los cuales alguna vez basaron las concepciones modernistas del sujeto.¹⁵

Los trabajos de estos escritores representan la ampliamente sostenida creencia de que el personaje no puede funcionar más como un referente establecido, y que la narrativa no puede ser asumida como un sistema coherente y lineal que entrega un significado único y autoritario.

El impacto de las expectativas culturales en la recepción del texto de la representación por parte de la audiencia no es la única instancia que tomar en cuenta

¹⁴ DOLLAN, Jill (1988): *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan, The University of Michigan Press, 1994, pág. 31.

¹⁵ DOLLAN. *Ibidem*. pág 42.

cuando se percibe el texto de la obra; relacionado a este punto, un comentario hecho por Toril Moi en el proceso creativo de una autora femenina podría ser muy representativo. Ésta afirma que la creatividad es mayormente definida como una cualidad masculina, las imágenes literarias de la femineidad pueden ser tomadas como fantasías masculinas también. Como resultado, el derecho a crear su propia imagen de femineidad es negado a la mujer, y son obligadas a continuar los arquetipos masculinos impuestos por la sociedad. Esta es la crítica al feminismo (materialista) que intenta desarrollar Caryl Churchill en *Top Girls*, y no sólo en esta obra sino en todas sus obras; a través de la representación de la mujer de negocios como un hombre subrogante, entregando la imagen que la cultura patriarcal o masculina espera de ella y no la de una mujer que defiende su identidad y su hacer. Este planteamiento está muy de acuerdo con las nuevas teóricas feministas francesas:

Ensalzando el derecho de las mujeres a mantener sus valores específicos de mujer, rechazan la “igualdad” por considerarla un intento encubierto de hacer que las mujeres se vuelvan como los hombres.¹⁶

Toril Moi afirma que la voz de la mujer es una voz dual, pero es, por todos los medios, legítima y pertenece a las mujeres. Por esta razón, “la estrategia literaria de las mujeres consiste en asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que hemos heredado de la literatura masculina,”¹⁷ específicamente el controversial paradigma ángel//monstruo.

Similarmente, Moi alude a la imagen de la *madwoman* afirmando que ésta es comúnmente la imagen en que se refleja el autor en el texto, expresando, de una forma u otra su rabia y ansiedad. El propósito de esto es enfrentar el bien conocido sentimiento de fragmentación, exclusivo a las mujeres, su propia conciencia de las discrepancias que experimentan entre lo que son y lo que deberían ser.

En *Top Girls*, Churchill nos entrega otra herramienta para corroborar el sentimiento de fragmentación en sus personajes metaficcionales mediante el intercambio e irregularidad en la cronología, los procesos rituales y las didascalias. Esta herramienta se basa en la pre-existencia de los personajes y los roles múltiples¹⁸ que desempeña cada actriz en la obra (exceptuando a Marlene que es el único personaje con

¹⁶ MOI, *Ibidem*. pág. 108.

¹⁷ MOI, *Ibidem*. pág. 70.

¹⁸ MARLENE, ISABELLA BIRD / JOYCE / MRS. KIDD, LADY NIJO / WIN, DULL GRET / ANGIE, POPE JOAN / LUISE, PATIENT GRISELDA / NELL / JEANINE, WAITRESS / KIT / SHONA.

un rol único). Estos roles se relacionan metafóricamente y metonímicamente, tanto por similitud como por oposición con los personajes de la historia, literatura y pintura que se presentan en el primer acto, produciendo una suerte de introducción ejemplar hacia el desarrollo que tendrán en las escenas siguientes, y permitiendo a la audiencia comparar a estos personajes introductorios con sus contrapartes a lo largo de la obra.

Por otro lado, Julia Kristeva, oponiéndose, pero al mismo tiempo, reconociendo la diferencia, afirma que no hay escritura femenina, sino un sentido de marginalidad. Esta disidencia puede ser aceptada como una distinción en la escritura de las mujeres ya que la sociedad masculina considera que, de una forma u otra, todas las mujeres son seres marginados. Por lo tanto, la escritura de las mujeres podría ser estudiada como su lucha contra el poder establecido, lo mismo que cualquier conflicto abogado por cualquier grupo subversivo o disidente, ya sea marginado por el racismo, odio de clases, ideas políticas, etc.

Relacionado con este punto, Christopher Innes, dice que *Top Girls* es una de las obras de Churchill en donde la autora construye cuidadosamente retratos de los personajes. Y utilizando esta construcción la dramaturga presenta un grupo de personajes que llegan a un punto en que aún las *top girls* de la agencia de empleos replican la explotación de su mismo sexo. Él llega a una conclusión que coincide, aproximadamente con la de Kristeva, ésta es: “en un contexto de género único las cuestiones de la dominación masculina son irrelevantes.”¹⁹ Como consecuencia, el feminismo podría transformarse en el enfoque de un punto de vista moral en lugar de un tópico.

Relacionado con lo anteriormente expuesto Jacques Derrida ha propuesto una pregunta muy interesante: ¿Qué pasaría si tuviéramos que enfrentarnos a una relación con el otro, en la cual el código de la condición sexual dejara de ser discriminatorio? Su respuesta a esta utópica pregunta es bastante significativa:

La relación con el otro no sería asexual, muy al contrario, sería sexual, aunque de forma completamente diferente: más allá de la oposición masculino/femenino, más allá de la homosexualidad y de la heterosexualidad que vienen a ser lo mismo. Puesto que sueño con salvar la oportunidad que nos brinda esta cuestión, me gustaría creer en la multiplicidad de las voces determinadas sexualmente. Me gustaría creer en las masas, incontable número de voces armonizadas, cuerpo móvil de sexo indefinido cuya coreografía puede transportar, dividir, multiplicar el cuerpo de cada “individuo”, a pesar

¹⁹ INNES, Christopher (1992): *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge, Cambridge University Press, pág. 467.

de que fuera clasificado como “hombre” o como “mujer” según los criterios habituales.²⁰

²⁰ MOI, *Ibidem*. pág. 179.

Nuevas representaciones femeninas en la iconografía estatal: el papel de las primeras damas en el protocolo

OTERO Alvarado, M^a Teresa

Universidad de Sevilla

I. Introducción

La historia de las mujeres desde una perspectiva de género ha recorrido un camino coetáneo a la de los hombres, pero en ningún momento paralelo. El largo peregrinar de la humanidad hacia la universalización de los principios y derechos fundamentales comienza también para las mujeres con la promulgación de la “Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano”, sin embargo éste y otros documentos posteriores son hoy válidos tan sólo en el “primer mundo masculino”.

Si las mujeres han accedido a derechos como el trabajo, el voto o la integridad física en distintos grados podemos hablar hoy de unas nuevas metas: reparto equitativo de las tareas domésticas y profesionales, cuotas de representación política y económica, o posibilidad de ser juzgadas en función de sus méritos, pero entre ellas vamos a incidir en la visibilidad del género femenino en el mundo de lo público, donde ha estado escasamente representado por sí mismo y considerado siempre en función de los hombres.

Las mujeres han mantenido una representación dual en la iconografía estatal: por ellas mismas como titulares de poder o como cónyuges de quienes ostentaban magistraturas públicas, y los honores que recibían se organizaban en torno a estas dos opciones. Con la paulatina desaparición de las antiguas estructuras y los cambios de mentalidades, ha aparecido en los últimos tiempos una nueva figura en la iconografía estatal, la “primera dama”, que aparece sin estar en la estructura del estado, y lo representa sin formar parte de él. El objetivo de este estudio es profundizar en su análisis, definiendo lo que supone la visualización del poder en la sociedad occidental contemporánea, cómo se realiza la ordenación espacio-temporal a través de la cual se hacen llegar los mensajes codificados en comunicación no-verbal y de qué manera es percibida esta nueva representación femenina en el imaginario colectivo.

II. Comunicación no-verbal, ceremonial y protocolo

El artículo primero de la “Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano” (1789) pone las bases del protocolo¹ contemporáneo al afirmar: “Los hombres han nacido, y continúan siendo, libres e iguales en cuanto a sus derechos. Por lo tanto, las distinciones civiles sólo podrán fundarse en la utilidad pública”. El reconocimiento de la igualdad de los seres humanos por nacimiento, implica necesariamente su desigualdad por méritos, ya que cada uno es merecedor de aquello a lo que se hace acreedor por sus actos.

Hasta ese momento, naciones y personas se consideraban desiguales entre sí, los más poderosos precedían a los menos poderosos, y leyes y costumbres creaban una identidad institucional desigual que transmitir a través del ceremonial, un sistema de comunicación no-verbal vinculado a las ceremonias, y la etiqueta, que afecta a estilos y usos personales, la gestualización y la vestimenta. Si la jerarquización se dejaba ver con toda claridad en el Antiguo Régimen, la situación cambia cuando se ha de ordenar en justicia un espacio y un tiempo entre instancias que por definición filosófica y política son iguales, pero a las que resulta imposible ocupar materialmente un mismo ámbito espacio-temporal. Es entonces cuando el protocolo se incorpora al proceso civilizador como un elemento progresista de orden y justicia, que no puede ceder la imagen pública de las instituciones a la veleidad de la ocupación del tiempo y el espacio comunes por el más rápido o el más fuerte.

El Estado aparece en la era moderna como titular de esta capacidad de ordenar, y la forma en que se visualiza su identidad y sus relaciones con sus públicos y de sus públicos entre sí, determina la imagen transmitida, ya que todas las organizaciones necesitan crear un *locum in unum*, el ámbito intangible de encuentros y universo simbólico de mitos, códigos e iconos compartidos donde cobra todo su valor el ceremonial. Las secuencias temporales de antes y después terminan por definir este “imaginario espacio-temporal” en que se desenvuelve el protocolo²: “el conjunto de significaciones e instituciones ligadas a éstas que determinan el ser y la conciencia de los individuos desde el punto de vista de la experiencia de las imágenes externas e

¹ OTERO Alvarado, M. T. (2000): *Teoría y estructura del ceremonial y el protocolo*, Sevilla, Mergablum.

² CASTRO Nogueira, L. (1997): *La risa del espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica*, Madrid, Tecnos. pág. 16.

internas, merced a las cuales se experimenta el espacio/tiempo -individual y colectivamente- en un determinado período histórico”.

III. Ceremonial, protocolo y semiótica

El ceremonial utiliza al protocolo para ordenar los ámbitos espacio-temporales en que se manifiesta el poder político, y se basa en la comunicación no-verbal, constituyendo un complejo entramado semiótico de difícil descifrabilidad cuya fuerza está en lo inconsciente de sus formulaciones, en ocasiones dobles mensajes simultáneos y contradictorios en categoría verbal y no-verbal. El protocolo es el código de este sistema y proyecta la cosmología del grupo a través de tres categorías de ordenación: la proxémica, la cronémica y la jerarquización personal.

Knapp³ llama a la comunicación no verbal, comunicación o interacción cara a cara, para Poyatos⁴ se trata de “las emisiones de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración”. Edward Hall⁵, en sus publicaciones de 1959, 1966, 1974 y 1979, relacionó las formas a través de las cuales gentes de diferentes culturas utilizaban conjuntamente tiempo y espacio definiendo el «lenguaje silencioso» de la comunicación no-verbal a través de determinadas interacciones culturales como la distancia física o la lejanía entre individuos, el ritmo de cada comportamiento o el sentido del tiempo adecuado para comunicar en cada caso. Si asumimos el triángulo lenguaje-paralenguaje-kinésica como la estructura triple básica de la comunicación humana, siguiendo a Poyatos⁶ encontramos varios niveles superpuestos, entre ellos las ya citadas notaciones proxémica y cronémica.

Knapp⁷ entiende por proxémica “el estudio del uso y percepción del espacio social y personal”, una ecología del pequeño grupo que se ocupa de cómo la gente usa y responde a las relaciones espaciales en la formación de grupos formales o informales. Atiende a las relaciones espaciales personales y en las multitudes, así como sus

³ KNAPP, M. L. (1995): *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós. pág. 17.

⁴ POYATOS, F. (1994): *La comunicación no verbal. I. Cultura, lenguaje y conversación, II. Paralenguaje, kinésica e interacción, III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*, Madrid, Ed. Istmo, I. pág. 17.

⁵ HALL, E. T., (1959): *The Silent Language*, New York, Fawcett; (1966): *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday; (1974): *Handbook for Proxemic Research*, Washington D. C., Society for the Anthropology of Visual Communication; (1979): *La dimensión oculta*, Madrid, Ed. Siglo XXI.

⁶ HALL. *Ibidem*. I. pág. 154.

⁷ HALL. *Ibidem*. I. pág. 25.

variaciones de acuerdo con el sexo, el status, los roles, la orientación cultural, etc. Poyatos⁸ la subdivide en lejana, pública, personal, íntima, objetual o social, y dentro de esta última está ubicado el protocolo. A este respecto, nuestros comportamientos espaciales tienen que ver con la territorialidad, la distancia, la edad y el sexo, el ambiente de interacción, o las características físicas y de personalidad, y la naturaleza de la relación (varón-hembra, conocido-desconocido) suele ser un diferencial.

Este mismo autor⁹ relaciona proxémica con cronémica, “el estudio de la conceptualización, estructuración y uso del tiempo, abarcando desde el alargamiento y acortamiento silábicos hasta la duración de cualquier actividad interactiva o de todo un encuentro”. Este ámbito temporal sería la otra coordenada, junto con el espacial que nos darían los dos referentes para situar al tercero, las personas, y en especial al limitado colectivo de mujeres que analizamos en nuestro estudio, las primeras damas.

IV. Primeras damas.

IV.I. El concepto. La definición de “primera dama” no aparece en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), pero sí en el Diccionario del Español Actual¹⁰: “Esposa de un presidente de república. A veces se aplica tb. a esposas de otros políticos que llevan título de presidente”. Diferenciamos dos términos al respecto: cónyuge y consorte¹¹

La palabra cónyuge aparece como¹² "(Del latín *coniux*, *-coniugis*.) com. consorte, marido y mujer respectivamente". Se refiere a las esposas y esposos de hombres y mujeres de cualquier condición social, política o económica, y se utiliza en protocolo para designar a las parejas femeninas o masculinas de las autoridades sin referencia alguna al nivel cultural, económico o socio-político.

Para el DRAE¹³, consorte viene del latín *consors*, *-consortis*, participante, y es "la persona que es partícipe y compañera con otra u otras en la misma suerte", así como "marido respecto de la mujer, y mujer respecto del marido". Hace referencia por tanto a

⁸ HALL. *Ibidem*. I. pág. 76.

⁹ HALL. *Ibidem*. I. págs. 159-160.

¹⁰ SECO, M., ANDRÉS, O. y RAMOS, G. (1999): *Diccionario del Español Actual*. Madrid, Aguilar. pág. 1395.

¹¹ Ver OTERO Alvarado, M. T. (1996): “De consortes, primeras damas, cónyuges y algo más”, en *La Revista*, El Correo de Andalucía, 12 abril y (1997): “El tratamiento igual de los cónyuges”, en *Revista Internacional de Protocolo*. nº 8. págs. 15-17.

¹² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992):, *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe. pág. 564.

¹³ *Ibidem*. pág. 548.

las parejas, añadiendo una condición más que no tiene la palabra cónyuge: ser partícipe de la misma suerte. Plantea la participación en las funciones públicas u oficiales, y ésta es una situación que se da exclusivamente entre las personas -hombres o mujeres- pertenecientes a las Casas Reales. En éstas, lo más privado en la vida del ser humano, que es la perpetuación de la especie, se convierte en el principal elemento legitimador de las mismas y por tanto susceptible de ser sustraído de la privacidad: la continuidad de la dinastía. El término se aplica para designar al cónyuge del Rey o la Reina, como aparece en el Título II, artículos 10 y 12 del Real Decreto 2099/1983 de 4 de agosto por el que se aprueba el Ordenamiento General de Precedencias en el Estado, en el que es conveniente recordar que no aparece en ningún momento la "Presidenta consorte" o el "Consorte de la Presidenta".

La expresión "Primera Dama" designa a la esposa del Presidente de la Nación, o del Presidente del Gobierno, y tiene un carácter social más que institucional, potenciado por los medios de comunicación para nombrar una figura emergente incómoda para el derecho constitucional. Exceptuando parejas míticas como Antonio y Cleopatra o Isabel y Fernando, o protagonistas de la historia de excepción como Catalina de Rusia o Isabel de Inglaterra, lo habitual ha sido que las mujeres se mantuvieran a la sombra de los dirigentes como esposas y madres. Sin embargo, es innegable el importantísimo papel que juegan en las relaciones públicas estatales los cónyuges de altos cargos.

Si en la práctica se ha consagrado el tratamiento paritario para las cónyuges de nuestras autoridades en actos sociales, las características del cargo de primera dama son diferentes. En nuestra Constitución no existe la pareja del Jefe del Estado o del Gobierno, pero es el único miembro no electo o designado del imaginario estatal que dispone de presupuesto, medios y visibilidad. Consideramos que el papel protocolario de las parejas de nuestras autoridades en actos oficiales debe ser nulo, ya que no han sido elegidas ni designadas para representarnos, ni trabajan para el Estado percibiendo un sueldo por ello, sino que efectúan una labor profesional o doméstica paralela al margen de la de sus parejas.

La moda de incorporar a las esposas de las autoridades a los actos oficiales tiene un origen emulatorio que ha desembocado en el actual "síndrome de primera dama", ampliado por la prensa rosa. Tradicionalmente, las únicas mujeres visibles en las ceremonias de estado eran las integrantes de familias reales, que gobernaban o aseguraban la sucesión al trono. A partir de la independencia de los distintos estados americanos, la instauración de nuevos sistemas políticos generalizó el esquema

republicano, y cuando estas naciones y las nacientes repúblicas europeas comenzaron a establecer relaciones con las monarquías vigentes, comprobaron que en la cotidiana práctica ceremonial y protocolaria era necesaria una figura inexistente en el nuevo imaginario que equilibrara el peso icónico y social del binomio rey-reina: la esposa del presidente, la “presidenta” o “primera dama”. Y hoy se ha ampliado el círculo a “segundas” y “terceras damas”, y estamos asistiendo a una creciente y preocupante proliferación no sólo de éstas, sino de familiares de cargos públicos en actos oficiales.

Y es que existe una “pequeña diferencia” entre las esposas de los presidentes y jefes de estado respecto a las reinas consortes que parece haberse obviado u olvidado. En palabras de SM. la Reina D^a Sofía: “Él es el monarca, yo no. Él manda, yo no. Él toma decisiones de Estado, yo no. Pero la Corona somos los dos”. Ateniéndonos rigurosamente a la Constitución, la Reina ocupa el segundo lugar en el organigrama del Estado español y ha de ser visualizada así por los ciudadanos, pero las primeras damas no existen.

Hemos de preguntarnos si esta realidad mediáticamente impactante es constitucionalmente válida. Si las primeras damas influyen en la política de la nación y por eso están presentes en los actos oficiales, y el Estado corre con los gastos ocasionados por sus actividades, tendríamos que admitir un “gobierno doméstico paralelo”. Y si no es así, por una mínima actitud ética no deberían formar parte de la iconografía estatal a expensas de fondos públicos.

Las parejas de altos cargos tienen una importantísima función social que cumplir, pero de la misma manera que un abogado no va acompañado de su esposa a los tribunales, no tienen lugar alguno que ocupar en los ámbitos estrictamente oficiales. Otra realidad muy distinta es la de las actividades de carácter social que llevan aparejadas, a las que se suele acudir acompañado.

IV. II. Historia.

La historia de las primeras damas¹⁴ puede abordarse desde distintos enfoques en una sociedad arraigadamente androcéntrica, pero el punto que nos interesa resaltar aquí es el de su presencia pública. Comienzan a ser nombradas por la prensa estadounidense en el siglo XIX como “la esposa del presidente”, “las damas que componen la comitiva” o “la señora del presidente”, y suelen aparecer siempre en imágenes en razón de sus

¹⁴ BROWN Klapthor, M. (1999): *The First Ladies*. Washington, White House Historical Association.

tradicionales virtudes personales o su participación en la vida social y familiar o su beneficencia.

La expresión “Primera Dama” se utilizó por primera vez en 1877, cuando la periodista Mary Clemmer Ames acuñó la expresión *The first lady of the land* para referirse a Lucy Webb Hayes, esposa del presidente Hayes. La siguiente referencia que encontramos es de 1911, año en que se estrenó la obra de teatro de Charles Frederic Nirdlinger sobre Dolley Dandridge Payen Todd Madison, esposa del presidente Madison (1809-1817) titulada *The First Lady of the Land*. La expresión se hizo tan popular que fue seguida en otros países en el lenguaje ceremonial y en los medios de comunicación. Sarah Polk, esposa del presidente Polk (1845-1849) le sirvió como secretaria personal y le llamaba “Mr. President”. Era una mujer tan estricta que en la Casa Blanca ni se bailaba ni se bebía, siendo conocida como “Sahara Sarah”.

La diferencia con las décadas siguientes es significativa, ya que la aparición de las mujeres en los periódicos era exclusivamente decorativa y no se proporcionaban sus datos ni en las fotos ni en los textos, en los cuales sólo aparecían los de los hombres que las acompañaban. Incluso así, estas leves menciones suponían un avance considerable en visibilidad respecto a años anteriores, en las que simplemente no existían.

Ya en el siglo XX, una primera dama que gobernó de hecho en los EE.UU. fue Edith Wilson, segunda esposa del presidente Wilson, quién sufrió una grave apoplejía ocultada por ella al Congreso y al público mientras aprobaba o vetaba las decisiones del Gabinete. En 1933, la revista *Cromos* consagró la expresión refiriéndose a Eleanor Roosevelt como la “Primera Dama de los Estados Unidos”, y durante toda la década de los treinta se dejó sentir su influencia. Se dedicó a dar conferencias de prensa y a ser una activista de los derechos civiles, negros y mujeres. Redefinió el papel de Primera Dama continuando en la Casa Blanca con sus actividades anteriores.

La década de los treinta reconoce la necesidad de una imagen pública de mujeres cercanas al poder en un periodo en que continuamente aparecen informaciones en los medios de comunicación sobre mujeres trabajadoras, aviadoras o líderes sindicalistas. Existe gran interés por el papel de las primeras damas, y la prensa juega un papel importante en su definición y codificación definitivas. Esta visualización de las mujeres cercanas al poder se empieza a considerar políticamente eficaz, pero se realiza desde una actitud masculina: las mujeres cercanas a los gobernantes se hacen visibles no por ellas mismas, sino en función de ellos. No se informa de su identidad, sino de su imagen, un ideal de mujer ajustado a costumbres y valores tradicionales.

En la Argentina, Eva Perón, esposa del presidente Perón, jamás ocupó un puesto oficial en el gobierno de su país, sin embargo actuó como ministro de Salud y Trabajo y dedicó parte de su actividad a la beneficencia o a la obtención del derecho al voto femenino, siendo nominada en 1951 para la vicepresidencia de la nación.

En los años cuarenta y cincuenta existe un consenso general sobre la necesidad de una categoría de imagen pública específica para las mujeres en función de su relación con los gobernantes, y se escriben infinidad de artículos, ensayos y monografías que hablan de ellas y de sus antecesoras. Jacqueline Kennedy no podía soportar que la llamaran “primera dama”, decía que le sonaba a nombre de caballo, y siempre se negó a entrometerse en cuestiones políticas, aunque son innegables los efectos de su presencia en la diplomacia e imagen norteamericana. Y Hillary Rodham Clinton es el modelo más polémico hasta el momento, cuando su actividad asumiendo la responsabilidad de reformar el sistema de asistencia social, al margen del organigrama estatal y su apoyo a su esposo-presidente, la han catapultado al Senado de la nación.

En México, Martha Sahún, esposa del presidente mexicano Fox se ha convertido en primera dama cuando era portavoz del gobierno. Y en Costa Rica, un diputado del partido Fuerza Democrática ha propuesto un proyecto de ley para que se transforme a las Primeras Damas en titulares de un nuevo ministerio, de Asuntos Especiales, con presupuesto propio equivalente a la mitad del sueldo total de un diputado, una manera de dar legitimidad de iure a una comprometida situación de facto.

V. Las primeras damas españolas

Son pocos los nombres conocidos de las esposas de los presidentes y jefes de gobierno españoles en el siglo XIX, ninguna de ellas de la primera república. Y como analiza Navarro¹⁵, las “primeras damas” de la Restauración eran mujeres de una determinada clase social, entre ellas las dos esposas de Canovas del Castillo (1828-1897), Concepción Soler Espinosa de los Monteros y Joaquina Osma y Zabala. En ambas ocasiones el político malagueño hizo “buenas bodas”, que lo emparentaron con la alta sociedad.

En el siglo XX, encontramos a Constancia Gamazo y Álvarez-Bugayal, esposa de Antonio Maura (1853-1925), de la que apenas se sabe nada más que su condición de hermana del abogado con quién comenzó el político su carrera. Casilda Sáenz de

¹⁵ NAVARRO, J. (1999): *Señora presidenta*. Barcelona, Plaza Janés.

Heredia y Suárez de Argudín, hija de un Caballero de la Orden de Calatrava magistrado en Cuba y Puerto Rico fue la esposa tradicional de Miguel Primo de Rivera (1870-1930); y Teresa López de Salalinde la abnegada esposa de un Alejandro Lerroux (1864-1949) nada dispuesto a ocultar sus devaneos, entre otras con la famosa Fornarina.

Las “primeras damas” de la Segunda República se distinguen por mantener un cierto compañerismo respecto a sus esposos y una vida activa propia. La primera mujer que aparece con cierta individualidad es Pura Castillo de Vidaburu, esposa de Niceto Alcalá Zamora (1877-1949) primer presidente de la II República, especialmente por las múltiples referencias que éste realiza en sus memorias. Se nos muestra como una mujer de su época, que participa activamente en la vida política de su marido, asiste a conferencias e inauguraciones, y acaba con el anonimato de las mujeres de los presidentes.

Dolores Rivas Cherif es la esposa siempre presente de Manuel Azaña (1880-1940), y la hermana de su mejor amigo, además de alguien que está siempre en su vida pública y que se ocupó de velar por su memoria en el largo exilio. De la vida familiar de Casares Quiroga (1884-1950) se conoce más a su hija, María Casares que a su esposa, y tampoco tenemos datos de las mujeres de Martínez Barrio (1883-1962) o Giral. En cuanto a Concha Calvo, segunda esposa del sindicalista Largo Caballero (1869-1946) jamás aparece citada por su nombre en ninguno de sus escritos. Tal vez la figura que más tinta ha hecho correr ha sido la de María Predelman, Fideman Brosky o Mijailovich, esposa de Juan Negrín (1891-1956), por el misterio que rodea su persona. La leyenda la considera una intelectual rusa blanca, de acomodada familia, con gran influencia en la España de la época y una fuerte identidad propia.

Las tres mujeres del franquismo permanecen siempre en segundo plano, cumpliendo sus deberes familiares y benéficos. M^a del Carmen Polo Martínez Valdés, señora de Meirás (1902-1988) es la “primera dama” sobre la que más información tenemos. Casada con Francisco Franco (1892-1975), era la única persona de la que este se fiaba, y nadie puede poner hoy en duda la influencia que ejerció. Carmen Pichot, esposa de Carrero Blanco (1903-1973), nunca se llevó bien con Carmen Polo, y nunca fue una figura popular. María Luz del Valle, esposa de Arias Navarro (1908-) sí pertenecía al círculo de Carmen Polo y para Navarro¹⁶ era la “típica mujer acomodada del franquismo”.

¹⁶ *Ibidem*.

La democracia nos ha deparado hasta el momento cuatro “primeras damas”. Amparo Illana, esposa de Adolfo Suárez, tenía una buena imagen propia y no se hacía presente más que cuando era necesario. Sin embargo, Pilar Ibáñez-Martín, casada con Leopoldo Calvo Sotelo, compartía con su marido absolutamente toda su vida política desde una discreta posición. Carmen Romero, esposa de Felipe González, ha pasado ya a la historia como la “primera dama” que no quiso ejercer nunca como tal siendo censurada por ello en más de una ocasión, y que decidió intervenir activamente en política por ella misma presentándose a unas elecciones para sacar su acta de diputada.

En cuanto a Ana Botella, esposa de José María Aznar, con ella el “síndrome primera dama” ha alcanzado las cotas más altas en nuestro país, pues su afán de protagonismo la ha llevado a emular el modelo estadounidense de tal manera que ya tenemos también una “primera hija” en las páginas rosa. Nunca la esposa de un presidente del gobierno español había dispuesto de tantos medios para desarrollar una actividad tan intensa no por sus propios méritos, sino por su consideración como “señora de”.

VI. Conclusiones

La imagen del poder no es más que la proyección de su identidad. La visualización del Estado español, con una monarquía parlamentaria amparada por una Constitución que sitúa a cada uno de los poderes (ejecutivo, legislativo, judicial y territorial) donde le corresponde estar, compone un cuadro, una foto fija que ha de ser fiel reflejo de esa realidad constitucional.

El protocolo proporciona el código al lenguaje, el sistema ceremonial, aplicando las soluciones técnicas necesarias para que la transmisión de la identidad sea lo más ajustada posible a dicha realidad. La cotidiana comunicación no verbal juega con una serie de probabilidades aleatorias, de modo que estar al centro y no a los lados, a la derecha y no a la izquierda, en el primer lugar y no en el último, arriba y no abajo o simplemente en la foto y no fuera de ella son significantes de cuota de poder y representación¹⁷

La aparición de las esposas en la iconografía estatal oficial, lejos de ser un elemento progresista de avance para las mujeres, no hace más que perpetuar los papeles

¹⁷ Ver PROSS, H. (1980): *La estructura simbólica del poder. Teoría y práctica de la comunicación política*. Barcelona, Gustavo Gili y (1984): *La violencia de los símbolos sociales*, Barcelona, Gustavo Gili.

tradicionales que se les ha asignado, al margen de sus propias identidades, para ser consideradas en función de sus maridos. Además, la emulación del papel de consorte real sitúa a las “primeras damas” al borde de la constitucionalidad. Al margen de opiniones personales sobre la idoneidad de las monarquías y ateniéndonos al derecho positivo, las reinas ostentan un lugar definido en los ordenamientos de protocolo que corresponde a la estricta realidad constitucional. Están presentes porque cumplen unas funciones, no por ser decorativas ni por ocupar columnas en los medios de comunicación. Por el contrario, la aparición de cónyuges de altos cargos en actos oficiales ni se justifica por funciones representativas, que aparentan detentar, ni por méritos propios, que no han lugar en ese foro¹⁸.

Como afirma Balandier¹⁹, el poder de la representación no es la representación del poder, y existe una imperiosa necesidad hoy de reconocer los elementos simbólicos e imaginarios de los procesos dramáticos en que se ven inmersos los estados. Nos movemos en una “teatrocracia” que hace imprescindible su descifrabilidad, especialmente porque información, comunicación y técnica constituyen una tríada todopoderosa que dirige la escenografía estatal. Lo mediático anula lo político, y la proyección falsa de la realidad acaba convirtiéndose en la meta a alcanzar, convirtiendo al ciudadano en un mero espectador del “gran teatro del mundo” en lugar de en un participante en la ceremonia de la civilidad.

El mayor éxito de la comunicación, lo constituye sin duda “llegar a ser lo que se desea parecer”, por lo que sugerimos desde esta tribuna la oportunidad de profundizar en estas reflexiones al objeto de que el pueblo soberano, garante último de la constitucionalidad, disponga de las claves para descifrar los códigos que rigen su representación pública en el imaginario y la iconografía estatal, y ponga los medios para evitar que la detenten quienes no la ostentan.

¹⁸ Ver OTERO ALVARADO, M. T. (1997): “Mujer y protocolo: una revisión conceptual en el umbral del siglo XXI”, *Actas del II Congreso Internacional de Protocolo*. Revista Internacional de Protocolo.

¹⁹ Ver BALANDIER, G. (1994): *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Paidós.

Lenguaje de sirenas. Mujer, lenguaje y transgresión en *Amanda, Ein Hexenroman*
PALMA Ceballos, Miriam
Universidad de Sevilla

La presente comunicación se centra en uno de los planteamientos existentes en *Amanda, ein Hexenroman*, la última obra acabada de la autora alemana Irmtraud Morgner, acerca de la posibilidad de encontrar un modo de comunicación diferenciado del masculino, "abstracto" y racional. A través del discurso de algunos actores importantes de la novela y derivada de la misma práctica estética y estructural de la misma se infiere que dicho utópico modelo de comunicación pretende transgredir el lenguaje tradicional y, por ende, socavar las estructuras patriarcales imperantes.

La compleja novela comienza cuando Beatriz, una recreación de la trovadora provenzal la Comtessa de Dia, resucita en un mítico espacio poblado por sirenas. Pronto descubre que, como el resto de las sirenas, no tiene voz. Una de las sirenas, Arke -la serpiente hija de la Tierra, Gea- será quien exhorte a Beatriz a cumplir con su cometido: recuperar la voz perdida como único camino para salvar al género humano de la catástrofe a la que se ve abocado, con el convencimiento de que el canto de las sirenas tiene el poder para ello: "Sirenen haben jetzt die Aufgabe, über das Nötige von heute nachzudenken und diesem unaufschiebbar Nötigem Stimme zu geben"¹. De este modo, la antigua trovadora del medioevo se embarca en el proyecto de la novela en cuestión como un entrenamiento previo para lograr ese objetivo, pues aun sin voz para cantar, todavía le queda, tras dos vidas como trovadora, el impulso creativo y una "schriftliche Sirenenstimme". El proceso será arduo, pues mientras está componiendo la novela sufre lo que Arke considera atentados, como la pérdida temporal del manuscrito, o la substracción de la lengua, que sólo recuperará al final de la obra.

En un plano ideológico hay que poner esta intención que guía la labor de Arke, con su convencimiento de la directa relación existente entre la entronización de la racionalidad en nuestra cultura, el patriarcado, los conflictos bélicos y la irremisible destrucción ecológica del planeta. En su discurso se evidencia una posición cercana a posturas como las del filósofo Herbert Marcuse o del feminismo de la diferencia, como el ecofeminismo, que presuponen en la mujer el nuevo sujeto revolucionario capaz de contrarrestar y subvertir el principio masculino motor del patriarcado.

¹MORGNER, Irmtraud, *Amanda, ein Hexenroman*. Darmstadt: Luchterhand 1984, p. 200.

En relación con ello no es en absoluto casual la elección del símbolo de las sirenas. Con ello se pretende evidenciar la posición que ostenta la mujer en el sistema patriarcal. Desde una postura cercana al análisis de muchas feministas occidentales y en clara referencia a algunos pasajes de la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer, se argumenta que la mujer, como representante de la naturaleza, ocupa en ese sistema el lugar de lo "otro" aquello que el sujeto de la racionalidad ha de dominar². En concordancia con uno de los pasajes de la Dialéctica de la Ilustración, el astuto Ulises representaría el periplo del sujeto -masculino- en pos de su autoconciencia. Para el héroe de la Odisea ceder a la tentadora voz femenina de las sirenas significaría volver a un estadio primitivo anterior a una subjetividad apuntalada a base de la represión de los instintos y abandonar un proceso de civilización basado en la racional dominación de la naturaleza³:

Vorsicht und Angst wären geboten gewesen, da nicht der Tod wie gewöhnlich hätte befürchtet werden müssen. Schlachtenmut, Eroberungswille, Siegesgier: Dieser Tugendsockel, worauf Odisseus' Leben gründete, würde unterm Gesang von Sirenen zerstieben⁴.

De ahí que la pérdida de la voz de Beatriz se pueda poner en consonancia con la idea de la imposibilidad para la mujer de articular su autorepresentación en el sistema simbólico dominante que se ha mantenido a lo largo de la historia. Y que, por otra parte, encontrar una "voz" capaz de contrarrestar la ineludible marcha de la humanidad hacia su autodestrucción, se convierta en una reflexión acerca de la posibilidad de encontrar un lenguaje diferente al "lenguaje abstracto", instrumento del apropiamiento racional de la realidad.

El convencimiento de la existencia de un lenguaje diferente o el sueño de hallarlo es algo común a muchas mujeres desde que tomaran conciencia de la imposibilidad de que un yo femenino se relacione con el discurso de la misma manera que lo hace el yo masculinizado⁵. Para muchas de ellas se trata de encontrar un modo de comunicación

² HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor, *Dialektik der Aufklärung*, en: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*. Tomo 3., 2ª ed. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, p. 91; Hélène Cixous, *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos 1995, pp. 13-38; Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.

³ *ibidem*

⁴ MORGNER, Irmtraud, *ibidem*, pág.11

⁵ Esta es, por ejemplo, la tesis que subyace a los estudios contenidos en el libro de Marlis Gerhard *Stimmen und Rhythmen* centrado en el análisis de los procesos de búsqueda y de subversión que realizan escritoras como Rahel Varnhagen, Virginia Wolf o Gertrude Stein, a partir de la conciencia de que no tienen tradición de la que partir (Cfr. Marlis Gerhard, *Stimmen und Rhythmen. Weiblichkeit und Avantgarde*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1986).

"que no jerarquice ni discrimine a los seres humanos, dividiéndolos y clasificándolos por género, raza, etnia y clase."⁶ Poniendo en relación las reflexiones que se ofrecen sobre el lenguaje en la obra -las diferencias entre el lenguaje abstracto y concreto-, con el papel revolucionario que las mujeres tienen desde el punto de vista de Arke y con que el principal objetivo que guía las acciones de este personaje es el de encontrar esa voz que las sirenas perdieron cuando patriarcado y racionalidad se instauraron como principios motores de la civilización, puede inferirse que de alguna manera se apunta la posibilidad de la existencia de un modo femenino de expresión diferenciado del discurso dominante. En este sentido se estaría planteando de nuevo una opción cercana a las ideas que se han desarrollado fundamentalmente desde el feminismo de la diferencia. De una u otra forma son muchas las autoras que, desde esta perspectiva, argumentan, por una parte, la imposibilidad que tiene la mujer de expresarse en el sistema de representación masculino y, por otra, la capacidad transgresora del orden simbólico que tiene el discurso femenino⁷. Las autoras que postularon inicialmente esta idea, Luce Irigaray y Hélène Cixous, asimilan, por encima de las diferencias de planteamientos, lo femenino con lo presimbólico y, a partir de ahí, atribuyen a la voz femenina la capacidad de transgredir el orden simbólico machista. Ambas consideran que el discurso femenino, en directa relación con la diferencia sexual de las mujeres -fluido, trasgresor de los límites-, es capaz de abolir las diferencias consolidadas por un modo de representación masculino que las dos consideran guiado por la lógica de la razón. Hélène Cixous está convencida, opinión que sin duda mantiene Arke al insistir a Beatriz en que ha de reencontrar la "voz", de que en la escritura de las mujeres se mantiene y asoma algo de primigenio, anterior a la separación del individuo de la "madre", entendida como "no-nombre, y como fuente de bienes"⁸:

La voz, canto anterior a la ley, antes de que el aliento fuera cortado por lo simbólico, reapropiado en el lenguaje bajo la autoridad que separa. La más profunda, la más antigua y adorable visitación. En toda mujer canta el primer amor sin nombre.⁹

⁶RUSSEL, Elisabeth, "El sueño de un lenguaje común", en: Àngels Carabí; Marta Segarra, *Mujeres y literatura*. Barcelona: PPU 1994, p. 101.

⁷Los siguientes artículos resultan paradigmáticos en este sentido. Patricia Violi, "Diferencia y diferencias: la experiencia de lo individual en el discurso y en la práctica de las mujeres", en: *Revista de Occidente*, marzo 1997, 190, pp. 9-30; Mercedes Bengoechea, "Lenguaje público y voz femenina", en: *ibid.*, pp. 31-44; Olvido García Valdés, "Un sentimiento penetra el cuerpo. Lo amoroso, lo político, lo poético", en: *ibid.*, pp. 45-70.

⁸CIXOUS, Hélène, *ibidem*, pág 56-57.

⁹*Ibidem*, p. 56.

También Julia Kristeva, aún huyendo de las bases biologicistas de las anteriores, convierte los órdenes imaginario y simbólico lacanianos en el dualismo semiótico y simbólico. En el primero de ellos el "lenguaje" aún no está articulado por la razón. Se caracteriza por un desorden en el que predominan ritmos, gemidos y gestos y en el que aún no se reprime el placer corporal. Después, el sujeto se adentrará en el orden simbólico, que para Julia Kristeva, abarcará todos los discursos que organizan la vida pública y que, de manera similar a lo que afirmaba Lacan, es igualmente "falocéntrico, dominador y represor de los placeres primarios del cuerpo".¹⁰ Aunque el sujeto encuentra su identidad en lo simbólico, es cierto que éste nunca logra reprimir del todo el orden semiótico, que siempre se manifiesta como una especie de pulsión desestabilizadora del orden que caracteriza al primero, especialmente en el arte: "In den Praktiken der "Kunst" offenbart sich das Semiotische nicht nur als Bedingung des Symbolischen, sondern auch als dessen Aggressor."¹¹

Y, efectivamente, de las reflexiones acerca del lenguaje que se ofrecen en el capítulo 102 de *Amanda, ein Hexenroman* se infiere que de alguna forma hay que rescatar un modo de expresión que ha sido sustituido por ese "lenguaje abstracto", a medida que la razón instrumental y dominadora se ha impuesto sobre el pensamiento mítico¹²:

Die abstrakte Zwiesprache, die auf Quantitäten aus ist, auf Meßwerte, Definitionen, Gesetz der Materie, Objektivität, hat sich seit der Renaissance enorm entwickelt und inzwischen Ausschließlichkeitsanspruch erworben.¹³

Este medio de expresión que se propone también comparte algo con lo presimbólico en el sentido de que se opone a un lenguaje propio del pensamiento abstracto, caracterizado por la estricta separación entre el sujeto y el objeto, consolidada definitivamente con la filosofía cartesiana. Ese pensamiento aparece hoy en día con una exclusividad que ha relegado al olvido el hecho de que en realidad se trate de un esquema mental que se ha ido gestando históricamente e imponiendo sobre otras formas de pensamiento hasta alcanzar la exclusividad total¹⁴:

¹⁰RUSSEL, Elisabeth, *ibidem*, p. 105.

¹¹KRISTEVA, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1978, pág. 59.

¹²Este capítulo se ofrece como una "Vorlesung" de Girgana ofrecida en la "Blocksberg Universität" y que Arke transmite a Beatriz (Cfr. Irmtraud Morgner, *op. cit.*, pp. 373-375).

¹³*Ibidem*, pág. 373.

¹⁴HÜBNER, Kart, *Die Wahrheit des Mythos*. München: H. Beck 1985, pp. 21-49.

Nicht die Entwicklung des abstrakten Denkens, sondern dessen Ausschließlichkeitsanspruch, der eine Weiterentwicklung des bildhaften Denkens nicht nur verhinderte, sondern seine Errungenschaften zerstörte, machte mir das Leben schwer.¹⁵

Sin embargo ese "lenguaje abstracto" está alejado de la realidad a la que aparentemente se refiere:

Zwölf Millionen der einhundertzweiundzwanzig Millionen Kinder, die im internationalen Jahr des Kindes 1979 geboren wurden, sind vor Erreichen ihres ersten Lebensjahres gestorben.

Das steht in der Zeitung, und die Leute lesen das und essen dazu Torte. Weil sie sich kein Bild machen können.¹⁶

Y no es capaz de representar verdaderamente ni la verdadera realidad humana, ni lo subjetivo, ni puede siquiera servir de vehículo simbólico para plantear el horizonte utópico desde el que ofrecer alternativas a la posibilidad del acabamiento catastrófico de la historia:

Zahlen und Abstraktionen überfordern nicht sobald das instrumentelle Denken, das hochgezüchtet worden ist. Die neuen Begriffsbestimmungen Overkill und Megatote basieren auf der Erkenntnis, daß sich mit Abstraktionen leichter lebt.¹⁷

La reflexión se acerca también a la postura que T. W. Adorno, M. Horkheimer y H. Marcuse tenían acerca del lenguaje. Desde el punto de vista de estos filósofos, el lenguaje no ha escapado del proceso de reificación característico de nuestra moderna sociedad industrial, de tal manera que puede convertirse en un poderoso instrumento del que se sirve esa razón instrumental, ya analizada¹⁸. Más que un mero vehículo de comunicación, sirve para legitimar y reforzar las estructuras de poder existentes. Es, en suma, un instrumento al servicio de la ideología¹⁹. Marcuse, en el capítulo "El cierre del universo del discurso" de *El hombre unidimensional*, expresa de qué manera el lenguaje puede ser instrumento de dominación en manos del poder:

Este lenguaje controla mediante la reducción de las fórmulas lingüísticas y los símbolos de reflexión, abstracción, desarrollo, contradicción, sustituyendo los conceptos por imágenes. Niega o absorbe el vocabulario trascendente; no busca la verdad y la mentira, sino que las establece e impone. Pero esta clase de discurso no es terrorista. Parece injustificado asumir que los receptores crean, o sean llevados a creer,

¹⁵MORGNER, Irmtraud, *ibidem*, pág. 375.

¹⁶*Ibidem*, p. 374.

¹⁷*Ibidem*, p. 374.

¹⁸ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max, *ibidem.*, pág. 23-24 y 170.

¹⁹Theodor W. Adorno utiliza el término "jerga" para denominar a este lenguaje reificado. En el libro *Jargon der Eigentlichkeit* intenta demostrar, a través de la crítica lingüística a los filósofos Heidegger y Jaspers, cómo la ideología (falsa conciencia) se enmascara detrás de las filosofías existencialistas (Cfr. T. W. Adorno, *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*. 3ª ed. Madrid: Taurus 1992).

lo que se les dice. El nuevo recurso del lenguaje mágico-ritual consiste más bien en que la gente no lo cree, o no le importa, y sin embargo, actúa de acuerdo con él.²⁰

Pero el empeño de Arke de que las sirenas recuperen la voz perdida supone encontrar un lenguaje capaz tanto de denunciar la realidad que existe, como de posibilitar la expresión de la utopía real en la que se desarrollará el hombre verdadero, en suma, encontrar la palabra certera, algo cercano a "das lebendige Wort" que también Christa Wolf pretendía buscar²¹. Sería un modo de expresión propio de lo que en la obra se denomina "bildisches Denken"²², unas coordenadas mentales contrapuestas al pensamiento abstracto y racional, propias, por ejemplo, de mitos y religiones, y cuyo único reducto, hoy por hoy, parece ser el de la literatura: "Nur einige Dichter wagen die in allen Menschen angelegte und demnach nötige Fähigkeit zu bewahren."²³ Ese lenguaje es lo que en el capítulo que analizamos se denomina "konkrete Sprache", un lenguaje que ha perdido cualquier pretensión de validez con la entronización de la razón instrumental: "Die Fähigkeit der konkreten Zwiesprache, die auf Qualitäten aus ist, auf Bindung, Bild, Erleben der Materie, Subjektivität, ist verlorengegangen."²⁴

Es evidente que se está de alguna manera postulando un modo de discurso femenino, si recordamos que en la obra se considera que esas cualidades se han mantenido como reducto de las mujeres y que son aquellas que se necesitan urgentemente, en opinión de Arke, para preservar a la humanidad de su proceso autodestructivo. Ese utópico vehículo de comunicación expresa un modo diferente de aprehensión del mundo por estar regido por categorías distintas que no distinguen la oposición básica de la racionalidad entre sujeto-objeto. Es, por lo tanto, capaz de dar cuenta de una relación del yo y la realidad de modo diferente a la racional, que los sitúa como dos entidades indisolublemente enfrentadas. Tiene que ver con otro tipo de experiencia del mundo, una "dichterisch-mythische Naturerfahrung"²⁵, que correspondería a una forma diferente a la racional de percibir la realidad, y que tal y como lo denomina Kurt Hübner corresponde a aquella en la que existe "[eine] wechselseitige Durchdringung von Subjekt –der Natur erfahrende Mensch- und Objekt-

²⁰MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-De Agostini 1985, p. 133.

²¹WOLF, Christa, *Voraussetzungen zu einer Erzählung*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1983, p. 124.

²²MORGNER, Irmtraud, *ibidem*, pág. 374.

²³*Ibidem*, pág. 375.

²⁴*Ibidem*, pág. 373-374.

²⁵HÜBNER, Kurt, *ibidem*, pág. 24.

eben diese Natur."²⁶ Sólo así, desde el punto de vista de este capítulo, se puede entender una verdadera posición materialista, en la que el sujeto sea capaz de sentirse parte integrante del mundo y no de ver la realidad, la naturaleza, como un objeto a dominar:

Erst auf einen Menschen, der die Welt nicht nur als materiell begreift, sondern sich als Teil von ihr auch zu erfüllen fähig ist -gebunden, eingebunden, geborgen, verantwortlich-, trifft die Bezeichnung >Materialist< genau.²⁷

Pero no sólo en lo que respecta a estas y otras reflexiones temáticas de este nivel de narración se pone de manifiesto la voluntad de encontrar una voz femenina y diferenciada en la obra. Todo este ingente experimento de la autora alemana, tanto a nivel de contenido como en lo que respecta a la construcción formal y estructural de la misma, es signo de una voluntad de encontrar formas de expresión distintas de las producciones simbólicas patriarcales. Como apunta Magret Brüggmann, muchas creadoras rehúsan de manera consciente las formas de la estética establecida en un empeño de integrar en su producción artística su percepción de lo real, la propia historia de las mujeres y su específica posición en la sociedad²⁸. Su praxis literaria se convierte así en un proceso en el que se aúnan búsqueda y negación del código logocéntrico, porque, en palabras de Julia Kristeva, "eine weibliche Praxis negativ sein muß, um sagen zu können, daß >es dieses nicht ist< und >dies noch nicht ist<"²⁹. La posición marginal de las mujeres se utiliza como posibilidad de articular percepciones específicas que suponen una posición de resistencia frente a la tradición social y estética³⁰.

Y esta intención se puede encontrar, sin duda, en la obra de Irmtraud Morgner. Es imposible, en este corto espacio que resta, hacer un exhaustivo análisis de la complejidad de recursos y elementos utilizados, pero los siguientes ejemplos son ilustrativos de cómo toda la novela responde a esa intención de hallar un cauce de expresión femenino en el sentido arriba descrito. En el nivel narrativo ya esbozado anteriormente, se reflexiona sobre el relego al silencio de las mujeres y la necesidad de que encuentren una voz. Este proceso de búsqueda queda patente por el hecho de que el libro *Amanda, ein Hexenroman* está siendo escrito por la trovadora Beatriz como ejercicio previo para reencontrar la voz. Y de hecho son numerosas las ocasiones en las que la narradora opta por describir y reflexionar sobre el propio acto de la escritura. La

²⁶*Ibidem*, pág. 23.

²⁷MORGNER, Irmtraud, *ibidem*, pág. 374.

²⁸BRÜGMANN, Margret, *Amazonen der Literatur. Studien zur deutschsprachigen Frauenliteratur der 70er Jahre*. Amsterdam: Rodopi 1986, p. 5.

²⁹"Kein weibliches Schreiben? Fragen an Julia Kristeva", en: *Freibeuter* 2, 1979, p. 82.

³⁰BRÜGMANN, Margret, *ibidem*, pág. 6.

importancia que se concede a la literatura como uno de los medios para subvertir las férreas estructuras de dominación queda patente en numerosas ocasiones.

Por lo que respecta a la concepción general de la obra, nos encontramos ante una compleja estructura en la que se entrecruzan diferentes tramas y niveles de ficción, en la que se conjugan realidad y fantasía, con permanentes rupturas del orden temporal y en la que resuenan múltiples y a menudo contradictorias voces. De ahí que en la obra no hallemos argumentaciones lineales, una perfecta red de relaciones causales o una estructura cerrada. Esta opción por el multiperspectivismo, la apertura, la pluralidad y la experimentación revela una voluntad de cuestionamiento de la univocidad y la veracidad de significados que se presuponen en el orden simbólico masculino³¹. Además de ello se pueden encontrar esos tres componentes que se conjugan en la concepción que Margret Brügmann encuentra propios de lo que ella denomina "estética femenina"³²: la postura crítica con la feminidad imaginada, la elaboración literaria de los conceptos de femineidad y el análisis crítico de la tradición literaria³³. Así, por ejemplo, en todos los estratos de la ficción, desde el mitológico mundo de las sirenas, el fantástico del Blocksberg o el nivel más realista en el que se mueve Laura, asistimos a una constante reelaboración crítica de mitos y de la imaginería tradicional relacionados con la mujer. Ello mismo, junto con el recurso del doble con el que se configura al personaje que inicialmente lleva el nombre de Laura Amanda, sirve también tanto para criticar la posición que ocupa lo femenino en el imaginario patriarcal como de vehículo de búsqueda de nuevos parámetros desde los que construir la identidad del sujeto femenino. Por otra parte, las innumerables relaciones intertextuales que pueden encontrarse -con obras de Homero, Goethe, Hesíodo o Grimmelshausen entre otros

³¹En cierto modo el estilo se asemeja en muchos aspectos al de esa hipotética voz femenina que postulan las críticas de la diferencia: una preferencia por las relaciones de contigüidad/vinculación frente a las de identidad/separación, mayor flexibilidad en la relación con las coordenadas espacio-temporales, polifonía de voces, fluidez, difuminación de límites, etc... (Cfr. Mercedes Bengoechea, *op. cit.*, p. 34). Por mi parte, dudo que sea posible establecer una conexión directa entre la diferencia biológica y psicológica de las mujeres y la utilización de un discurso distinto al de los hombres. En cualquier caso, esta postura, como apunta Rita Felski, "reafirma más que cuestiona la autoridad de los estereotipos de género existentes." (Rita Felski, "Más allá de la estética feminista", en: *Revista de Occidente*, diciembre 1992, 139, p. 73)

³²Traduzco literalmente el concepto alemán que utiliza "Weibliche Ästhetik", en mi opinión un tanto desafortunado, ya que esta crítica, apoyándose en gran medida en Silvia Bovenschen ("Über die Frage gibt es eine 'weibliche' Ästhetik?", en: *Ästhetik und Kommunikation*, 1976, 25, pp. 66-75.), parece empeñada, como aquella, en huir de las argumentaciones esencialistas que caracterizan a posiciones como las de H. Cixous o L. Irigaray, y pretende relacionar el deliberado posicionamiento político feminista de socavar las estructuras de poder con la trasgresión de las normas estéticas. En este sentido quizá hubiera sido más adecuado optar por "feministische Ästhetik" (estética feminista).

³³BRÜGMANN, Margret, *ibidem*, p. 7.

muchos- , ese constante juego de apropiación y trasgresión con la herencia literaria revela la voluntad de reflexión crítica con respecto a la tradición estética occidental.

El lenguaje pictórico femenino un medio para el siglo XXI

PAREJO Delgado, María Pepa

La pintura ha sido siempre desde los comienzos de la Historia del Arte, un medio de comunicación imprescindible para el ser humano. En palabras de Kevin Power, una red de comunicación y de mensajes que requiere un receptor. Por ello, contribuye en cierta manera a la “salvación humana”. Es el medio más expresivo e intimista para representar ante la opinión pública, el bienestar de los grupos de poder, la marginación social, la naturaleza en libertad, la introspección y los más variados temas y actitudes humanas.

Hemos seleccionado para este trabajo de investigación, los mensajes que a través de la creación plástica, comunican siete pintoras contemporáneas, es decir, que siguen trabajando en su estudio, pese a las limitadas posibilidades que en este como en otros campos de la ciencia seguimos teniendo las mujeres en la sociedad actual. Para ellas, todos los días es un reto hacer realidad que la pintura juega en la eternidad del tiempo y con la libertad del espacio. Son artistas de diverso origen y procedencia, la hay del mundo académico y autodidactas. Sólo tienen en común utilizar la pintura como medio de expresión de sus inquietudes bien directamente o bien a través del sutil juego de la metáfora.¹

Un trabajo, el de la creación artística, que continúa realizándose en la soledad del estudio, desafiando al mecanizado siglo XXI, donde la competitividad, la globalización de la economía, y los grandes monopolios del poder político y cultural internacionales, intentan homogeneizar los gustos, costumbres, reflexiones de todos los seres del planeta. Una sociedad que ha visto tambalear sus cimientos tras el atentado terrorista contra las Torres Gemelas, que a buen seguro determinará las nuevas propuestas artísticas. La relajación, imprescindible para el encuentro del artista con su idea materializada, posteriormente en un cuadro, ha sido violada. Un hálito de inquietud ha perturbado las conciencias de los creadores al igual que la de todos los seres humanos. El optimismo inconsciente e irresponsable de la progresiva bipolaridad norteamericana, las tensiones en Oriente Medio, y el incremento de la marginalidad en las ciudades de los países desarrollados, ha sido sustituido por una melancolía desasosegada, donde la responsabilidad no ha sido asumida de forma consciente por todos. Una sociedad consumista, a la que sólo parece interesarle los efímeros triunfos de las mediocridades

¹ POWER, K. *Carmen Laffón. Lo íntimo como forma de vida*. Sevilla, Focus, 1995, págs. 23-45.

cotidianas, de seres sin ideales, ni valores éticos ó religiosos. Frente a esta situación, algunas pintoras reclaman la vuelta a la reflexión y a la imaginación solidaria.

La manipulación del arte en los medios de comunicación de masas, por las esferas del poder político, y las oligarquías económicas tratan de adulterarlo mediante su comercialización, aunque afortunadamente no han podido con los artistas, que desde el silencio reflexivo de su estudio, continúan trabajando para ofrecer al público receptor, la representación plástica de esas inquietudes personales o colectivas, que no todos podemos expresar mediante la creación plástica.

Iniciamos nuestro acercamiento al lenguaje pictórico con la exquisita pintura de Carmen Laffón, académica de Bellas Artes. Una pintora lírica e intimista, con una técnica muy elaborada, cuya obra se centra en las mujeres, bodegones, objetos de la vida cotidiana (radio, máquina de coser) y niños de su entorno personal y de su generación. Un mundo, según Muñoz Rojas, en el que todo se repite y al que vuelve como si no acabara nunca de verlo, sin apurarlo. Un mundo sin frontera entre el interior y lo representado. Técnicamente aprende de los viejos maestros italianos, Giotto y Fra Angélico, el corte en profundidad en la perspectiva, la falta de contraste entre las figuras y el fondo, y su tendencia simbólica. Para esta pintora sevillana, la creación es un medio para comunicar sus más íntimas reflexiones.

En su FIGURA DE ESPALDA (1958) acerca al receptor, los temores que invaden a una muchacha que se ha convertido en mujer, ante la inmensidad de un mundo, de un espacio, controlado por hombres, donde el camino que contempla desde la ventana de su habitación está lleno de curvas (incertidumbres). La ventana, se convierte así, en el espacio interior donde ella se encuentra protegida, por ello da la espalda al público, para preservar su intimidad. En su obra LA PLAYA (1958) coloca las figuras de manera que contrasten con dos zonas en conflicto entre sí: un fondo abstracto informalista y una representación realista de la costa de la Jara en Sanlúcar de Barrameda. Una obra, donde Carmen saborea la dulzura de aquello que no conoce, y se deja arrastrar por unas sensaciones imprecisas. Como si fuera las visiones de un sueño, ordenadas en la vigilia, cuatro figuras femeninas, aparecen sentadas o reclinadas en la arena junto al mar. Una de ellas, de espaldas, sostiene a un niño, juega con él. Otra reposa, reclinada la cabeza sobre las rodillas, que enlazan sus brazos, en actitud soñadora. También en esta actitud, pero consciente, se nos muestra la mujer recostada a la derecha en la parte inferior. En su rostro, en la actitud reflexiva y sosegada del gesto, vemos el espejo de una dicha que se reconoce. Una niña curiosa y distante la contempla.

Una obra donde Laffón explora los rasgos existenciales de la angustia, la necesidad de soledad y de aislamiento, como ya hiciera Morandi. Actitudes todas ellas de gran femineidad ante el abandono que en ciertos periodos del estío sufría la mujer española por su marido, inmerso en su vida laboral. La intuición femenina y el buen hacer artístico de esta pintora nos acerca a la emoción de la madre que ve jugar a su niño en la arena, a la mujer que contempla plácidamente la playa e incluso a la que se sumerge en el fantástico mundo de los sueños, olvidándose por unos momentos de la soledad compartida que sufre en el presente.² Carmen expone, sin trabas la visión reticente y angustiada de una joven de familia burguesa, en permanente motín silencioso, en el que se da cuenta de cómo su sensibilidad le aparta del mundo que le rodea y especialmente del vacío asfixiante del clima social y cultural de sus años juveniles, y de su doble moralidad. Empieza ya a apostar por la intimidad como un desafío frente a la retórica del arte, entendida como un vehículo de una ideología política, y frente al Informalismo como lenguaje plástico. Su regreso a Sevilla hacia 1962 la devuelve a su mundo de interiores. En ROSAS PARA MI MAESTRO recuerda lo efímero de la vida y como se desvanece la belleza a través de los pétalos de rosa, dispersos en el suelo, metáfora que recogerá la joven pintora María José Aguilar. A través del dibujo y el color nos comunica otros símbolos, como son, el caballete, la pintura, una constante en su vida, y el ciclo vital, expresado en el maestro que sostiene a su nieto entre las rodillas. En la CARTA intuimos esa reacción tan femenina de descubrir la emoción que produce la presencia ausente del amor.

² MUÑOZ ROJAS, José A. *Las alas de la pintura*. Sevilla, Focus, 1995, págs.17-23.



Carmen Laffón. "La playa" 1958

“El yo que se mira en el espejo de sus propios sentimientos”. Un amor siempre desprendido que nos obliga a salir de nosotros mismos. La década de los sesenta es prolífica en simbolismos en su pintura. La butaca vacía en clara alusión a una pérdida, o el recuerdo de una ausencia, los objetos desperdigados en el suelo, que evocan la monotonía de la vida diaria, la máquina de coser y la radio. La máquina de coser es un objeto que produce una emoción especial ligada al ámbito doméstico femenino. La radio, cubierta por una tela, es el objeto ganado con el sudor de la frente que acompañaba y aún hoy en día lo hace, a la mujer en la cocina. Es el símbolo de que todo esfuerzo tiene recompensa. Por ello, tiene un lugar de honor, para escucharlo en los momentos concretos del serial y las noticias. Al mismo tiempo, es un objeto que suscita emociones contradictorias, que delata la presencia humana, reconocemos las voces que acompañan en la tarea diaria, consuelan en los momentos de soledad y transportan con sus relatos a sus oyentes a un bello mundo de ilusión e imaginación. A esta época, pertenece su serie MARCELINA, la niña que habría querido tener, la muñeca que la acompaña en su niñez, siempre con su abrigo puesto como si deseará huir de su destino, del fuego que pone en peligro su existencia. Laffón expresa en la tensión que existe en

la obra entre la oscuridad y la luz, el reposo y el desasosiego, su inestabilidad emocional por su deseo de ser madre. Un anhelo recogido de forma espléndida en *LA CUNA* donde capta la emoción que emana del niño, y de la propia cuna, situada sobre el mar imaginario de la alfombra.

A partir de 1970, inicia una nueva serie sobre otros objetos de su mundo doméstico. Nos referimos a los *ARMARIOS*, donde indaga su profundidad y el problema técnico de distinguir los materiales de que están hechos: madera, metal y tela. Por influencia de Rothko y Olitski, explora las polaridades del blanco y el negro, convertidos en colores expresivos y saturados. En sus *ARMARIOS BLANCOS* nos transporta al mundo de la sugestión, a los escalofríos que producen los recuerdos cuando miramos en su interior. El blanco se convierte así en el color de la no existencia, de la quietud. Nuestra mirada se dirige entonces invariablemente hacia el destello azul de la taza que hay sobre él. Un objeto al que rodea un expresivo silencio. En sus *ARMARIOS NEGROS* (1985) Carmen se siente seducida por la oscuridad que en ellos se oculta, de lo que está oculto y no puede ocultarse por más tiempo. Un armario que esconde el sobre azul grisáceo de la carta cuyo contenido es una incógnita.³



Por esos años prepara su *VISIÓN DE SEVILLA DESDE EL RÍO*.(1985) Una recreación de su ciudad donde huye de lo instantáneo y a la que dirige una mirada

³ CALVO SERRALER F. *El trasfondo de la belleza de Carmen Laffón, cabeza visible del realismo sevillano*. “El País”, Madrid, 18 de mayo, 1992; BONET, J.M. *Carmen Laffón en sus confines sanluqueños*. “Pueblo”, Madrid 17 de enero de 1981; GALLEGU J. *La otra Carmen*, “ABC de las Artes”, Madrid, 22 de mayo de 1992.

temblorosa. En una estructura ortogonal, la Torre del Oro, se convierte en el eje de la composición. Elevando nuestra mirada, gracias a las líneas diagonales que ordenan el espacio, intuimos, el caserío blanco de la ciudad, sus azoteas de cal, y la atmósfera que la rodea. La Giralda es una sombra delgada donde los planos gradúan la luz cada vez más intensa que proveniente del sur no brilla lo suficiente para dejar ver el remate dorado de la cúpula. Una visión de la ciudad de Romero Murube elaborada a través de la percepción de su memoria. Una ciudad tan insegura ante el futuro como la propia Laffón a la que desde su plástica lírica rinde un homenaje poético que podríamos identificar con el silencioso mundo de los sueños. Una recreación que desde la nostalgia retomará la pintora María José García del Moral desde la perspectiva de la ausencia. La década de los noventa la sumerge de nuevo en los Bodegones y en esa ciudad tan especial para muchos sevillanos que es Sanlúcar de Barrameda. En los primeros, Carmen se interesa por las posibilidades técnicas de las relaciones compositivas y emocionales. Los protagonistas del espacio, son recipientes de cerámica, y frutos que contienen los deseos y miedos de las personas que los utilizan y cohabitan con ellos. A veces su imaginación los traslada al centro de la línea verde de la vegetación del Coto. Su visión de este idílico paraíso, a orillas del Guadalquivir, es la que se aprecia desde la ventana de su estudio, convirtiéndose de esta forma, el vano, en un medio que facilita la comunicación de la pintora con el paisaje llano del estuario. Mira sobrecogida, la fuerza de la naturaleza, y traslada con gran acierto a sus cuadros el latir del aire y las ondulaciones del calor mediante pinceladas insinuantes. Una leve línea ondulante en el centro de la obra, organiza su diálogo con el mundo, mostrándole sin premuras, su irremediable soledad. Hace, en palabras de Power, del caos algo tolerable al descubrir el orden y las relaciones significativas en lo que ve. El crítico Rafael Muñoz opina que en una época, dada con tanta frecuencia en sacrificar cualquier tipo de intimidad en beneficio de la publicidad. Laffón dedica todo su esfuerzo en realizar una obra maravillosa, moldeada por el amor a la tierra en que ha nacido. Sus cuadros más que imitar del natural, captan los sentimientos de las personas y de los objetos que las rodea. Carmen Laffón considera que la esencia de la pintura es la emoción que le hace ver mediante una visión poética estructurada.⁴

⁴ MUÑOZ R. *Carmen Laffón*. "Sevilla Información", Suplemento de Arte, 15 de enero del 2000, págs.28 y 29; CACERES A. *Carmen Laffón. La realidad del sueño*. Sevilla, Carmen Laffón en la Colección del Monte, 1997, páginas 13-26.

Nuestra segunda propuesta de análisis lo constituye la obra pictórica de María José García del Moral que define su pintura como un goce, una sensación más que agradable, donde el tiempo no existe. Su estado de ánimo actual refleja la desolación y la tristeza que nos sobrecogió después del 11 de septiembre. Este sentimiento, quizás un grito desesperado ante la guerra, quedará recogido en su nuevo *AMBITO*, donde a diferencia del anterior, manos y ojos suplicantes, invaden el espacio pictórico, en una gama cromática que mezcla los azules con el carmín. En su primer *ÁMBITO* (1999) María José consigue comunicar al receptor el sentimiento que ella experimenta cuando pinta. Para ello, dispone dos rectángulos cristalinos que actúan como espejos reflejando a las personas que miran su obra. El público siente entonces deseos de introducirse como la protagonista femenina de *La rosa púrpura del Cairo* en el interior de los callejones cristalinos de formas cúbicas que delimitan el suelo real, para conocer de cerca las vidrieras góticas de la Catedral, el entramado árabe y futurista del urbanismo sevillano. El dibujo permite al espectador contemplar de nuevo, la perspectiva renacentista, y valorar la luz interna de la composición, que aumenta si cabe aún más su misterioso horizonte.

De esta época, es su recreación de Sanlúcar de Barrameda un espacio para el sosiego en libertad, algo espiritual como la emoción que produce a nuestro espíritu escuchar música medieval. El mar, no es para nuestra pintora algo desastroso sino un misterio en positivo. Es el momento del ocio despreocupado del veraneo, de la creación sin horario, donde abre su sensibilidad ante el inmenso y azulado mar. Reconoce, no obstante, que su contemplación está algo matizada por la melancolía y la nostalgia. Se agolpan, en su mente los recuerdos infantiles, cuando de la mano de su padre, acudía a ver los atardeceres aplaudiendo o pateando los mejores y peores.

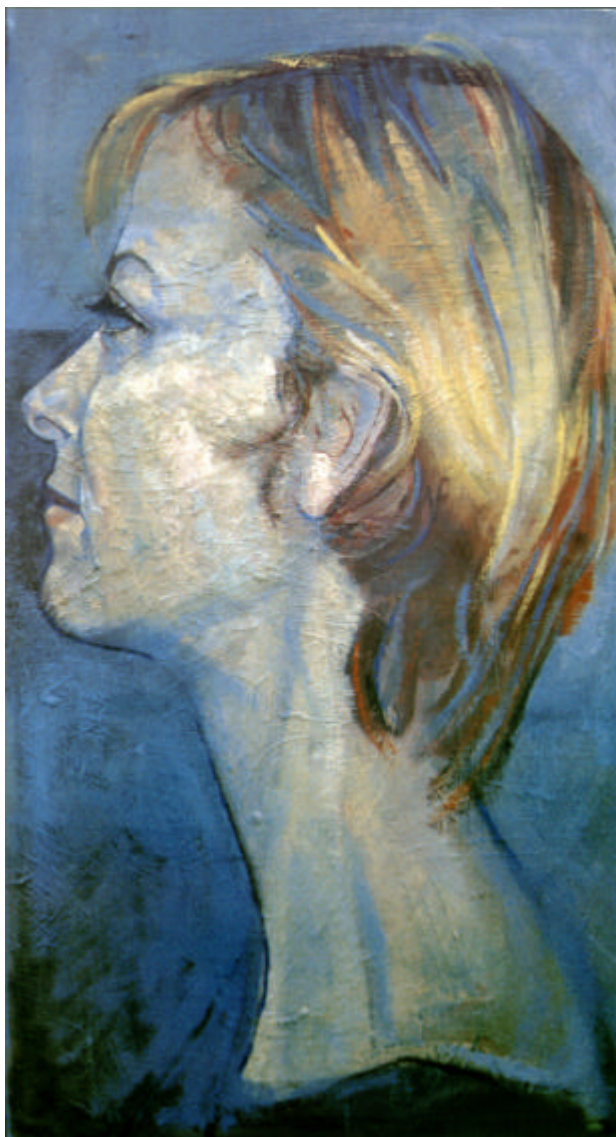
La década de los ochenta es un momento de grandes cambios en su vida personal y profesional. Su experiencia parisina le incita a realizar una de sus grandes obras *LA GIRALDA CRISTALINA*. Bastarán cinco noches de soledad y aislamiento en la ciudad del Sena para que sus recuerdos infantiles, y la nostalgia de la ciudad de José María Izquierdo, le permitan superar ese reto pendiente desde la juventud de personalizar la imagen soñada, añorada y perdida. Recuerda la visión de la Giralda desde la calle Mateo Gago cuando iba y volvía del Colegio, el sonido de sus campanas, las interpretaciones que hiciera su padre convirtiéndola en un mito de su creación artística. La Giralda es para María José un espacio para la meditación espiritual en

medio del azulado cielo de Sevilla. Ese cielo al que siempre miraba desde pequeña y cuyo color, es el principal referente de su pintura.



María-José García del Moral. “Giralda Cristalina” 1985

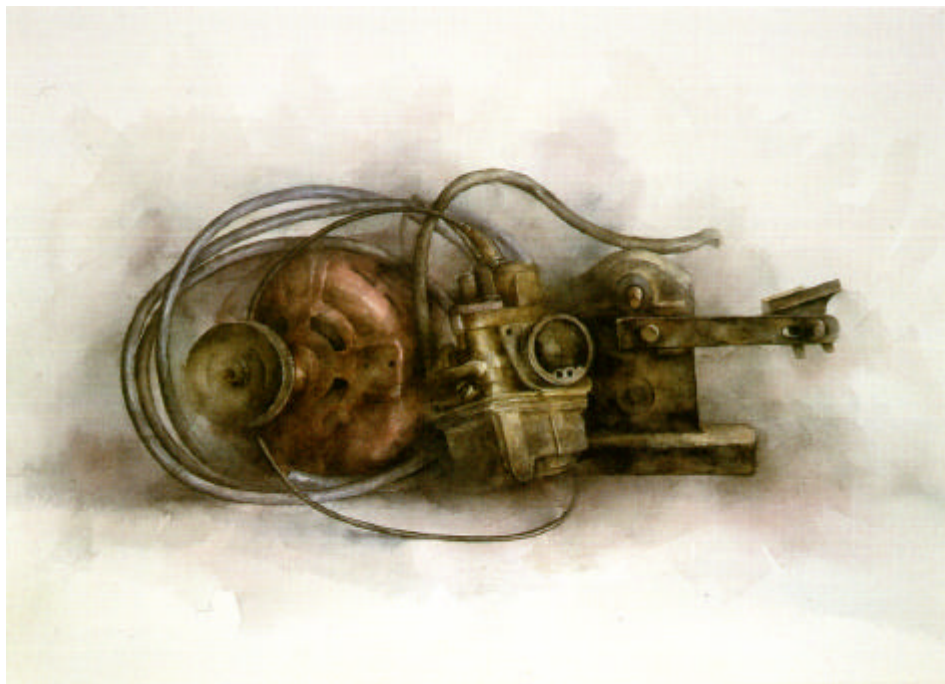
Más tarde, cuando viaja a Asturias, su paleta deja vagar su imaginación por las líneas ascendentes de Santa María de Naranco, ese legado cristiano, de la Historia vivida y no contada, que constituye lo permanente de nuestra Historia de España. Algo así como la Alhambra para el legado andalusí. María José simultánea su actividad como profesora de Dibujo con la creación artística. En sus Bodegones investiga nuevas formas rehuyendo de los modelos convencionales. En sus Retratos nos comunica los sentimientos que le inspiran sus seres más queridos. El de su hija Marina es un estudio de la fuerte personalidad que se aprecia en esta jovencita a punto de ser mujer, su tierna ingenuidad y su dignidad, que le impide someterse a nada ni a nadie. Nunca olvidará su frustración cuando, contemplando la Giralda desde la Fundación Amalio en la Plaza de Doña Elvira, se apagaban las luces que iluminaban la Catedral, y la Giralda desaparecía de su vista por unas horas. Hay en esta obra, donde la niña es concebida desde tres ángulos, una cierta dosis de melancolía y sentimiento maternal.



A su marido, Manolo, lo representa de pie o sentado con los pies cruzados, símbolo de su fortaleza. María José expresa con los pinceles su cariño por la estabilidad que ha dado a su vida, y por la masculinidad y ternura que ha aportado en su relación. De su madre, destaca sus grandes dotes de observación y la paciencia que demostró con su padre, el gran pintor Amalio. En sus Autorretratos ensaya nuevas técnicas, proyecta nuevas formas y volúmenes, en los que prima la imaginación por encima de la comercialización. No le gusta idealizar a las personas y menos aún a ella misma. Sólo se reconoce cierta coquetería al pintarse de perfil y destacar su largo cuello. Por lo demás, marca sus rasgos con rotundidad para mostrarnos su fortaleza de mujer adulta, con aplomo, sin vergüenza, y con gran sensibilidad. Se mira con dureza no con ternura.

Intenta romper de esta forma con ese menor atrevimiento que las mujeres han tenido a lo largo de la historia a la hora de pintar y opinar sobre la creación artística.⁵

El realismo mágico expresión que utiliza el profesor Valdivieso para definir la pintura de Carmen Marquez nos transporta a un mundo pictórico diferente. Como artista opina que las mujeres pueden aportar a la creación lo mismo que el hombre pero sus limitadas condiciones personales, socio-económicas, y políticas a lo largo de la historia, explican que conozcamos un menor número de pintoras en la Historia del Arte. Esa falta de libertad está siendo compensada en la actualidad con un mayor trabajo y agresividad. El arma femenina es, por excelencia, la sutileza.



Carmen Márquez. “Bodegón de piezas de motor” 1992

La pintura es para Carmen Marquez, algo intuitivo, no referido a su estado de ánimo. Es una actividad que exige gran disciplina y dominio de sí. Cuando pinta se olvida del resto del mundo, es una actividad que le absorbe totalmente. Es la aventura mayor del mundo, una mezcla agri dulce, superior incluso al placer de escuchar música. La pintura “es lo más en el arte, un intensificador de la vida”. Le sirve para olvidarse de los conflictos, aunque es lógico que algo de su personalidad se manifieste en sus obras.

⁵ PAREJO DELGADO M.J. *Artistas españoles contemporáneos. María José García del Moral*. Sevilla Información, Suplemento de Arte, 4 de septiembre de 1999, págs.6 y ss; BARROSO, Julia. *María José García del Moral y Mora*. Oviedo, Galería Dasto, 2000. La sutileza es su modo de ver, el rasgo dominante de los cuadros de María José, y el montaje de Ambito fue realizado a base de espejos y murales de pintura sobre lienzo en tonos azules con objetos geométricos cristalinos actuando como captadores y reflectores de la luz ambiental de la sala de la Fundación Amalio de Sevilla en la primavera de 1987.

Ella recuerda su vinculación con la pintura como una experiencia muy temprana cuando de pequeña manchaba con ilustraciones de los Evangelios sus cuadernos de dibujo.⁶

En sus BODEGONES armoniza el color y la forma. Es la suya, una pintura de sensibilidad con elegantes ritmos compositivos, que permiten una convivencia armoniosa de las formas. De sus fondos difuminados, emergen objetos simples y bellos cuya trivial apariencia se dignifica, gracias al tratamiento de calidad que otorga a sus texturas. Introduce en sus bodegones, elementos de aparente fealdad, que pertenecen a un mundo degradado, y carente de dignidad formal. Son objetos que forman parte de la ínfima categoría de la mecánica, viejas piezas de motor, carburadores, dinamos; desechos de apariencia antiestética que generan una melancolía poética y una insólita belleza. Sus bodegones son un deleite en el objeto observado donde con una economía de medios logra espléndidos matices pictóricos; armonías en verdes y lilas y sepia, y sus fondos neutros y sombras mediante tintas que diluyen las formas en la transparencia de los colores. En sus acuarelas rinde homenaje a Caravaggio, en particular a su técnica de puntos con la que siluetea las hojas logrando con un trazo tenue y denso cromatismo, sugerentes e insólitos efectos. Pinta escuchando música de Monteverdi, Schubert o Música religiosa, que una y otra vez resuena en sus oídos de forma casi machacona incentivando su espíritu mientras esparce los colores en el lienzo, pastel, o acuarela. El momento de la creación artística es para ella toda una investigación donde se plantean y resuelven los problemas derivados de la luz, las formas y el color. Proceso que culmina colocando un cuadro boca abajo para comprobar que los objetos se encuentran en su justo punto.

En sus DESNUDOS se enfrenta con el cuerpo femenino, contemplado por otra mujer, donde no se fija tanto en la belleza, sino en profundizar sobre las particularidades de su anatomía. Son desnudos, resueltos con gran dignidad en los que la técnica solvente y la solidaridad con la condición femenina se unen de forma increíble. Nos confiesa que el desnudo, masculino o femenino, es la forma más perfecta de la creación, una estructura tan completa, que supera a la del paisaje, por su fuerza, y la sensación de poder, movimiento, armonía y pasión que en él se contiene.

Admiradora de Velázquez, concibe el RETRATO, como la investigación de la luz que limita y define los rasgos de la individualidad; ojos, nariz y boca. Destaca la

⁶ VALDIVIESO E. *El realismo mágico de Carmen Marquez*. Galerista Juan Manuel Lumbreras. Catálogo, Bilbao, 1996, pág. 3 y ss; LUMBRERAS CAÑADA J. M. *Acuarelistas andaluces*. Bilbao, Galería Bay-Sala, 1992, págs. 5 y ss;

carnalidad de los seres humanos, especialmente de las personas maduras, con rasgos definidos, donde el carácter aflora de forma más nítida. En las mujeres, admira su cuello, y en el hombre, su virilidad. Uno de sus últimos retos es pintar el paño de la Verónica del Valle que tendremos ocasión de contemplar la próxima Semana Santa.

En su última serie BACO COMO PRETEXTO (Galería Haurie) ha recibido grandes elogios de la crítica autorizada. Ramón María Serrera destaca de esta Exposición la novedad introducida por Carmen al usar la acuarela sobre papel pardo de patrón, contraviniendo las normas de la técnica pictórica basada en el blanco. Una tradición que retoma de los paisajistas románticos ingleses como Cox, Martín, y el más grande Joseph Mallard William Turner. En uno de los cuadros de la Muestra, contemplamos a Baco, dios del vino, que ciñe en sus sienes, una corona de yedra y cubre sus hombros con una nébrida de piel moteada de corzo y en sus manos blande un tirso, el bastón decorado de hojas de yedra. E otras composiciones, las Bacantes comparten con él dicha caracterización, en frenéticas danzas, agitando al viento, sus melenas entre saltos y brincos al son de pífanos, timbales y panderetas. Logros técnicos son la combinación de la pincelada en seco y en húmedo, la armónica valoración tonal del modelado, y la matizada resolución de la gama cromática en un lenguaje plástico contemplativo e intimista. Es como si Carmen pintara para sí misma. La crítica de arte Amalia García Rubí opina que estos cuadros nos sumergen en una atmósfera de languidez e indolencia, que invita a adormecerse bajo los mágicos efectos de sus elixires. En sus creaciones percibimos un movimiento sosegado, que nos recuerda el andante de las figuras del friso de las Panatenas de Fidias. Un sincero elogio al hedonismo concebido con gran finura y exquisitez espiritual, tan distinto a la chabacanería y mediocridad de que hace gala, salvo excepciones, la sociedad actual.⁷

⁷ SERRERA R. *Baco como pretexto*. Sevilla, Catálogo de la Exposición de la Galería Haurie, 2001, páginas 3 y ss.



Carmen Márquez. "Sátiro y ménade" 2001-12-11

La joven pintora Virtudes Alcarria se mueve en sus producciones de los años ochenta y noventa del siglo XX e inicios del siglo XXI en el marco del expresionismo cromático abstracto. Para ella, el acto mismo de pintar lleva implícito una cierta teatralidad. Es vital que el cuadro tenga un receptor, una persona a la que vayan dirigidos los sentimientos expresados. En uno de sus poemas refiere "No es deseo de hacer cuadros, es hablar a través de ellos". Torpeza, exaltación y sinceridad, pintar pese a la vergüenza y perderla". Su única herramienta es su capacidad de sentir. Continúa la tradición de los impresionistas de ir con el caballete al campo. Es la suya una pintura de mancha sobre línea con grandes planos sobre la superficie, donde adivinamos los perfiles insinuados y los desflecados contornos de ciudades como Alcaudete, que reconocemos en una calle con aristas cortantes donde expresa su estado de ánimo en ese momento a través del colorido rojo y negro. Prefiere el óleo a otras técnicas pues se puede diluir como una acuarela. El color es lo esencial en la representación del natural. Organiza el espacio con encuadres novedosos.

En una de sus series más sugerentes los PUENTES, nos deleita con las líneas imaginarias, que encierran el simbólico espacio, formando vallas, que rellena con manchas de color. Pero pintar no es sólo cubrir la superficie, es expandir las formas en una lucha sin cuartel contra los planos que se yuxtaponen para organizar el espacio. La línea es de esta forma un elemento esencial no secundario para potenciar algunas zonas del cuadro. Es un recurso rítmico, vacilante, tan importante como el color y la forma. Los puentes se convierten de esta forma en un elemento de unión entre la realidad y la subjetividad como algún día expresara uno de sus pintores preferidos Jackson Pollock.

Su recreación de Sanlúcar de Barrameda es una visión de los días nublados en Bajo Guía, donde la imaginación vaga entre la nostalgia y la melancolía, que produce el abandono de la playa por la dispersión de las gentes que la pueblan en verano. Es un escenario donde la pintora se entretiene, en observar el discurrir del río Guadalquivir, y sus orillas. Un paisaje en libertad, diferente a las estructuras que encierran la vegetación en Jardines de diseños geométricos como los de Los Reales Alcázares de Sevilla. Muestra aquí Virtudes su rechazo a comprimir la naturaleza en receptáculos. No hace bocetos, pues piensa, que son cuadros que pueden ampliarse o no. Sus primeros apuntes sobre un paisaje los refleja a carboncillo donde dibuja sus estructuras y ritmos internos. En su poema Un paseo a través del sentimiento confirma que el mundo del color refleja lo subjetivo, el estado de ánimo del artista. Virtudes, a diferencia de otras pintoras, no tiene una actitud de sumisión ante la naturaleza, más bien es agresiva, conquistadora, desea dominar el paisaje, para desmoronarlo y hacerlo suyo: Es por tanto, una postura de panteísmo triunfador, donde el ser humano controla y no se somete a la naturaleza en libertad como hacían los románticos alemanes.

El Paisaje es el género pictórico que más aprecia. Es la naturaleza el espacio donde vuelca sus sentimientos. En Gredos se emociona pintando la salida del sol en una tierra fría y austera con nieve abundante. Una entonación dorada que resalta sobre el blanco nevado, que le da carácter insólito, sobre todo al espectador que procede de otras latitudes como es Andalucía. Una emoción donde se mezcla la sorpresa con la felicidad, que Virtudes recoge con pocas manchas y pinceladas, sin insistir demasiado. Su grado de satisfacción es lo que determina que un cuadro está finalizado. Si no puedes añadirle nada técnica ni emocionalmente, el proceso creativo ha concluido. Como diría Mozart “Cualquier alteración es imposible”.⁸

⁸ ALCARRIA Virtudes, *La vida y la pintura mano a mano*. Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Inédito, páginas 1-102;



Virtudes Alcarria. “Albarracín” 2000

Albarracín supone para nuestra artista un nuevo reto a su imaginación y a su técnica. Con pocas y selectas manchas en tonos amarronados y rojizos evoca las balconadas en perfil de sus calles, los ocre de sus fachadas, y las riberas del río, donde la vegetación se refleja de forma caprichosa en el agua. Como Monet, intenta apresar la espontaneidad del paisaje, de ahí su rechazo al boceto. Una obra que le recuerda un poema de Tagore donde hablando de los misterios del río, refiere uno que le impresiona vivamente “aquella agua fluía y fluía sin cesar, y a la vez estaba siempre ahí. Era siempre la misma, aunque se renovara en cada instante. Es un espacio donde la tristeza que le embarga es reconducida sabiamente en algo positivo a través de la obra de arte. Una creación sincera que refleja la liberación de su estado anterior. Ella misma nos dice en sus poemas “La vida y la pintura mano a mano, palpita, muere y renace”.

Cuando dibuja FIGURAS HUMANAS nos muestra una realidad distinta. Son rostros y siluetas, dibujados con trazos rotundos negros, y marcados por la fuerza vibrante del colorido, rojo, anaranjado o violeta, compiten con el fondo. Sus gestos apáticos o disgustados, convierten a las figuras en auténticas llamadas de atención al

espectador. La idea recobra así verdadero significado en la representación del natural. Lo que importa, según Alcarria, es ver una obra donde hay un pedazo de realidad; una realidad, que se modifica para imponerse el color como protagonista. El uso arbitrario del color de Matisse, las pinceladas curvas y espirales de Van Gogh y Soutine, y los alargados cuellos de Modigliani, cobran vida en sus representaciones humanas. Unas obras donde uno puede descubrir la luz donde hay sombra, la fantasía donde hay realidad, y el color, donde hay ausencia de él. Incluso como un tema alegre puede transformarse en algo triste al aplicarle un determinado color.



Este verano, coincidimos, en el Certamen de Pintura al Aire Libre de Cortelazor, que organiza El Punto de las Artes, allí Virtudes, caballete en mano deleitó a la concurrencia con una visión de este bello pueblo de la Sierra de Aracena resuelto mediante un conjunto de manchas coloreadas. Una obra donde sumerge al espectador en un mundo de disonancias y estridencias cromáticas, que le incitan a la inquietud. Prueba de ello son las manchas violetas de las casas del pueblo, convertidas en una realidad amenazante para la naturaleza salvaje de las montañas del fondo. Una tensión, que la pintora recoge en su eterno debate para lograr el equilibrio, la reflexión objetiva que nos

viste ante la vida y ante la pintura, como bien dice ella en otro poema “Un trasto olvidado que no olvida porque gusta de andar descalza donde aún lo hacen”.⁹

María José Aguilar expone al público una pintura cuidada, que busca más la satisfacción íntima que el brillo externo. Una creación artística, que en palabras del crítico Rafael Muñoz, centra su interés en el ser humano obteniendo como resultado una pintura llena de poesía, mensaje íntimo y sosegado. La propia realización de sus cuadros es todo un desafío. Trabaja el óleo sobre tabla, pues es una garantía de solidez, calidad y perdurabilidad de su obra. Ello le obliga a preparar la tabla adecuadamente aislándola de la humedad y del ataque de los insectos. Lijada la tabla, debe cuidar su imprimación, y más tarde, ir poco a poco ocultando la trama, para convertir la superficie del cuadro en un espacio de gran calidad y suavidad.

Muy elaborada es su TRILOGIA donde rinde tributo a la Medicina, a la Música y al Arte. En su Homenaje a la Medicina toma como elementos simbólicos, el pico de una cama desarreglado, donde percibimos la arruga de la sabana que acaba de ser levantada para que el médico de cabecera, ausculte al enfermo que ha acudido a visitar. El médico, no está presente físicamente, si su viejo maletín de cuero, su instrumental y el jazmín, la flor medicinal de los árabes. La ciencia está evocada por uno de los personajes más entrañables de la sociedad española de hace unos años, el médico de familia. Una escena intimista bañada por la luz de la mañana, donde María José, se afana en destacar el blanco de los visillos sobre la blanca ventana. Una obra de gran calor humano a lo que contribuye la luz, el olor que se desprende del jazmín, y el desarreglo de la estancia, donde adivinamos los gestos de la familia del enfermo ante el diagnóstico del médico que curaba, aconsejaba y alentaba a la familia en los momentos de infortunio.

En su ELOGIO A LA MÚSICA, la pintora busca la emoción en sí misma. La partitura, perfectamente legible, está sobre el atril, esperando ser leída e interpretada por la viola, que figura en un ángulo de la estancia. La viola es un instrumento de gran solidez, como se refleja en la cabeza tallada a modo de mascarón de proa con que termina; un elemento de gran simbolismo para nuestra pintora, pues en él homenajea a sus familiares vinculados con la Armada. La luz empaña la composición con unas tonalidades que se van graduando progresivamente para evitar sobresaltos entre la

⁹ GARAU A. *Las armonías del color*. Barcelona, Paidós, 1986; BARRON F. *Personalidad creadora y proceso creativo*. Madrid, Marova, 1969; ELGER Dietmar. *Expresionismo; una revolución artística alemana*. Colonia, E.Benedikt Taschen, 1990.

máxima luminosidad y la plena oscuridad. Una luz, llena de misticismo donde su sensibilidad femenina, recuerda el carácter efímero de la belleza, que se marchita como las hojas que se dispersan por el suelo. Frente a lo perecedero, lo atemporal, la Música. Una equilibrada y madurada composición donde la pintora expresa su inquietud ante el porvenir y deja abierta nuestra imaginación para intuir la gran riqueza espiritual de su mundo interior.



M^a José Aguilar. “La música” 2000

En LEYENDO LAS CARTAS rinde pleitesía al Arte. Una obra que se mueve al compás del sueño, donde apreciamos el sufrimiento por la entrega a la creación, y por querer despegar sola. Una obra que demuestra que María José posee un lenguaje personal para expresar su mundo interior, haciendo por lo tanto una auténtica aportación a la comunicación humana. Una realización plástica, llena de espiritualidad, que nos recuerda las escenas de interior de Vermeer, el gran pintor holandés, y que adquiere carácter excepcional en un mundo cargado de masificación y consumismo.

La mujer es para nuestra pintora la protagonista esencial de sus creaciones artísticas. Siendo por tanto de gran valor para acercarnos a su compleja sensibilidad. En el Retrato de Blanca adivinamos el carácter de una mujer que gracias a

su aplomo ha alcanzado los objetivos esenciales de su vida. La sobriedad de su indumentaria, blusa blanca, y falda beige con raja a los lados, deja ver la elegante postura de sus brazos cruzados en forma de ángulo y la serenidad de su mirada como el estado de un mar en calma. La rosa blanca con que se adorna, el símbolo de la verdad, de su autenticidad como ser humano. Su carácter sólido se apoya en la tradición familiar, recogida en la Biblia de su abuela y la pequeña cajita que sitúa en la mesa próxima. Un collar blanco, regalo de su marido, realza la blandura de su cuello.

En su Tema Taurino (2001) se introduce en la mujer morena que centra la composición elogiando las mujeres de Julio Romero de Torres y destacando su humanidad, y el misterio que encubre el escorzo de su cabeza. La figura se ubica en un espacio donde ofrece una personal y femenina versión del mundo del toro. Vincula la fiesta a las Leyendas del Minotauro y la doncella que escuchaba a su familia de pequeña. El coso taurino se transforma en el cuadro en unas imaginarias Bodegas Osborne, cuya arquitectura ve agrandado su espacio mediante la multiplicación de alguno de sus arcos, y la balaustrada de la parte superior. Las estatuas de bronce de dos toros, traídos de las Américas, son dibujados con gran sobriedad de colorido. Los toros llevan los nombres de Talento y Voluntad, dos condiciones necesarias para triunfar en la vida. El talento fue en otros tiempos una moneda de cambio, La mujer, viste mantón de Manila blanco, el clásico para acudir a la corrida, y cuelgan de sus orejas unos zarcillos dorados en forma de racimos de vid, en alusión al vino, uno de los componentes del festejo. Toca su cabello con lirios americanos, recordando la célebre frase del argot taurino de “hacer las Américas”. Una obra que nos conduce al objetivo del torero, lograr el amor de una mujer, la novia, la esposa, o la madre, que espera en silencio, y sufre cada tarde por la vida de su hombre¹⁰

¹⁰ MUÑOZ R. *María José Aguilar. La soledad como tema de realismo poético*. Sevilla Información. Suplemento de Arte, páginas 28-29. PAREJO DELGADO MJ. *Galerías extranjeras en Arte-Sevilla*, página 39. Sevilla Información Suplemento de Arte, 19 de enero del 2001. ALONSO María del Mar. *Cuadros vivos que casi huelen, tienen salud, y hasta parece que respiran los personajes que los habitan..* Sevilla, “El Correo de Andalucía” 19 de julio del 2000.pág.48.



M^a José Aguilar. "Tema taurino" 2000

En sus últimas creaciones aún inacabadas, investiga sobre el mundo íntimo femenino. En una de ellas, una novia vestida con antiguas enaguas, contempla ensimismada, los cepillos de la ropa y el vestido que junto al tarro de perfume se disponen en el tocador. Se está probando la corona de azahar (símbolo de la pureza). La sutileza femenina está presente en el cristal que se funde y se pierde en la línea donde se ubica el postigo de la ventana. Una metáfora íntima que oculta los contradictorios sentimientos presentes en la joven ante la incertidumbre de la unión amorosa. Unas flores de plástico amarillas, símbolo de la mala suerte quedan a un lado de la composición. María José trabaja la luz para lograr que atraviese las cortinas, y resalte la sensualidad del cuerpo femenino que se cobija bajo las enaguas integrando la mano de la joven en la penumbra. En su MUJER CON GRANADAS obra inspirada en un poema suyo titulado Sueño Granada. A través del rostro de una joven belleza morisca apoyada en el umbral de uno de los arcos de herradura del Alcázar de Jerez, expresa como "Granada tiene ojos de Alhambra intemporal, refulgente, y en momentos, desdichada.". Su fascinación por el arte islámico está patente en la obra, a través de objetos simbólicos

como la tina roja con relieves que recuerda la fuente situada en los patios de las mezquitas para el ritual de la purificación, el suelo de azulejos blanco y verde, la túnica blanca que cubre a la joven y que resalta las redondeces de su cuerpo, y las granadas que se rompen en sus manos dispersándose por el suelo. Una bella metáfora del corazón femenino desangrado por los sinsabores del desamor o las promesas incumplidas. Todo ello en un marco arquitectónico que combina el ladrillo como material constructivo y el trazado acodado de la composición.

Una recreación más amable de la existencia es la de la pintora naif Pepa Santos. Su visión del mundo es alegre y colorista aunque con ciertas dosis de irrealidad, al filtrar el colorido de sus composiciones de ese tono especial, que le da su tierra de adopción, Sevilla. El crítico Manuel Lorente elogia sus creaciones diciendo que no sólo relata la vida de forma encantadora en sus cuadros, sino que invita al espectador a introducirse en la composición para disfrutar del paraíso estético creado por ella. Un espacio, que considera siempre un desafío, pero que cada vez resuelve con mayor capacidad técnica, paciencia y experiencia. Alejada de las normas académicas por su carácter autodidacta, transmite al espectador de sus obras, el clima de realidad de los hechos que narra, en cuadros de gran colorido, donde los relatos están sugeridos por los personajes que los protagonizan. Cuando inicia una nueva obra toma apuntes a dibujo si se trata de monumentos de gran relevancia, aunque a veces recurre a la fotografía, seleccionando entre varias, la que más se ajusta a sus intereses. Empieza pintando el cielo que reviste en sus obras distintas modalidades: cielos azules, limpios, cielos con nubes blancas en forma de manchas irregulares que avanzan suavemente hacia un lado de la composición, y cielos donde el sol se dispone en ondas concéntricas.

Su temática es muy variada. El mundo cotidiano de sus ciudades de origen y de adopción, Salamanca y Sevilla, las fiestas y costumbres de esta última, los grandes hechos sociales, las corridas de Toros, el Circo, El mundo Infantil, y la Selva.¹¹

Salamanca, su ciudad natal es evocada a través de sus edificios más representativos como la Plaza Mayor, las Dueñas, el Palacio de los Anaya y el Río. Su pasión por el colorido, ya desde la infancia, le lleva a analizar las transformaciones que la luz a lo largo del día realiza en la piedra de su Plaza Mayor, un recinto familiar donde

¹¹ MARTI Amparo. *Pepa Santos. Pinturas*. Caja de Salamanca y Soria, 1996, páginas 1-14; VALENZUELA A. *Exposición de pinturas de Pepa Santos*. Revista Triana, nº 17, páginas 66-67. GOMEZ, J.M. *Arte y optimismo en la pintura de Pepa Santos*. "El Correo de Andalucía", 2 de febrero de 1995, página 25 *Celebraciones sevillanas en el naif de Pepa Santos*. "El Correo de Andalucía" 18 de

se autorretrata con su familia, contemplando un bellos atardecer del verano. Su pincel hace un repaso de las grandes fiestas de Sevilla, la Semana Santa, Feria, Vela de Santa Ana, Corpus, etc ofreciendo una visión personalísima, llena de encanto lírico. Un repaso de experiencias vividas en la ciudad del Guadalquivir donde retrata la emoción de sus gentes observándoles cuando discurre una procesión, bailan sevillanas, esperan la salida de Curro Romero de la Plaza de la Maestranza, o caminan junto a las carretas y el Simpecado en el Rocío. Es admirable su capacidad para retratar esa inmensa variedad de personajes, y aún es más hacerlo en esa mínima proporción, y sobre todo la rapidez con que el público procede a identificarlos. Es una auténtica cazadora de motivos de la vida real, que somete a su fantasía e inagotable imaginación. Sus figuras tienen expresión y personalidad, movimiento y detalles, algo que consigue sólo con su capacidad de trabajo. En las plazas nos relata el entramado humano que les da vida, observamos a la madre que juega con su bebe, a los mayores que charlan en animadas tertulias, a los enamorados y a los niños que juegan. Los alrededores de la Maestranza son un lugar concurrido por niñas vestidas de gitanas, coches de caballo, y aficionados sacando junto a su cuadrilla a un torero, por la Puerta del Príncipe. Al fondo, la visión irreal del coso completo, donde se está realizando el arrastre del último toro. Una sana alegría de vivir invade los rostros del público que protagoniza y contempla sus cuadros. La misma que seduce a los vecinos de Los Remedios cuando llega el Circo para la Feria con sus trapezistas, payasos y domadores. En su obra *El Circo* llega a Sevilla se entretiene dibujando a los espectadores del cortejo, las monjas con las niñas uniformadas del Colegio de Santa Ana, los padres con sus hijos, los abuelitos, y el vendedor de globos. La imaginación infantil ha borrado por unos momentos la arquitectura del barrio convirtiendo el asfalto en el albero de la Feria, en la pista de un circo imaginario. Una pintura que tiene un sentido de lo efímero que la artista ha aprendido en Sevilla. A veces su relato adquiere el carácter de crónica testimonial como demuestra su recreación de la Boda Real en Sevilla. Una pintura, llena de vida y sensibilidad que deja clara la vigencia y el gran poder comunicador de la pintura naif.



Pepa Santos. “El circo llega a Sevilla” 1996,

El mundo infantil es interpretado por Pepa Santos como un espacio lúdico donde los protagonistas son los personajes de las Cuentos Infantiles más populares como El Gato con Botas, Caperucita, Cenicienta, Blancanieves y los siete enanitos, y el Pato Donald. Un homenaje a la ingenuidad e imaginación, que lamentablemente las nuevas películas y la manipulada información que se da a los niños, está limitando. Un elogio a unos textos escritos para la infancia que alentaban su expresividad y transmitían valores éticos indispensables para crear honrados ciudadanos como la diligencia, la solidaridad, la honradez y la esperanza.

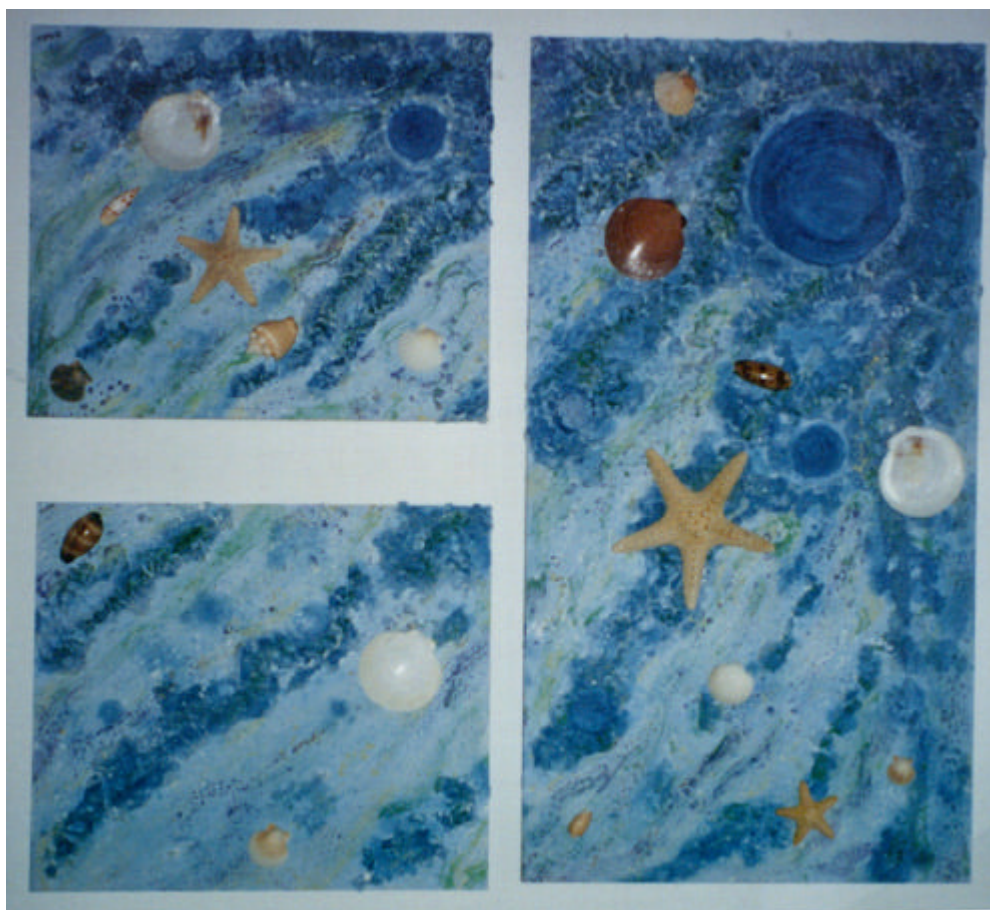


Pepa Santos. "Cuentos infantiles" 2000.

La selva es un espacio idílico y salvaje, no adulterado por la contaminación ni la hipocresía. Es el lugar donde los animales salvajes son testigos de los devaneos amorosos de las parejas de amantes y donde los detalles centran nuestra atención en el mono que manipula un gramófono. Un cuadro, repleto de flores, árboles y animales de distintas especies, que conviven pacíficamente, como los tonos verdes, azules y violetas con que son dibujados. Una de sus últimas composiciones ofrece una nueva versión del Paraíso Terrenal, en ella Adán, no se sitúa bajo el árbol de las manzanas, sino que se está dando un baño en el lago azulado que organiza la composición. No faltan ni Eva, ni la serpiente en medio de una floresta realizada con minúsculas pinceladas y con exhaustiva minuciosidad. Una luz uniforme proporciona al cuadro ingenuidad y candor, que pese a las dificultades de su vida, aún conserva nuestra pintora. Desecha en el cuadro toda idea de pecado, de castigo, toda interpretación religiosa; tan sólo transmite al espectador una imagen del Antiguo Testamento que refleja tolerancia y serenidad, valores que resumen el perfecto quehacer de Pepa Santos. La disposición de los animales y árboles en forma de abanico, se nos antoja, el abrazo con que nuestra pintora desea sumergir en el cromático lago de la felicidad a todos los inquietos habitantes del

planeta. Una propuesta pictórica, evasiva, irreal, pero extraordinariamente divertida, que sorprende, y cautiva al espectador al recordarle ese lado amable de la vida, que raras veces se expone en los medios de habituales de comunicación de masas.

La fotógrafa y pintora autodidacta CLELIA nos invita a viajar por el mundo de la Filosofía oriental y el fondo de los océanos. Su brillante imaginación la lleva a analizar el impacto de la erosión eólica y la resaca de las mareas. Heredera del expresionismo abstracto de Kandinsky usa la técnica del grabado sobre papel y arpillera como medios de expresión. Le fascina el acabado rugoso e insinuante que otorga esta técnica a sus creaciones. Sus cuadros son reversibles, es decir, podemos colocarlos en distintas posiciones. Sus formas recuerdan las burbujas transparentes de las que salen líneas y manchas, formando insólitos horizontes oníricos, y suscitan reacciones tan encontradas como alegría y tristeza, melancolía u pasión. En la composición analiza la cambiante textura de los objetos según su luminosidad a lo largo del día y de las estaciones, el enfoque y la distancia de las líneas, las manchas y los objetos, y las sorprendentes armonías de forma y color. Clelia se inspira en las medusas gelatinosas de los fondos marinos y en los dinámicos caballitos del fondo del mar. Aplica su pintura en granos que mezcla en un cuenco enriqueciendo su paleta con infinitos tonos y semitonos. Su estudio es un laboratorio de olores, botes de pintura, y lienzos manchados de imaginación. Adora el azul porque le recuerda sus orígenes junto al Lago Garda, y la profundidad del mar, donde el blanco, combinación de toda la luz visible, refleja a los demás. Expresa a través de manchas rotas por el color, el estallido de las olas contra las rocas, y la arena, el aleteo de los peces en las profundidades y las ondulaciones de la vegetación marina. En su TRIPTICO DEL DESIERTO Clelia compara la formación de las dunas, una superficie llena de rugosidades y matices, con la progresiva constitución de la personalidad de un ser humano, su capacidad para adaptarse al espacio, y el generoso acto de desprendimiento que es la creación artística. Un momento en el que el artista traslada sus sentimientos al lienzo. En CALEIDOSCOPIO dos o tres espejos inclinados en sus extremos nos muestran los objetos que alberga su interior. Unas imágenes que se multiplican simétricamente al voltear el tubo contemplando la obra desde el extremo opuesto. Una nueva y sugestiva interpretación del progresivo conocimiento mutuo que logramos a través de la amistad. Se trata el suyo de un mundo optimista donde todos sus amigos acabamos compartiendo con ella, su emoción por la búsqueda, y su incesante curiosidad por el mundo que le rodea.



Clelia. "Fondos marinos" 2000.

En su HOMENAJE A ZENOBIA CAMPRUBI recupera el concepto del zen, abstracción lírica de lo inefable. Una línea que relaciona la vida y la muerte, la liberación y el sometimiento. Esa búsqueda de la iluminación por vía meditativa que define el zen, voz japonesa derivada del sánscrito. En su pintura se representa plásticamente por un disco rojo o verde, que anima la vida, desprendiéndose del mundo cambiante y destructor. Un punto focal descentralizado, que nuestra pintora relega a un tercio del espacio compositivo. Una forma circular llena que como el toro cretense une Oriente y Occidente. Un espacio donde la lírica impone el sentimiento y los pinceles distribuyen de forma caprichosa los colores en el soporte. Un nexo de complicidad entre el pintor y su público, para reclamar su atención, despreciando los obstáculos que la sociedad materialista actual, imponen a la creación artística.¹²

¹² PAREJO DELGADO M.J *La sonrisa etrusca; una respuesta pictórica a los interrogantes marinos*. Sevilla Información, Suplemento de Arte del 3 de junio del 2000, página 27.



Clelia. "Homenaje a Zenobia Camprubí" 2001.

Siete lenguajes pictóricos femeninos que enriquecen nuestro conocimiento sobre las mujeres, sus inquietudes, sentimientos y emociones, los debates que seguimos manteniendo en el interior de nosotras mismas, y los medios de expresión de que se valen las pintoras para hacer llegar al público, nuestra actitud ante la vida.

“Contemplar a una mujer es como ser herido por un dardo envenenado”. La belleza como arma en la literatura medieval alemana.

PARRA Membrives, Eva

Universidad de Sevilla

Harto conocida es desde hace tiempo ya la imagen tan negativa que se le ha asignado tradicionalmente a la mujer durante la época medieval. Se recordará así que la mujer es considerada un ser de utilidad poco clara según San Agustín¹, apta en exclusiva para producir descendencia según Santo Tomás², absolutamente despreciable e impura según el conocido teólogo Abelardo³, y desde luego, como era reconocido unánimemente, de manera indiscutible un personaje de segunda categoría que debía de quedar en todo sometida al varón⁴. Teniendo en cuenta que en su mayoría estos perfiles femeninos tenidos por exactos eran elaborados por hombres de iglesia, forzados, sin remedio, a la más absoluta castidad, no es de extrañar que la mujer, a la que por naturaleza desean y que en realidad les atrae, pero que les está vedada por una fe intransigente, adopte para ellos una imagen fuertemente peyorativa. No sólo el temor⁵ ante lo obligadamente desconocido lleva a los estudiosos eclesiásticos a un rechazo categórico de lo femenino, también el peligro en la mujer

¹ Vid así las siguientes declaraciones: “Si la mujer no ha sido creada para ayudar al hombre a traer hijos al mundo, ¿para ayudarlo en qué ha sido creada entonces? Aunque a su lado arase el campo-trabajo que por entonces no era tan laborioso como para que fuese deseable una colaboración-sin embargo, si hubiese habido necesidad de ayuda, hubiera sido mejor un ayudante masculino. Lo mismo es válido si quiere hblarse de ella como confortadora, suponiendo que Adán se había cansado de su soledad. ¿no es mucho más agradable para una vida en común y en compañía si son dos amigos los que conviven, en vez de un hombre y una mujer?... ¿O es que alguien se atreve a decir que para Dios no hubiera sido posible, si así se lo hubiese propuesto, crear a un hombre de la costilla del hombre y no simplemente una mujer? Por ello no encuentro ninguna otra ayuda para el hombre por la cual hubiera podido ser creada la mujer, sino aquélla de dar a luz a sus hijos” citado por Bussmann, M, “Die Frau- Gehilfin des Mannes oder eine Zufallserscheinung der Natur? Was die Theologen Augustinus und Thomas von Aquin über Frauen gedacht haben”, en: Lundt, Bea: *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten*, München, Fink, 1992, págs. 117-133, aquí pág. 122

² El Santo dirá que “era necesario que surgiese la mujer, tal como dicen las Escrituras, como ayudante del hombre. Ciertamente no para otra tarea que no fuese la de engendrar, como afirman algunos, puesto que para cualquier otra tarea el hombre encuentra una ayuda más adecuada en otro hombre que en la mujer, sino únicamente para ayudarlo en el engendrar”, citado por Bussmann, *ibidem*, pág. 127

³ Vid. “el Redentor podría haber elegido otra parte del cuerpo femenino para su concepción y nacimiento que esa parte tan despreciable de donde proceden los hijos de los hombres”, citado por Fischer-Fabian, S., *Der jüngste Tag. Die Deutschen im späten Mittelalter*, Stuttgart, Knauer, pág. 246

⁴ A este respecto, vid. PARRA Membrives, Eva, *Mundos femeninos emnicipados. Reconstrucción teórico-empírica de una propuesta literaria femenina en la Edad media alemana*, Zaragoza, Anubar, 1998, págs. 45-74

⁵ Vid. también PARRA Membrives, Eva, “Representaciones de lo masculino en la literatura medieval femenina”, en *Representar-representarse. Firmado: mujer. Actas del Congreso Internacional en Homenaje a Zenobia. Moguer (Huelva)*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001, págs. 453-464.

latente como principal rival de Dios en los corazones masculinos⁶, y, en parte, influye incluso la arrogante idea de que, dado que se trata de algo que no puede tenerse, en realidad, poseerlo tampoco merece en absoluto la pena. Así, cuando Dios advierte amenazadoramente al hombre “este ser no es para ti”, el clérigo contesta con infantil despecho: “En realidad, tampoco me interesa”. La insistencia por un acusado desinterés lleva, en ocasiones, a declaraciones extremas, en las que no sólo la mujer en sí, sino hasta su atractivo envoltorio son rebajados. Así, el popular obispo Odón de Cluny, fallecido en el año 942, asegura asqueado que

La belleza del cuerpo [—se refiere aquí el autor al cuerpo femenino en exclusiva—] reside sólo en la piel. En efecto, si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la visión de las mujeres les daría náuseas. Puesto que ni con la punta de los dedos toleraríamos tocar un escupitajo o un excremento ¿cómo podemos desear abrazar este saco de heces?⁷

Dado que se comprendía que ni siquiera una fe absoluta en el Salvador conllevaría necesariamente implícita una inmunidad absoluta a la belleza femenina, influyentes oradores se afanan de continuo en advertir a los varones inexpertos sobre lo pernicioso de detenerse incluso en la contemplación de este ser despreciable. Nílos de Ancira, por ejemplo, notable teórico de origen griego, advierte de lo siguiente:

Contemplar a una mujer es como ser herido por un dardo envenenado. Hierde el alma y le inyecta veneno, y cuanto más dura la contemplación, mayor envenenamiento causa [...] Huye del encuentro con mujeres si quieres conservar tu castidad y no les proporciones ocasión de confiarse a ti jamás.⁸

La malignidad extrema de las mujeres es, según estos teóricos, manifiesta. Sirva aquí como ejemplo ilustrativo la sentencia del francés Hildeberto de Lavardin cuyas poéticas palabras no logran suavizar en modo alguno su crítico contenido:

La mujer, una cosa frágil, nunca constante, salvo en el crimen, jamás deja de ser nociva espontáneamente. La mujer, llama voraz, locura extrema, enemiga íntima, aprende y enseña todo lo que puede perjudicar. La mujer, vil forum, cosa pública, nacida para engañar, piensa haber triunfado cuando puede ser culpable⁹

⁶ Podría citarse aquí como prueba la llamada *Kreuzzugslyrik*, lírica de las cruzadas, en las que el poeta, amargado, se siente incapaz de decidir entre la amada y su deber a Dios. De destacar es en particular el emotivo poema conocido como “Lied 3” de Friedrich von Hausen cuyo verso inicial “min herze und min lip diu wellent scheiden”, (mi corazón y mi cuerpo desean separarse) ya nos sugiere un conflicto irresoluble. En el poema, el poeta prevé para sí un amargo final dada su incapacidad para dedicarse plenamente a Dios por la nociva influencia sobre su alma de una mujer.

⁷ KLAPISCH-ZUPER, Christiane (ed.), *Historia de las mujeres. 2. La Edad Media*, Madrid, Taurus, 2000, pág. 46

⁸ KETSCH, P., *Frauen im Mittelalter. Q und Antworten. Band I. Arbeiten im Mittelalter*, Düsseldorf, Schwann-bagel, 1983, pág. 50

⁹ KLAPISCH-ZUPER, Christiane (ed.), *ibidem*, pág. 48

Con estos antecedentes no es de sorprender que en la literatura de la época, tanto aquella de contenido religioso como también la no religiosa, se le atribuya a la mujer un papel destacado en cualquiera de las desdichas que asolen a los personajes protagonistas. El espectro de los daños causados por la inconsciencia, mala fe o crueldad intencionada de la mujer es tremendamente amplio, pero se halla presente de un modo u otro en la práctica totalidad de los textos en los que se da la comparecencia femenina y raro es hallar en entornos literarios algún mal de procedencia no relacionada con la mujer. Curioso resulta aquí que en numerosos ejemplos procedentes de las letras alemanas la mujer se vale, precisamente, de su belleza como arma para conquistar, dañar y perjudicar al inocente varón que con ella de un modo u otro se relaciona. Veamos ahora algunos ejemplos destacados de lo antedicho.

Tomemos como referencia ahora la inigualable obra *Erec*, primera de las novelas artúricas surgidas en terreno germanoparlante, cuyo autor se identifica como Hartmann de Aue, caballero empobrecido oriundo, según parece, de la región de Suabia. El protagonista principal de la obra será, precisamente, Erec, aquél quien da título al texto, gallardo joven de intachable conducta hasta que conoce a quien será su perdición, la bella Enite, su futura esposa, como atestigua el siguiente fragmento:

Erec era bueno y capaz,
Caballeresco era su ánimo
Antes de tomar mujer
Y de volver a casa.
Pero ahora que hubo vuelto a casa
Tornó todo su pensamiento
Hacia el amor a la señora Enite¹⁰

Como el autor se encarga claramente de indicar, Erec era realmente un caballero de élite, valeroso y perfecto, que comenzó “a estropearse”, y son palabras literales, cuando conoció mujer y aplíquese aquí el verbo asimismo y sobre todo en el sentido bíblico. Pues cómo nos indicará el próximo pasaje, una vez contemplada Enite, Erec cambiará radicalmente

Como si nunca hubiese sido hombre,
Así dejaba pasar los días.
Por la mañana se acostaba
Para amar a su esposa
Hasta que tocaban a misa.

¹⁰ HARTMANN von Aue, *Erec*, Leipzig, Brockhaus, 1893, v 2894-2900. Subrayado y traducción son nuestras.

Entonces se levantaban de inmediato,
Muy apresuradamente.
Se tomaban de la mano,
A la capilla iban.
Allí su estancia duraba
Hasta que se cantaba la misa.
Éste era su mayor esfuerzo.
Entonces estaba preparada la comida.
Inmediatamente después de haber levantado la mesa
Con su mujer volaba
A la cama, lejos de la gente.
Y allí empezaron de nuevo los cariños.¹¹

La belleza de Enite se revelará aquí como arma casi mortal, pues una vez Erec probará los placeres de la carne, la pasión amorosa que le inspira su esposa le embriagará hasta tal punto que llegará a olvidarse de sí mismo, de sus semejantes y de su Dios, descuidando a partir de entonces todas sus obligaciones excepto las maritales, cayendo con ello consecuentemente en el más profundo deshonor y atrayendo sobre sí el rechazo de sus semejantes. Dado que el aislamiento social, durante el Medioevo, se consideraba el más atroz de los castigos ante cuya perspectiva era preferible, incluso, la muerte, se comprenderá la trascendencia de la desgracia del caballero, antaño héroe, ahora marginado. De hecho, sus súbditos llenos de amargura, lamentarán profundamente la aparición de Enite en la vida de su héroe como nos revela el autor:

Todo el mundo le criticaba muchísimo.
Su corte estaba exenta de alegrías,
Y se hallaba repleta de vergüenza.
De reinos extranjeros nadie debía
Ir a visitarlo en busca de alegría.
Empezaron a maldecir
Los que estaban bajo su mando
Y le querían bien.
Dijeron todos: ‘¡Maldita la hora
En la que conocimos a nuestra señora!
Ella está echando a perder a nuestro señor.’¹²

Y como culpable del mal que asolará a Erec, y, por extensión, también a todos los miembros de la corte que se halla bajo su mando, se percibirá, en exclusiva, a Enite, como ella misma sabrá reconocer, mujer que, a través de su belleza, se convierte en promotora del mal, en pérfida criminal. Así la calificarán al menos sus gentes. Que su crimen consista aquí principalmente en ser arrebatadoramente bella y en no

¹¹ HARTMANN von Aue, *Erec*, Leipzig, Brockhaus, 1893, v 2905-2921. Subrayado es nuestro.

¹² HARTMANN von Aue, *ibidem*, vv. 2858-2868

rechazar a su marido en el lecho donde éste la visita con frecuencia excesiva no debe servirnos de atenuante. Los orígenes del mal son claramente femeninos, es más, muy significativo resulta el que la simple presencia de la mujer fuera suficiente para destruir una prometedora carrera profesional. Así, se nos sugiere la idea tan extendida en círculos religiosos de que la mujer no necesita actuar para llevar la desgracia a ningún varón, le basta con, simplemente, ser ella misma, es decir, con existir y con mostrar públicamente su belleza.

Para observar el efecto de la hermosura femenina en los varones y en busca de esa latente culpabilidad nos gustaría, sin embargo, acudir en estos instantes a un tipo diferente de textos, en concreto a aquellos surgidos de mano femenina. Que las mujeres interesadas por las letras existen en el Medioevo, y, además, en número adecuado no sólo para merecer ser estudiadas sino como para que el análisis de sus obras pueda aportarnos datos en suficiencia acerca del modo de narrar femenino, se dará ahora por supuesto¹³. Teniendo en cuenta la natural inclinación de la mujer hacia el mal, la crueldad y las muertes violentas, sería de esperar que escenas apocalípticas invadieran sus propios escritos, que en la ficción mostraran igualmente su verdadera naturaleza y se dedicaran a recrear con deleite aquellos crímenes para los que la realidad quizá no les proporcionara ocasión adecuada. Un análisis de los textos principales de las más conocidas escritoras del Medioevo revela que, ciertamente, la mujer habla del mal en sus obras, y también sabe relacionar éste con su propia belleza. Pero, lo que resulta más curioso, la causabilidad del mal no es, en estos textos, ni por asomo tan evidentemente femenina como en los casos antes aportados. De hecho, en las novelas de tipo cortesano es interesante ver cómo situaciones donde la inductora del mal es, habitualmente, una mujer, son resueltas por las autoras femeninas de manera muy diferente. Tomemos ahora como ejemplo la lamentablemente poco conocida novela *Roman der Königin Sibille*, compuesta ya en el siglo XV por la autora Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, que pasaría a la historia como autora de la primera novela en prosa en lengua alemana y también

¹³ La bibliografía en torno al tema es muy abundante. Como referencias obligadas podrían citarse aquí ahora los siguientes trabajos: Bennewitz, I, *Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik*, Göppingen, Kümmerle, 1989; Brinker-Gabler, G. (ed.), *Deutsche Literatur von Frauen. Erster Bd. Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München, Beck, 1988; Classen, A. (ed.), *Woman as protagonists and poets in the German Middle Ages. An anthology of feminist approaches to Middle High German Literature*, Göppingen, Kümmerle, 1991; Dronke, P., *Women writers in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984; Graña Cid, M^a del M., (ed.), *Las sabias mujeres II (siglos III_XVI) Homenaje a Lola Luna*, Madrid, Al-Mudayna, 1995;

como pionera en utilizar como protagonista de su obra a un personaje de origen no noble y emparentado con la baja burguesía.

En la novela de la reina Sibila encontramos el ya conocido motivo de la mujer de belleza extraordinaria que aturde a quien la contempla y que, como se ha dicho hace unos instantes, causara la perdición al marido de la dama, y a toda su corte poco después, en Erec. Aunque en Sibila se dan las mismas circunstancias iniciales, el desarrollo posterior de la novela será, sin embargo, otro muy distinto. Casada esta noble señora según nos cuenta la novela con el insigne emperador Carlomagno, su hermosura sin par sólo sirve, en principio, para incrementar la felicidad tanto de su sin igual marido, como de su reino, orgullosos todos de que tal ejemplar destacado de feminidad pueda considerarse propio. La belleza será aquí sinónimo no de pesar y desgracia, sino de dicha, pues la mera contemplación de la reina, por lo demás dulce y buena, servirá para alegrar los corazones de sus súbditos. Carlomagno, gobernante moderado, sabe disfrutar de su situación de hombre casado de manera conveniente, sin excesos, y en ningún momento se nos sugiere que la bella Sibille, a pesar de resultar deslumbrante, logre ofuscar su lúcida mente. Así, en principio, la belleza femenina no provoca mal alguno y la joven Sibille se perfila, por el contrario, como el bien absoluto. Sin embargo, en esta situación idílica, muy semejante a la que viviera Erec en los primeros momentos de su matrimonio, comenzará a introducirse asimismo el mal. Pero si en Erec era la luminosa imagen de la joven Enite la que perturbaba y “estropeaba”, empleando palabras del autor, a guerreros jóvenes y valerosos, en Sibille no será el marido quien pierda la cabeza, ni siquiera alguno de los jóvenes, inexpertos e influenciables vástagos aristocráticos de la corte, sino un extranjero de extraño aspecto, un enano de origen desconocido, llamado Syweron, en cuya desagradable descripción la autora evidencia ya que se trata de un personaje a priori predispuesto hacia el mal, pues Syweron es:

un enano feo, cuyas carnes eran negras como si se hubiera llevado diez años expuesto al humo, su nariz era como la de un mono, su pelo de punta como el de un puercoespín, sus orejas y sus brazos y todo su cuerpo era peludo. Sus ojos hundidos en el rostro como los de una rata, sus dientes sobresalientes como los de un jabalí, amarillentos. Una joroba delante y otra detrás, sus piernas torcidas y los pies exageradamente feos y anchos. Imposible imaginar un ser más feo. Todos los que lo veían creían que era el diablo¹⁴

Y, en efecto, como diablo se revelará este ser amorfo, pues será el único a quien le afecte la belleza de la reina hasta el punto de aturdirlo. Vamos a insistir en ello, pues

¹⁴ TIEMANN, H., *Der Roman von der Königin Sibille*, Hamburg, Hauswedell, 1977, pág. 119

precisamente este punto será interesante. Véase cómo la belleza femenina ciertamente obnubila y acarrea la perdición, pero sólo a quien por naturaleza ya se halla de por sí predispuesto hacia el mal, no resultando por ello la mujer causante directa de la desgracia, sino sólo detonante inconsciente e inocente de maldades ya latentes en seres interiormente malignos.

Syweron, el extranjero, el enano feo, negro, peludo y doblemente jorobado, se enamorará perdidamente de la reina, con ese amor tan pasional que las mujeres suelen ver atacar a sus hombres en casi todos los textos artísticos que componen, un amor totalmente exento de cariño, romanticismo y comprensión y encaminado más bien en exclusiva a la satisfacción de apetitos carnales. Syweron desea poseer a la reina como sea y, así, se introduce en su lecho a hurtadillas al declinar el día con la absurda esperanza de que ella acepte sin más sus lascivas pretensiones y se encuentre dispuesta a trocar, sólo por una noche, al emperador Carlomagno, cumbre de la perfección, por un enano maltrecho. Lo desatinado de tal pensamiento le resulta del todo evidente a la autora, que, burlonamente, subraya las diferencias físicas existentes no sólo entre Carlomagno y Syweron, sino también entre éste último y la reina, pareja tan desigual que resulta risible imaginarla unida aunque fuese sólo en un abrazo pasional aislado. Sin duda, el lector no puede menos que esbozar una sonrisa escéptica ante la imagen que se le sugiere. Mas, sorprendentemente, ni el esposo de Sibille, el gran Carlomagno, ni tampoco su corte consideran inviable la posibilidad de una relación amorosa entre los dos personajes.

Cuando la reina, despertada abruptamente de su plácido sueño por Syweron, rechaza violentamente al enano propinándole un fuerte bofetón que lo aleja del lecho y lo estampa contra la pared opuesta de la estancia, este último, humillado al máximo, planea venganza y acude al emperador para acusar a la reina de adulterio con su propia persona. Y Carlomagno, sin duda varón tan influido por las enseñanzas eclesiásticas tradicionales del Medioevo que se halla predispuesto a pensar siempre lo peor de una mujer, y más aún si se halla implicada en algún asunto de carácter sensual, acepta las acusaciones sin más y sin buscar pruebas que las avalen y expulsa a su bella e inocente esposa del reino con la connivencia de sus súbditos. El enano cruel y calumnioso, por cierto, para satisfacción del lector, es ahorcado por su delito, con lo cual su venganza le viene a resultar poco provechosa.

Si en Erec la mujer se perfilaba como criminal y malvada, dado que con su simple presencia aturdí al varón y le hacía caer en desgracia, Elisabeth von Nassau-

Saarbrücken da la vuelta a la historia al presentar a una mujer inocente calumniada por dos caracteres masculinos incomprensible e injustamente crueles. Por una parte, es censurable el odioso Syweron, vengativo enano libidinoso, que en su pasión irrefrenable cuenta con rasgos que por lo habitual se consideraban en el Medioevo más bien claramente femeninos. Serán sus traicioneras maquinaciones las que le lleven a él mismo a la muerte y a la pobre e inocente Sibille a un destino aún peor: el rechazo social y la marginación, una vez marcada públicamente como adúltera. No obstante, la que quizá más sorprenda de todas aquí es la figura de Carlomagno, habitualmente cúmulo de perfecciones, que se convierte en estos momentos, sin embargo, en una muestra de la necedad más absoluta al considerar, sin sombra alguna de duda, que su bellísima esposa, la más perfecta de las damas sobre la tierra, pudiera haber sentido una irrefrenable atracción sexual por un hombre que, lejos de superar al emperador en apostura física, es la encarnación de la fealdad y apenas humana resulta su apariencia. Muy intensos han de ser los ardores femeninos para no poder resistirse a los dudosos encantos de Syweron, un alto grado de perversión ha de considerarse en la mujer. Aunque tal es, precisamente, y desde siempre, la creencia varonil: la mujer no le hace ascos a ningún varón, fuera cual fuera su aspecto, sea o no miembro de la especie humana, no discrimina jamás, y, ante la perspectiva de un buen rato en el lecho es capaz de poner en peligro su vida, su reputación y todo lo que posee.

Elisabeth, la autora de la novela de la reina Sibila, deja claro en su obra que la perversión femenina no es tal, en realidad, sino sólo existe en las predispuestas mentes masculinas. El mal no es así realmente provocado por la mujer, sino que esta culpa le es asignada a ella por parte del hombre, en ocasiones de manera arbitraria y absurda, y, en cualquier caso, injusta. La huida de Sibila de la corte, embarazada además del primogénito del emperador, y su penosa subsistencia posterior en la más absoluta miseria sugieren que el mal siempre afectará principalmente a la mujer, exenta de culpa, pero marcada como culpable sin ser escuchada, mientras que en las arrogantes mentes masculinas pervive la tranquilidad de conciencia al haber puesto freno, según creen, a una actuación femenina impropia y peligrosa.

Concluiremos así que, aunque la belleza de la mujer, su físico impresionante, gracia y donosura, atractivo para el varón se mantiene, por igual, en ambos tipos de textos, tanto los elaborados por varones, como por autoras del sexo débil, y en casi todos los casos es causa directa de algún tipo de maldad, crimen, o violencia, no

obstante el efecto mismo de esa belleza resulta diametralmente opuesto según hayan los personajes brotado de mano femenina o no. Las bellezas creadas por varón son impúdicas, insaciables, siempre deseosas de varón, hechiceras, absorbentes, distraen al hombre de sus obligaciones, perturban su alma y destruyen su reputación y su vida. Las mujeres imaginadas por otras mujeres son dulces, bondadosas, comprensivas y fuerte de carácter, estoicas en la desgracia, que les sobreviene siempre de manera no buscada y en la figura de un varón a todas luces inferior a ella en cuanto a valía personal y física, que, no obstante, por su condición masculina, se cree con derechos sobre ella. Su autodeterminación, confianza en sí misma, independencia, la llevarán a la perdición, pues serán interpretadas como culpabilidad por parte de otros hombres incapaces de creer en la inocencia femenina. Pero serán, en estos textos, los hombres los únicos capaces de engañar, mentir, violar, y matar por alcanzar su satisfacción.

Nos encontramos, sin duda alguna, con dos mundos opuestos, en los que causa y origen del mal guardan una explicación muy diferente y que nos llevan a pensar que una historiografía femenina quizá nos hubiera podido dar una visión muy diferente de la humanidad.

Análisis traductológico en la escritura de H. Cixous: el goce de la traición en la traducción

PEÑALVER Vicea, Maribel

Universidad de Alicante

El presente artículo pretende transmitir, a través de la traducción, una forma particular de escritura centrada en el sujeto femenino como creador de un lenguaje que “deconstruye¹” construyendo. La capacidad de reproducción, exclusiva de la mujer, se metaforiza en la escritura mediante la alteridad del significante (como voz y ser (de) Otro) y la multiplicidad del significado. Se trata pues de un sujeto plural en continua metamorfosis. En este sentido, la escritura es femenina para jugar con los significantes del Otro, ese Otro que la mujer necesita reproducir desde y en su interior, en su “bolsa de agua”. Cuando el Otro sale, una explosión de agua, de alhorre y de sangre inundan la escritura, la lengua de la mujer. En esta línea, el lector podrá constatar una alteridad, a través de múltiples juegos anfibológicos, siempre presente en el género humano.

¿Cuál es pues el papel del traductor en esta escritura? Cuando traducimos este tipo de textos, un sentimiento violento de apropiación se apodera de nosotros. Conscientes de la traición que supone el proceso traductológico, cabe preguntarse: ¿soy Yo o el Otro lo que nos induce a traicionar traduciendo? ¿Por qué necesitamos traducir?; y una vez efectuada la traducción, ¿qué es mayor: el goce de la reproducción de una nueva escritura o el goce de la traición en sí? Lo que influye en esta necesidad de traducir es el surgimiento del Otro, la voz de Otro en uno mismo puesto que este último es incapaz por sí solo de salir (a la luz), y lo hace así por la llamada del Otro. Traducimos porque somos incapaces de crear por sí mismos, sin embargo de lo que sí somos capaces es de transmitir un lenguaje a través de Otro diferente.

En la línea de J. Derrida, estudiamos la traducción a partir del concepto de la *différance* [de ahí (Mon) Algériance, que da título al texto que analizamos] del significado entre lenguas. El tándem opuesto (significante y significado) en el que se basa el estructuralismo se anula en la traducción al violar el significante y al multiplicarse el significado del término apropiado.

Analizamos pues la traducción de dicha escritura como reflejo de un lenguaje imbricado de múltiples juegos de significantes. La profusión de neologismos así como de palabras baúl, por ejemplo, dan prueba de este tipo de lenguaje tan particular. El

¹ La escritura de H. Cixous es deconstructora en la línea de J. Derrida.

primer ejemplo de neologismo lo constituye el título *Mon Algérie*² que muestra un despliegue de significados nacidos de un único significante. En este sentido, analizamos la traducción como metáfora de nuestro Otro que (se) revela y se desvela mediante una transformación de palabras.

En cuanto a los procedimientos discursivos que analizamos en el proceso traductológico, destacan los siguientes:

1. Neologismos creados por:
 - 1.1. Sufijación nominal
 - 1.2. Prefijación
2. Palabras baúl
3. Otros procedimientos discursivos tales como:
 - 3.1. Unión de dos términos
 - 3.2. Juegos de consonantes
 - 3.3. (Di)sección de palabras.

Neologismos

Los neologismos suponen la necesidad de expresar un nuevo concepto (mediante un nuevo significante) con el fin de transmitir(le) un sentido diferente. Esta necesidad es plasmada por H. Cixous, como ya hemos dicho anteriormente, a través de una escritura rica en neologismos³, como arma revolucionaria para luchar contra los cánones del mundo académico que la autora consigue anular.

Reproductor ingenuo del texto origen, el traductor se bifurca entre el texto original y la traducción y conforme se avanza en el proceso traductológico, reconoce poseer un sentimiento de impotencia ante la transformación “seminal⁴” de las palabras. Impotencia que, paradójicamente, le sacia por la voz del Otro. A pesar de este sentimiento, la traducción surge como necesidad imperiosa y como aprendizaje en la línea de J. Kristeva:

² “Mon Algérie” fue publicado en *Les Inrouptibles*, nº 115, agosto-septiembre 1997. Forma parte del libro *Stigmata* de H. Cixous. En español fue publicado en la *Revista de Occidente* (noviembre 2000, pp. 120-147).

³ Según A. Goosse : “La neología es a la vez un bien y un mal. Un bien, porque muestra que la lengua es capaz de adaptarse a nuevas condiciones, que no está fija en una especie de perfección que sería lo contrario mismo de la vida”. En *La néologie française aujourd’hui. Observations et réflexions*, Conseil international de la langue française, Paris, 1975, p. 69. La traducción es nuestra.

⁴En francés *seminal* (del latín *semen-inis*: sentido) y como adjetivo de “sema” de la palabra. En el texto, como imposibilidad de un fruto exactamente idéntico.

Te perfeccionas con otro instrumento, como si te expresaras con el álgebra o el violín (...). Sientes que la nueva lengua es tu resurrección; una nueva piel, un nuevo sexo. Pero la ilusión se desvanece cuando te escuchas (...). Tus torpezas tienen su encanto, dicen, incluso son eróticas y te hacen más apetecible para los seductores. Nadie te hace notar tus faltas para no herirte (...). Tampoco tú te engañas (...), estás dispuesto a efectuar todos los aprendizajes, a cualquier edad, para alcanzar (...) sabe Dios qué ideal, más allá de la confusión implícita de una decepción debida a ese origen que ha mantenido su promesa⁵.

Algériance es el primer neologismo que inaugura el texto y que da título al mismo: Mon Algériance, que ha sido creado, a nuestro entender, a partir del topónimo Algérie y del sufijo –ance, uno de los más utilizados por H. Cixous para la creación de neologismos. La autora suele añadir dicho sufijo⁶ nominal –ance, a determinados semas para formar sustantivos que marcarán una acción ininterrumpida y progresiva, como puede apreciarse en la cita que sigue:

J’aime d’ailleurs la forme progressive et les mots qui se terminent en –ance (...) [-ance: terminaison des substantifs en bas latin (au plus ancien de la langue française: on ajoutait un ix d’ailleurs venu du grec à des participes présents.⁷ (p. 143)

Para la traducción de estos neologismos, hemos intentado seguir el mismo procedimiento que en la lengua original. En el primer caso, Argelia y el sufijo –ance, pensamos, en primer lugar, en “Argelinidad”, a la manera de “hispanidad”, pero dada la carga semántica que posee, a nuestro entender, el sufijo –ance, optamos por el mismo sufijo en español –ancia. –Ance aparece además en palabras clave de la escritura de H. Cixous tales como enfance, en-fiance, France y sobre todo en *différance*. En español, todos estos términos comparten como sufijo –ancia (ance): infancia, Francia y diferancia⁸.

⁵ KRISTEVA, J., *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1991 (1988), pp. 24-25.

⁶ Según M. Grevisse en *Le Bon Usage* “Ce suffixe a eu un grand succès dans la langue littéraire, spécialement à l’époque symboliste. On trouve par ex. chez Gide: avissance, bruyance, remémorance, vagabondance, etc.”, Duculot, 1993, p. 210.

⁷ A partir de ahora indicaremos las páginas del texto traducido en español después de la cita.

⁸ La escritura de H. Cixous se caracteriza por la profusión de metáforas de la diferencia sexual. En la línea de J. Derrida, la *différance* (cf. *L’Écriture et la différence*, Seuil, 1967) permite deconstruir aquella escritura sometida a los formalismos que apoyan el logofonocentrismo.

Otra de las posibilidades en la que pensamos, a la hora de traducir el título, era dejarlo sin traducir ya que la explicación que hemos dado anteriormente es totalmente subjetiva y no quiere decir que sea la más acertada. El título será interpretado de distintas formas según cada traductor.

El siguiente neologismo, *accidence*, se presenta como una forma distinta de un “suceder” siempre progresivo. No es pues el suceso eventual sino el acontecimiento que nunca termina y que siempre está, a la vez, presente. Se trata de un accidente gramatical y metafórico con voz duradera e infinita en la escritura cixousiana:

Le mot Bru. Le cimetière catholique. Le résumé historial concret de notre accidence en Algérie. Novembre le mois le plus cruel (...). (p. 121)

Como podemos observar, al traducir estrangulamos unas palabras, manipulamos otras, nos apropiamos de la escritura original y nos conformamos con unos equivalentes utópicamente similares. Este proceso podemos observarlo en otro de los neologismos que la autora crea: el verbo *s'apatrier*:

Laisser derrière soi la tombe de son père: par la poussière me vient une sorte d'appartenance invisible à une terre à laquelle je suis liée par mes atomes sans nationalité. À cause du fantôme de mon père je ne peux m'apatrier⁹ nulle part. Une abandonance retient ma mémoire sur les hauteurs invisitées d'Alger. (p. 122)

En este caso, el prefijo –a, al que se añade el sustantivo *patrie* (patria), indicaría la privación. Y justamente la privación de la presencia paterna es, entre otros factores además de la privación de Argelia, lo que le impulsa a “apatriarse”. La narradora, pudiendo haber escogido *rapatrier* o haber fabricado una locución con el adjetivo *expatrié*, ha optado por inventar *s'apatrier* a la manera del adjetivo *apatride*. Por “una pertenencia invisible”, siente la necesidad de apatriarse, de buscar su patria en algún lugar. En nuestra lengua, hemos traducido apatriarse intentando seguir el mismo procedimiento.

En el neologismo *Algériade*, el sufijo –ade indicaría una irrupción de sucesos acaecidos en Argelia y a Argelia:

⁹ El subrayado es nuestro. A partir de ahora los términos que comentamos aparecerán subrayados.

Nous vécûmes toujours dans les épisodes d'une Algériade brutale, jetés dès la naissance dans un des camps grossièrement façonnés par le démon de la Colonialité. (p. 124)

Colonialité está formado del término colonial (de colonie) y probablemente pretende poner de relieve la (des)posesión de un territorio maldito. H. Cixous añade el sufijo -ité (forma culta de -té (du latin -itatem)) que suele añadirse sobre todo a radicales también cultos¹⁰.

Colonialidad es el neologismo creado en español que hemos formado, de la misma manera, del adjetivo colonial y del sufijo -idad.

Somnanbuler es el siguiente neologismo formado a partir del adjetivo somnanbule. Quizás ha sido creado por la necesidad de querer velar los momentos mortales de guerra.

Para la traducción de este neologismo, optamos por mantener el adjetivo sonámbulo y añadir un verbo ya existente: “convertirse en sonámbulo”. Traducción que hemos preferido, en este caso, quizás inadecuadamente, a la creación de un neologismo.

Los neologismos que siguen: arrivance, passance, han sido creados mediante el lexema del verbo correspondiente arriv(er); pass(er); más el sufijo -ance. Se trata de una forma de entrar progresivamente en el desenraizamiento interior y condicionante de la vida de la narradora. El deseo reiterado de llegar, mediante el sufijo -ance, producirá esta escritura tan particular.

Con la arrivance, llega a Francia y permanecerá “pasante”, es decir, en pasancia sin dejar nunca de pasar:

(...) mes diverses chances généalogiques et historiques se sont arrangées pour que je reste passante; de façon pour moi originelle je suis toujours passante, en passance. (p. 142)

¹⁰ Cf *Le Bon Usage*, op. cit., p. 217.

Messiance es creado del sustantivo *messie*¹¹. Desde este suceso con Argelia, la palabra *messiance*, “mesiancia”¹², le viene como anunciadora de un suceso que le arrastra fuertemente a la escritura.

Otro tipo de neologismos son aquéllos formados mediante el prefijo –in, como es el caso del adjetivo *invisité* o *inséparé*:

Venus des grottes et des cavernes ils remontaient lentement (les marins eux surgissaient comme des bulles) encore *inséparés* de la terre et des pavés, les porteurs d’eau, chargés de leurs outres en peau de chèvre. (p. 136)

Destaca igualmente el verbo *inachever*, traducido por “inacabar”. Este infinitivo expresaría un “no acabar” atemporal:

Je veux l’arrivance, le mouvement, l’*inachever* dans ma vie. C’est aussi de partir que j’écris. J’aime la phrase: j’arrive , son interminable et subtile messianicité (...). (143)

Invisitées, traducido por “invisitadas”, hace referencia a las alturas de la ciudad de Argel, es decir, no visitadas porque son deseadas como el fantasma de su padre:

À cause du fantôme de mon père je ne peux m’apatrier nulle part. Une abandonnance retient ma mémoire sur les hauteurs *invisitées* d’Alger. (122)

Palabras-baúl (mots-valises)

Son otro procedimiento muy empleado por H. Cixous como reflejo de la Otredad, de la “imbricación” del cuerpo en el Otro. Es pues la presencia del Otro desmembrado lo que llama igualmente al traductor cuando reconoce su Otredad y la imposibilidad de una perfecta adecuación entre la lengua original y la lengua meta. Estos juegos de significantes anulan la existencia de un significado único y se anula asimismo la diferencia entre el original y la traducción. No hay pues un significante para un significado sino múltiples significados para un significante. La traducción debe

¹¹ *Messie* es el título de otra de las ficciones de H. Cixous.

¹² En el texto en castellano, tradujimos expresamente *messiance* por “mesianicidad” en vez de “mesiancia”.

ser considerada como una huella del texto original, como una llamada al Otro, gracias al original, como una necesidad recíproca de escritura:

Translation does not come along in addition, like an accident added to a full substance; rather, it is what the original text demands –and not simply the signatory of the original text but the text itself. If the translation is indebted to the original (this is its task, its debt [Aufgabel], it is because already the original is indebted to the coming translation (...)¹³.

Veamos la traducción de algunas palabras baúl:

Abandonnance, formada de abandon y de abundance, es el término que le sirve a H. Cixous para expresar su abandono de abundancia que, paradójicamente, le hace perdurable el recuerdo de su tierra natal, Argelia. Para la traducción de esta palabra baúl, abandonancia, hemos escogido, como en el término francés, el primer sema “abando(no)” y le hemos añadido el sufijo nominal –ancia.

Passeporosité es otra palabra baúl creada por imbricación de passeport y de porosité. Ante la necesidad de unir un “pasaporte” y una “porosidad” que le permite “traspasar”, expresa el goce de una huida nunca consumada. Esta pasaporosidad le sirve de intersticio poético para el goce de la huida hacia una nacionalidad múltiple y “en ninguna parte”:

(...) la France, un pays qui me semble toujours manifester une porosité –pays aux bords marins et voyageurs, échappant par chance aux structures enclavées de la Mitteleuropa par exemple, pays traversé, parcouru, envahi, métissé, pays aux ports, et non point interné ni replié. J’ai joui de la paspeporosité française. (123)

Otros procedimientos discursivos

Entre otros juegos de palabras, destacamos el término francaouis, que a modo de gentilicio, se presenta como un término despectivo aplicado a los franceses. Hemos preferido no traducir este término:

Les enfants Cixous ces faux français pas vraiment juifs qui aimions les Algériens qui nous méprénaient pour des francaouis des Roumis et des Juifs ennemis. (131).

Otro de los procedimientos que destacan es el juego de la mayúscula en algunos gentilicios de los que unos aparecen en mayúscula y otros en minúscula. En la

¹³ Derrida, J., “Roundtable on Translation”, en *The Ear of the Other*, p. 153.

traducción, esto lo hemos obviado ya que en español los gentilicios, al contrario que el francés, van siempre en minúscula. Véase dicho juego en la cita que sigue:

(...) On disait “les Arabes”; les Français” (...). Le Choeur des Français lançait d’une voix que les Arabes étaient (...) on disait: les arabes et les français, et aussi les juifs et les catholiques (et pas de berbère) (et pas de protestants). (124)

Otro de los procedimientos es la fusión de dos términos para formar una sola palabra. No se trata de palabras baúl sino de la unión de dos términos completos. Esto sucede, por ejemplo, en *petiscireurs*, traducido por *pequeñoslimpiabotas*, donde se ha unido *petits* a *cireurs*.

También aparece el término *materpaternelle* (*materpaterna*) que evoca no sólo la unión de la lengua sino de sus raíces.

En otras ocasiones, aparece la “di-sección” en palabras con las que H. Cixous desmiembra para resaltar. Esto sucede en *re-marqués* o *dé-francisée*, términos cuyos prefijos aparecen separados del lexema en cuestión.

A modo de conclusión, debemos reconocer que traducir la escritura de Hélène Cixous es una tarea demasiado arriesgada y ardua. Los procedimientos discursivos tales como neologismos, palabras baúl, juegos de palabras han sido traducidos con una ausencia de satisfacción y sin poder reconocer que sus traducciones eran las más pertinentes.

Como escritura alquimista, la lengua de H. Cixous busca el conocimiento del mundo interior, como búsqueda del auténtico Yo. Es probablemente en esta línea en la que el traductor necesite traducir y transformar una escritura como lengua deseada pero inalcanzable. La traducción es pues, a nuestro entender, una metáfora de nuestro propio lenguaje que nos hace atravesar la lengua de(l) Otro. Es una forma de escribir con Otro y de nacer por Otro.

Memoria y silencio: el yo en los diarios de Rosa Chacel

PÉREZ Vicente, Nuria

Con el presente trabajo queremos referirnos al yo presente en todo tipo de escrito autobiográfico, particularmente al que emerge de los diarios y al modo en el que se expresa a través de ellos. Hablaremos concretamente de los textos de una de las principales escritoras españolas de posguerra: Rosa Chacel (1898-1994), ensayista y novelista, que tuvo que transcurrir gran parte de su vida en Sudamérica, tras el triunfo en España del fascismo y los consiguientes cuarenta años de dictadura.

Rosa Chacel publicó su diario en dos volúmenes: el primero, *Alcancía. Ida*, está escrito entre los años 1940-1966 y el segundo, *Alcancía. Vuelta*, entre 1967-1981. El título común a ambos, *Alcancía*, bellísima palabra de origen árabe, se acompaña tal como podemos observar de las palabras ida y vuelta, en correspondencia con las dos etapas que señalan profundamente su vida: la primera, el exilio vivido en Sudamérica (Brasil y Argentina); la segunda, la del regreso a la “madre patria”, a España. Este diario quiere ser, entonces, una “alcancía” o “hucha” donde guardar los ahorros de toda una vida, un “depósito de horas, pensamientos, anhelos” (p. 5a)¹. Todo se almacena en la memoria, donde para encontrar algo es necesario buscar con esfuerzo, desarrollando, según sus propias palabras, una profunda “re-cherche”; es allí donde se acuñan las monedas del tiempo, pequeñas e insignificantes, que adquirirán su valor cuando estén todas juntas y dejen de ser “calderilla”. Sólo entonces su peso se hará casi insoportable y en un arrebato se romperá la “hucha” y se ofrecerá a los demás.

De la naturaleza misma de este género autobiográfico, es decir, de la ausencia de punto de vista retrospectivo y distancia temporal, y por tanto de una especial actitud ante la significación global de lo vivido, emergen diferentes subjetividades que, juntas, configurarán el “yo” múltiple, contradictorio y diversificado propio de la autobiografía. Pero veamos en primer lugar cuáles son las motivaciones que empujan a éste último a “estallar” y manifestarse a través de la palabra escrita.

¹ Las páginas, especificadas entre paréntesis, corresponden a la edición de los diarios: *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*, Barcelona: Seix Barral, 1982. La letra “a” o “b” que acompaña al número indica si la cita pertenece al primer volumen de memorias (a) o al segundo (b).

Cuando Rosa Chacel se pregunta por qué está escribiendo un diario, no encuentra ninguna respuesta satisfactoria, ya que en realidad no hay un motivo concreto que la impulse a ello. De hecho, la primera frase que anota en el cuaderno que le han regalado es “empiezo por debilidad” (p. 11a). Esta reflexión no tendrá seguimiento hasta seis años después, transcurridos los cuales pasará otros seis sin plasmar en él ni una sola palabra. En total son doce años del más crudo exilio de los que nada se nos dice: tendrán que pasar dos más antes de que vuelva a reanudar la actividad, y a partir de ese momento escribirá con más o menos constancia a lo largo de veintisiete años.

En principio la autora parece plantearse el diario como un apoyo a su trabajo: en él apunta ideas para sus obras, datos que no quiere olvidar, lecturas realizadas, críticas a otros autores u obras, opiniones, etc., y encuentra que es un medio donde comentar las cosas “con más libertad” (p. 52b). A pesar de ello desconfía de él y lo abandona continuamente para volver después a retomarlo. Reconoce a su vez su desconocimiento de un género nuevo en el que hace los primeros tentativos y del que todavía no conoce las posibilidades: llega incluso al desconcierto cuando ve el peligro de caer en el ensayo o en la novela, ya que ella intuye que lo que está escribiendo no es ni una cosa ni otra. De hecho lo considera desde el principio algo diferente a su trabajo, es decir, a su actividad puramente literaria, y ve que su utilidad debe ser otra. Se esfuerza por ello en no abandonar nunca “los hechos del día” (p. 321a) e “ir dejando sentado el estado de las cosas” (p. 359a), ya que sólo de esta forma cree que encontrará su función. El diario pasa así de ser una imposición (“debo”, “me lo he propuesto”) a ser, en continua evolución ascendente, un compañero insustituible. Buscará momentos para escribir, y como si de un fetiche se tratara, querrá que sean sus mejores amigos los que le compren los cuadernos, que mantendrá siempre a la cabecera de su cama y no abandonará nunca más.

De este modo encontrará su más profundo sentido al diario: servir para dar idea de la “cosa informe, trabada, estrangulada” (p. 69a) que es su vida. Cree que si llega a publicarse (posibilidad que pronto empieza a concebir) no aclarará nada de los hechos de su existencia, pero al menos será posible extraer de él una tónica o acento acorde con su obra. Más adelante declarará “lo acertado de ir escribiendo” (p. 70a) ya que así al releerlo se ve el paso del tiempo y por tanto la evolución.

Sin embargo Rosa Chacel rechazará duramente lo que ella considera finalidad tradicional del diario, especialmente del femenino: servir de desahogo, de confidente íntimo². El motivo que aduce es que se siente incapaz de utilizar el tono conmovido y sencillo habitual en ellos, por ser “demasiado escritor” (p. 118a). No le gusta el estilo espontáneo y descuidado del que suelen hacer gala, aunque reconoce que de alguna manera su gracia está precisamente ahí³, y cree que a pesar de no plantearse ninguna elaboración, su obra no tiene en cualquier caso “el tono de una verdadera confidencia” (p. 119a). Tampoco aceptará que sea una justificación de sus actos, ya que para ello tendría que exponer su opinión sobre los demás, y con su característico tono mordaz, la escritora asegura que nunca le interesó “inmortalizar cloacas” (p. 71a). Esto le lleva a callar numerosos hechos concernientes a su vida, ya que “es imposible hacer uno su propio diario sin hacer al mismo tiempo el de los demás” (p. 227a). Por ello y por otros motivos que veremos a continuación, el diario de Rosa Chacel es, en buena medida, el relato de un silencio, la narración de lo que “no se dice”.

Parece prevalecer, según lo expuesto hasta ahora, la presencia de un yo cotidiano y social que nace en el momento de la escritura y que nos habla de las preocupaciones cotidianas: su “odio al fregadero”, la prisión en que la mantienen la rutina diaria y los problemas económicos, sus dificultades para escribir, su condición femenina; un yo que experimenta el malestar físico, que se resiente de las relaciones sociales y laborales, y que se preocupa de los detalles en apariencia más insignificantes, desde la compra de un retal a lo que le cuesta subir unas escaleras. Es significativo que sea precisamente éste un aspecto común de las autobiografías escritas por mujeres, generalmente mucho más atentas que los hombres al desarrollo de lo cotidiano, circunscritas como han estado durante siglos al ámbito doméstico por causa de una sociedad patriarcal que se constituye, como sabemos, a través de sistemas binarios. Y no se trata una característica en absoluto banal, ya que “il carattere detotalizzante dell'autobiografico femminile è

² Chacel, como tantas otras autoras que se dedican a este género, rechaza la tradicional imagen femenina. Como cuenta Luisa Masanet (*La autobiografía femenina española contemporánea*. Caracas, Fundamentos, 1998, p. 144) refiriéndose a *Desde el amanecer*, la autobiografía de los primeros diez años de la vida de la escritora, se observa en ella un “deseo de alejarse de todo lo que se defina en términos de feminidad, asociados en el texto con debilidad y/o inferioridad”.

³ Si bien al principio no quiere ceder a la escritura automática ni caer en lo espontáneo y fortuito, termina por oponerse a Julien Green “porque no deja que se desvíe el curso de su pensamiento” (p. 123a). Recordemos que también Lejeune se siente atraído por la obra de Michael Leiris (*Lire Leiris*) precisamente por la excepción que constituye ante las habituales relaciones de orden temporal y estructural (Cfr. Paul John Eakin, “Introducción” a Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 9-46).

strettamente legato al rapporto che la scrittura instaura sia con la materialità della vita quotidiana, sia con la materialità del corpo”⁴.

Rosa Chacel se ve de algún modo atrapada en este yo presente, el cual es percibido desde el punto de vista temporal como una limitación. Así, cuando trate de narrar cosas sucedidas mucho antes se dará cuenta de la imposibilidad de hacerlo: “hace días que estoy queriendo apuntar unos cuantos hechos de relativa importancia, pero sucede que cuando se van dejando atrás, el retrospectivo aumenta y el interés disminuye”⁵ (p. 14a). El orden establecido, marcado por la sucesión de los días, provoca paradójicamente desorden y cierta confusión, ya que la falta de distancia temporal no permite que los acontecimientos se sedimenten y organicen⁶.

Sin embargo y aunque pudiera parecer lo contrario, el fuerte predominio del yo cotidiano no impedirá una dedicación exhaustiva a la evolución y formación del existencial, ya que todo lo que se nos cuenta nos hace partícipes de las insatisfacciones y frustraciones que han marcado su vida; los diarios se vuelven así expresión de su náusea vital, de su impotencia ante las numerosas dificultades, de su carácter duro y exigente; nos presentan, en suma, un yo en lucha continua consigo mismo, que no podrá, en suma, afrontar la narración de la propia intimidad.

Será de hecho la propia Chacel la que se lamente de no poder hablar de lo más inmediatamente cercano, de aquello que más le afecta. Nos lo explica a través de una bellísima metáfora: “¿hubo jamás un navegante que apuntase en su diario los pormenores del hundimiento hasta que el agua le llegase a la mesa? Yo querría seguir escribiendo, pero es imposible porque estoy ya debajo del agua” (p. 116a). Como sugerimos anteriormente, su diario es en realidad una sucesión de silencios, de cosas “no dichas”; declara que en él “no hay una sola falsedad, ni un solo adorno ni un solo

⁴ ARRIAGA Flores, Mercedes, *Mio amore, mio giudice. Alterità autobiografica femminile*. Lecce: Piero Manni, 1997, p. 9.

⁵ En otro momento comenta: “No tengo fuerzas para retrospectivos. Aunque la tuviese ya sería otra cosa lo que debería hacer, es anotar lo de todos los días” (p. 285b); como vemos, Chacel es muy consciente de que el diario debe limitarse a los hechos más cercanos en el tiempo, porque precisamente de ahí deriva su finalidad.

⁶ En el mismo sentido, Georges May (*La autobiografía*, México, FCE, 1982, p. 180) afirma que “en el presente, la experiencia, por su inmediatez y su abundancia, se aparece a la conciencia bajo el signo del desorden, de la gratuidad y del capricho. Tanto sus componentes como sus prolongaciones, percibidos simultáneamente, causan ese aturdimiento y ese deslumbramiento momentáneo que llegan a cegarnos”.

artificio, pero hay muchísimas omisiones” (p. 31b) que provienen sobre todo de su incapacidad de escribir sobre sus problemas sentimentales y familiares, y más concretamente de la situación con su marido, de quien, como podemos intuir, está separada. A lo largo del diario se duele de esta condición en muchas ocasiones: “Escribir aquí en un momento de emoción, más o menos lírico, no tiene sentido. Lo que tendría mucho sería escribir en los otros momentos, en los asquerosos, en los horrorosos... y eso ya he dicho cien veces que no puedo hacerlo” (p. 229 a); o “no tengo valor para escribir sobre nada de lo que verdaderamente me preocupa, me angustia me atormenta” (p. 53 b). En resumen: “lo que más quisiera uno que se supiese es lo que más se calla” (p. 80b). Esta situación le lleva incluso a plantearse un problema ético: si no sería mejor escribir “con las manos sucias” (manchadas de “lo sangriento que hay en mi vida”), o si no, no escribir (p. 118a). Ni que decir tiene que estos silencios le confieren a los diarios una sensación de dolor “vivido” probablemente mucho más dramática de la que sentiríamos si su autora nos contara con detalle lo que motiva su angustia⁷.

El modo de afrontar el tiempo constituye igualmente una prueba de la presencia de un yo existencial, el cual siente cotidianamente su paso y el progresivo desgaste por él provocado. La escritora refleja el miedo a la vejez y la progresiva conciencia de su ancianidad, y el hablar de todo ello será tanto más frecuente cuanto más avance el diario, es decir, cuanto más mayor sea. Y aunque manifiesta la conveniencia de no forzar el tiempo, oponiéndose a la tendencia habitual de llenarlo al máximo por miedo a perderlo, reconoce que esos espacios vacíos de los que siempre tuvo necesidad son hoy inútiles, ya que “el miedo a derrocharlos los esteriliza” (p. 293a). Se reprocha que ese miedo le lleva a trabajar sin la reflexión necesaria: “tengo que tener cuidado con la facilidad, es a la que nunca me incliné” (p. 440 b)⁸.

⁷ Es curioso que Andrés Trapiello (*El escritor de diarios*, Barcelona, Península, 1998, p. 127), también diarista, no se dé cuenta de esta intensificación dramática, y considere que estos textos como “*diarios subsidiarios* en la medida que significan no tanto por lo que son, sino por lo que representan en la vida de su autora, sin cuya biografía y obra no se entenderían. Son diarios que completan una obra ya hecha, pero que en sí mismos apenas pueden ser considerados como una obra literaria y que tienen muy escaso interés fuera del círculo estrictamente literario de esa época y de ese país”.

⁸ “...pero ahora la prisa, el terror al tiempo que pasa, el cálculo continuo, ¡obsesivo!, del que pueda quedarme, me lleva a trabajar más a destajo y no, no puede ser; tengo que parar, tengo que recobrar mi andadura habitual, aunque me quede a mitad de camino” (p. 440b).

Por último, un evidente yo existencial, esencia de toda autobiografía, aflora sin duda en estas palabras de Rosa Chacel: “yo, para ser quien soy tengo que hacer lo que soy... No, esto no es así, enteramente, yo soy quien soy también durmiendo bajo un puente, pero eso que soy consiste o exige o tiende esencialmente a hacer. Si dejo de hacer lo que quiero y necesito, no seré, por supuesto, otra cosa, seré lo mismo, amputado, lisiado” (p. 14b).

Llegamos así a la presencia de un tercer yo: el relacionado con su principal actividad. Sería impensable que algo tan cercano para ella como la génesis de la escritura, el proceso literario en sí, no encontrase sitio en su diario. Esta necesidad irrefrenable se manifiesta a menudo explícitamente en su prosa: “si no escribo, no puedo vivir” (p. 26a). Si no lo hace, dice, “¿qué me queda?” (p. 186b). Al constituir sin duda lo más importante en su vida, refleja continuamente la angustia que le produce el no poder dedicarse a ello cuando algo, normalmente lo más cotidiano y simple, se lo impide: un bolígrafo defectuoso, la falta de luz, de tiempo o de intimidad; sus ocupaciones caseras; el no recibir noticias de los suyos; los problemas íntimos que no le dejan concentrarse; etc. A su vez lamenta la falta de editores, de mercado y de seguidores entre la gente joven; de contactos que le abran puertas y de un “clima literario” (p. 369a) que facilite las cosas. Dentro de un orden más interno deja constancia de la falta de inspiración, la búsqueda de temas, los procesos de elaboración de sus obras, la opinión sobre el estilo o las técnicas de otros autores, la imposibilidad en ocasiones de expresar con exactitud una idea, etc. Es decir: Rosa Chacel abarca todo lo que concierne a la única actividad capaz de llenar su vida: la escritura, esa “morfina apetecible” (p. 200a).

Recapitulando, los yo presentes en los diarios de Rosa Chacel son tres: el cotidiano y físico, que manifiesta una oposición al papel tradicional de la mujer en la sociedad patriarcal; el existencial, que se deja entrever a través del físico; y por último, el connatural a la mujer escritora. Todos ellos consiguen expresarse por medio tanto de la memoria, instrumento de recuperación del pasado donde, recordemos, “se acuñan las monedas del tiempo”; como de los silencios, que completan la significación y son la prueba inequívoca de la existencia y cohesión de los diversos yo de la escritora.

Las conclusiones que podemos extraer son varias: en primer lugar, confirmamos que si bien los diarios se estudian generalmente como algo diverso a la autobiografía propiamente dicha, la motivación final encontrada en ellos se corresponde con la del género autobiográfico en general: el ansia de valorar la vida en su totalidad, de extraer una “lógica”, un “acento” determinado, así como la necesidad de abolir el tiempo; ¿o es que reconstruir la vida día a día no es también un modo de detenerlo y convertirlo en presente?. En segundo lugar vemos que, paradójicamente, el ingrediente humano y emocional que condiciona cierto desorden a la hora de poner por escrito hechos no madurados todavía por la memoria, incide directamente en el grado de sinceridad. En otras palabras: la “desnudez” del diario, la espontaneidad que según Chacel tiene algo de ostentación y vanidad, que le lleva incluso a separarlo de la “verdadera literatura” - porque en la novela “las cosas quedan purificadas, casi santificadas por el acto creador” (p. 51a)-, son en cambio una garantía, ya que en palabras de May⁹ la obra literaria, por el simple hecho de serlo, es siempre “sospechosa de infidelidad”. Para terminar queremos hacer presente que la autobiografía femenina debe desafiar siempre de algún modo los modelos establecidos precedentemente por la autobiografía escrita por hombres, y en este sentido pensamos que estos textos constituyen una reafirmación de la rica y compleja esencia de la escritora y mujer que fue Rosa Chacel.

⁹ MAY George, *ibidem*, pág. 101.

Sexo, mujer y publicidad: las nuevas Bacantes

PINEDA Cachero, Antonio

Universidad de Sevilla

Con este escrito queremos ofrecer algunas reflexiones sobre las implicaciones que para la imagen de la mujer tienen determinadas representaciones del sexo en la publicidad contemporánea. No pretendemos realizar un estudio sistemático ni cuantitativo; probablemente, el tipo de anuncios que consideramos son poco significativos estadísticamente, pero sí suponen cualitativamente un salto o “avance” en las representaciones del erotismo publicitario que ha merecido recientemente una atención notable por parte de los medios de comunicación de masas españoles, llegando incluso a alguna que otra portada en el semanario del diario *El País*.

Las manifestaciones sexuales que aparecen en la publicidad contemporánea rozan en ocasiones lo extremo, como en los casos de zoofilia o sadomasoquismo, pero debemos entenderlas en un contexto cultural donde determinadas conductas eróticas que en otros tiempos estuvieron reducidas a la subversión o a la cultura denominada *underground* se presentan o anuncian hoy en lo que podríamos llamar medios de comunicación *mainstream* o de tendencia principal. En agosto de 2001, *La Fura dels Baus* presentaba en *El País* su nuevo espectáculo casi pornográfico con “escenas de pederastia y sadismo”¹; dos películas recientes, *Lucía y el sexo* y la francesa *Fóllame*, incluyen escenas diáfananamente pornográficas; el mayor negocio de Internet parece ser lo que se conoce como “cibersexo”, mientras empresas como Mercasexo.com aseguran recibir medio millón de visitas al mes² y algunos portales generalistas “están acudiendo directamente a la pornografía como fuente de financiación”, dado el fiasco que ha supuesto la publicidad en Internet; según un directivo de Ya.com, “es un hecho que los contenidos para adultos son los que más interesan en la Red”³. Muy recientemente se ha publicado el primer número de una revista íntegramente dedicada al sexo en Internet, con anuncios en portada relativos a las confesiones íntimas de amas de casa *on line*. Y hasta el diario conservador *ABC* de Sevilla cubría en noviembre de 2001 en sus páginas

¹ *El País*, 25 de agosto de 2001, pág. 21.

² *El País Semanal*, 5 de agosto de 2001, pág. 30.

³ *SuperWeb* nº3, noviembre de 2001, pág. 79.

de Cultura la “instalación erótica” de la artista venezolana Katiuska Borges para el festival Mediarama⁴.

Tampoco hay que olvidar otro elemento contextual: en el siglo de Freud, la corporalidad ha alcanzado en nuestra cultura cotas raramente igualadas. Hace pocos años, una exposición fotográfica titulada “El siglo del cuerpo”⁵ definía la pasada centuria, donde hemos asistido a la transformación del cuerpo en objeto artístico y en materia prima lista para manipulaciones y mutilaciones de todo tipo con fines estéticos, como en el llamado *body art*. Discursos massmediáticos como la publicidad y el cine, que muchas veces hacen de la belleza y el erotismo su principal reclamo, han ido rompiendo poco a poco barreras a la hora de representar el cuerpo y las relaciones sexuales en la cultura de masas. En palabras de Santos Zunzunegui, “la publicidad se descubre como un guante que se ajusta a la perfección a la piel de una sociedad que, de represora del cuerpo y sus pulsiones, ha pasado a glorificadora de la dimensión sensible de la experiencia”⁶. En cualquier caso, la publicidad que consideramos no es pornográfica *stricto sensu*, pero sí refleja conductas y situaciones sexuales que hace diez o quince años serían poco usuales.

Es en este punto donde debemos situar la nueva imagen erótica de la mujer en la publicidad, con una historia que se ha desarrollado paralelamente a las transformaciones sociales, pero que desgraciadamente está recorrida transversalmente por una influyente concepción: la cosificación sexual de la mujer. A finales del siglo XIX se plantaron las semillas estéticas de los estereotipos femeninos del siglo XX: por un lado, el prototipo ocioso, sumiso y burgués de la *dolce far niente*, o la mujer ángel, contrapuesta al papel activo y emprendedor del varón; por otro lado, la antítesis de la mujer angelical: la *femme fatale*, la mujer demonio símbolo del erotismo y la seducción⁷. La mujer fatal (que es la protagonista de los anuncios que analizaremos, en una versión más radical) ha servido para la explotación de la sexualidad en la publicidad del siglo XX, mientras el grado de atrevimiento en la representación crecía progresivamente (por ejemplo, mediante desnudos cada vez más integrales), aunque sin mostrar nunca los genitales.

⁴ ABC, Sevilla, 22 de noviembre de 2001, pág. 48. Tres días después, y también en el contexto de la exposición Mediarama, el mismo diario daba noticia del film “cyber-porno” *Iku*, de la artista coreana Shu Lea Chang (25 de noviembre de 2001, pág. 60).

⁵ *El País*, 15 de diciembre de 1999, pág. 47.

⁶ ZUNZUNEGUI, Santos (1993): “Desear el deseo. Discurso publicitario e imaginario social”, en *Eutopías*, 2ª época, pág. 3.

⁷ Véase PEÑA MARÍN, Cristina, y FRABETTI, Carlo (1990): *La mujer en la publicidad*. Instituto de la Mujer, Madrid, pág. 58, y PÉREZ GAULI, Juan Carlos (2000): *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Cátedra, Madrid.

Esto último tampoco se hace hoy día, pero la mostración del desnudo es prácticamente integral en ciertos casos.

Pérez Gaudi señala que en los años previos a la Segunda Guerra Mundial comienza a establecerse en publicidad “ese universo de representación donde la finalidad última es la transformación de la mujer en algo capaz de saciar cualquier apetito sexual”⁸. De ahí, por ejemplo, el nacimiento de las exuberantes *pin-ups* o “mujeres elaboradas para la satisfacción de los hombres” desde 1940⁹. La publicidad de los años 50 adopta a estas chicas de póster, proporcionando un ingrediente más a un discurso que siempre ha considerado a la mujer, “con mayor o menor intensidad”, un “objeto sexual de consumo”, algo destinado a “satisfacer los deseos eróticos del hombre”¹⁰. El modelo ha sufrido transformaciones estéticas y de grado, entre lo más y lo menos explícito, pero las líneas maestras permanecen inalterables. Sí es cierto que el papel de la mujer en publicidad se ha diversificado, y ya no es sólo la mujer ángel o la *femme fatale*, pero no es menos verdadero que, como registra José Luis León, los roles de la mujer como mero cuerpo, símbolo sexual u objeto decorativo estén entre los más frecuentes del discurso publicitario¹¹. También es cierto que la figura masculina es utilizada cada vez más como objeto sexual, como han afirmado diversos autores y estudios, pero este discutible “avance” no elimina, en todo caso, la reificación femenina; más bien, refuerza la transformación publicitaria del ser humano en objeto sexual.

El discurso profesional, académico, ideológico o político se ha pronunciado de manera diversa acerca de la sexualidad en publicidad y la cosificación femenina. En el ámbito más crítico están los estudios feministas clásicos sobre publicidad centrados en la asignación de roles predeterminados a la mujer y al hombre (basados en una situación de dependencia de la primera respecto al segundo), la idealización de la belleza femenina y la cosificación sexual de la mujer¹². El discurso de las asociaciones de consumidores suele ser parecido. Igualmente, los textos legales intentan limitar en lo

⁸ PÉREZ GAULI. *Op. cit.* pág. 167.

⁹ PÉREZ GAULI. *Op. cit.* pág. 168-169.

¹⁰ PÉREZ GAULI. *Op. cit.* págs. 173 y 244.

¹¹ Véase LEÓN, José Luis (1996): *Los efectos de la publicidad*. Ariel, Barcelona, pág. 213.

¹² Un estudio crítico reciente y desde una perspectiva semiótica puede encontrarse en CORREA, Ramón I., GUZMÁN, María Dolores y AGUADED, J. Ignacio (2000): *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*. Grupo Comunicar, Huelva. Su enfoque de la iconografía femenina en publicidad registra tres “fantasmagorías” que constituyen los semas de la belleza, la perversión y la sumisión. La primera genera una dictadura estética y el reinado de las apariencias, con Narciso como mito de referencia; la segunda, la asociación de la mujer a las fuentes míticas y teológicas del Mal, del deseo, de la seducción; la tercera, la preponderancia milenaria, aún subsistente, del dominador masculino, el androcentrismo y la instrumentalización sexual de la mujer por parte de la publicidad (tendente a satisfacer los deseos del varón), por no hablar de la sumisión doméstica.

posible la instrumentalización erótica de lo femenino: la Ley General de Publicidad de 1988 distingue que “especialmente en lo que se refiere a la infancia, la juventud y la mujer” es ilícita la publicidad que “atente contra la dignidad de la persona” o vulnere los valores y derechos constitucionales (artículo 3); el Parlamento Europeo solicitó, mediante resolución aprobada el 16 de septiembre de 1997, que los medios de comunicación y la publicidad renunciasen total y explícitamente “a degradar a la mujer como objeto sexual del hombre en virtud de recursos técnicos o imágenes, como la reducción del papel de la mujer al de portadora de belleza externa y disponibilidad sexual”, según un informe del Instituto de la Mujer relativo al polémico caso de Ron Barceló. Una de las ideas de este informe es que el arquetipo de la mujer “mala” (frente a la “buena”, la virtuosa y abnegada que evolucionaría hacia el papel de madre y esposa) se ha desarrollado hacia el monopolio de la sexualidad, “cuando no la perversión”¹³. Los políticos también parecen haberse percatado de que la “liberación” de la mujer aún no es total: en noviembre de 2001, el Grupo Socialista presentó una proposición no de ley en el Congreso español para modificar, entre otras cosas, los “estereotipos sexistas” en los contenidos televisivos, incluida la publicidad¹⁴; en Francia, la Secretaria de Estado de los Derechos de la Mujer, Nicole Péry, impulsora de un mayor control del Estado sobre los excesos de la publicidad, señalaba que esta última mantiene las relaciones ancestrales de dominación sobre la mujer, destacando que no le gusta “ver a mujeres encadenadas y humilladas”¹⁵, como es usual en la publicidad reciente de algunas marcas de lujo. En el otro extremo del espectro ideológico, un documento de la Iglesia Católica para las comunicaciones sociales señalaba en 1997 que “la explotación de las mujeres, a menudo de moda en la publicidad, es un abuso frecuente y deplorable”, si bien pocas líneas después el mismo texto lamenta que se ridiculice “el papel de la mujer como esposa y madre”, en palabras de Juan Pablo II¹⁶. Y no olvidemos, por supuesto, la opinión de la gente: en una encuesta del CIS, un 75% de las mujeres encuestadas pensaba que la publicidad sólo tiene en cuenta el aspecto físico de las mujeres, según leemos en el citado Informe del Instituto de la Mujer.

Pasando a los anuncios en concreto, hemos elegido textos publicitarios de los formatos de prensa y revistas que se separan (y, aún careciendo de un estudio

¹³ Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 29 de enero de 1998.

¹⁴ *El País*, 19 de noviembre de 2001, pág. 85.

¹⁵ Citada en PRIETO, Joaquín (2001): “El porno ‘chic’ invade los anuncios”, *El País*, 29 de julio de 2001, pág. 12.

¹⁶ “Ética en la publicidad. Documento del Pontificio Consejo para las comunicaciones sociales”, en *Ecclesia*, n° 2832, 15 de marzo de 1997, pág. 34.

estadístico, diríamos que cada vez son más frecuentes) del esquema heterosexual y del coito como conductas sexuales habituales. En un corpus de anuncios (que no desarrollaremos aquí) sobre publicidad de vinos y bebidas alcohólicas hemos encontrado todo tipo de situaciones y tendencias sexuales que se separan de las pautas monógamas y heterosexuales que han vertebrado la tradición judeocristiana en lo referente al amor carnal: anuncios donde se denota o se connota lesbianismo, bisexualidad, transexualidad, voyeurismo, onanismo, adulterio, infidelidad, sadomasoquismo, orgías, *strip-tease*, travestismo, *ménage-a-trois* y otras prácticas sexuales. Algunos de ellos están en los anuncios que hemos recopilado. En general, hay una tendencia a mostrar cada vez más explícitamente el acto sexual en paralelo a la también creciente exhibición de los semidesnudos femeninos y masculinos. Las fantasías masculinas del *ménage a trois* o de la orgía también tienen su lugar, si bien pueden encontrarse casos donde la que se encuentra rodeada de jóvenes hermosos es la mujer. También hay sitio para conductas sexuales tradicionalmente consideradas como perversiones, como el voyeurismo (y ya hay algún caso de voyeurismo infantil) o el sadomasoquismo. Incluso, hemos encontrado un anuncio donde se insinúa un nuevo foco erótico: lo que podríamos denominar “computofilia” o atracción por los ordenadores¹⁷. El lesbianismo es un tema interesante, y ha sido históricamente encubierto en la publicidad, colocando, por ejemplo, “a dos mujeres juntas en una leve actitud sexual sin despertar ningún tipo de reprobación. Desde los años 60 las imágenes de parejas de mujeres en ropa interior, en un espacio íntimo, han proliferado”¹⁸. Probablemente, un estudio cuantitativo mostraría que el lesbianismo (encubierto, sugerido o abiertamente explícito) es la opción sexual más frecuente en publicidad después de la heterosexualidad. También hay imágenes publicitarias totalmente explícitas, con mujeres totalmente desnudas con gesto orgásmico o practicando la masturbación.

Otros anuncios (que no hemos podido reproducir) son algo más extremo. Una campaña de la firma de moda Ungaro se basaba en la combinación de zoofilia y sadomasoquismo, mostrando los escarceos sexuales entre un perro ataviado con prendas de cuero y una joven. En Austria, la bebida energética Excalibur mostraba a una mujer vikinga desnuda y con las piernas abierta en un ángulo de casi 180 grados, y con el

¹⁷ “¿Qué hay entre tú y tu ordenador?”, reza el reclamo de un anuncio de Microsoft del año 2001, con el rostro de una atractiva joven de mirada sugerente en primer plano. “Empieza una nueva relación con tu ordenador”, leemos en el eslogan.

¹⁸ PÉREZ GAULÍ. *Op. cit.* pág. 259.

producto estratégicamente situado en la mitad del mismo, tapando los genitales de la dama. También han aparecido anuncios que muestran a mujeres medio desnudas arrodillada ante las piernas de un hombre (es decir, el dominador), a mujeres desnudas y a cuatro patas al lado de ganado caprino¹⁹, a mujeres en ropa interior que muestran casi en primer plano las ingles, como si aguardasen la penetración, etc.

La primera conclusión, y acaso la más evidente, es que la moda de lo que en Francia se llamó “porno chic” (término tomado de la fotografía de Helmut Newton, y que resume una publicidad donde las “chicas de calendario” de los años 50 han dado paso a mujeres “que dan la impresión de integrar con naturalidad el desnudo, la violencia o la sumisión”²⁰) ha llegado a la publicidad española. El semiólogo y especialista en estética Omar Calabrese consideraba que “en el ámbito de las comunicaciones de masa estamos (...) asistiendo a la enfatización de lo que podríamos denominar efecto porno”, considerando que un rasgo de la pornografía es “poner en evidencia el detalle escandaloso”²¹. Calabrese cita como ejemplos películas *softcore* como Nueve semanas y media en lo relativo al sexo, o el aumento del detallismo en el tratamiento de la violencia cinematográfica; el mismo adjetivo *softcore* podría atribuirse a la sexualizada publicidad que aquí tratamos, pues es cierto que en todo caso estos anuncios no alcanzan el nivel plenamente pornográfico de lo que en el ámbito anglosajón se denomina *hardcore*, o mostración de todo tipo de detalles (frecuentemente de modo desagradable) en escenas de sexo o violencia. Esta publicidad *softcore*, al nivel de películas eróticas estándar, no llega (como la pornografía en sentido estricto) a mostrar los genitales, que parece ser el último tabú, aunque sí es verdad que los insinúa sin tapujos. Pérez Gauli resume bien esta primera conclusión:

El sexo explícito en publicidad no existe. La publicidad juega con las insinuaciones y debe moverse en un terreno en el que no puede resultar ofensiva a ningún grupo de posibles compradores. No obstante, en las últimas tendencias de la publicidad las insinuaciones sexuales empiezan a hacerse cada vez más evidentes²².

En cualquier caso, las conclusiones que más nos interesan son las relativas a la imagen femenina. Ya hemos citado muchas declaraciones institucionales sobre la persistencia de la cosificación sexual femenina, pero ¿qué piensan los anunciantes y publicistas? En general, apelan a la lucha contra el puritanismo o al humor. “En este

¹⁹ Citado en PRIETO. *Op. cit.* pág. 12.

²⁰ PRIETO. *Op. cit.* pág. 12.

²¹ CALABRESE, Omar (1994): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, pág. 99.

²² PÉREZ GAULI, *Op. cit.* pág. 248.

país somos unos mojigatos cuando se trata de publicidad y unos olvidadizos con otros contenidos”, dice Juan Mariano Mancebo, presidente del Club de Creativos; otro creativo, Toni Segarra, señala que el uso del sexo en la publicidad actual es más “inteligente” y menos gratuito que en el pasado. Para el presidente de la Asociación de Medios Publicitarios de España, José Manuel Rodrigo, el público “está preparado para ver las historias de sexo con humor”²³. Puede que el nuevo sexo publicitario no escandalice en exceso y puede que sea más sofisticado que en épocas pasadas, pero la razón última no es crear una sociedad más libre sexualmente: la razón última es diferenciarse comercialmente de los demás anunciantes, destacar entre las demás marcas como sea. Todos los argumentos feministas, racionalistas o legislativos que puedan objetarse a esta nueva imagen publicitaria de la mujer no chocan, en realidad, con las pretensiones de los creativos de estar acabando con la doble moral y la mojigatería; chocan, simplemente, con que el sexo sin límites es un mero argumento de mercado, un intento más de diferenciarse en una marea de competidores²⁴.

La mujer era el elemento clave de la bacanal y del séquito del dios Dioniso, según la mitología; las bacantes y ménades que seguían al dios de la embriaguez experimentaban una desinhibición absoluta de los frenos morales y sociales en pro del goce sensible y de nuevas formas de percepción, pero también estaban sometidas al control y al culto del dios. Las bacantes publicitarias de principios del siglo XXI tampoco son un símbolo de la libertad sensual completa (y mucho menos, diríamos, de la liberación femenina), sino un recurso sofisticado para captar nuevos consumidores en el contexto de una cultura donde el consumo de sexo por medio de los medios de comunicación de masas se ha disparado, pero sin existir un correlato en la práctica social individual. Pérez Gauli observa que el erotismo en publicidad está unido “en la inmensa mayoría de los casos” al voyeurismo, mostrando usualmente mujeres ensimismadas que existen “para procurar el placer del hombre que mira”, en “espacios íntimos” como habitaciones o cuartos de baño²⁵. Creemos que esta es la clave última de la reciente, y creciente, erotización de la publicidad, además de una ajustada descripción

²³ Citados en *Capital*, noviembre de 2000, pág. 83.

²⁴ No hay que olvidar, en todo caso, los posibles, aunque puntuales, efectos asociales de la explotación del sexo en publicidad, como el caso de la cerveza Stroh en Estados Unidos, cuya campaña, que rozaba lo pornográfico y estaba orientada al público masculino, provocó el incremento de los comentarios sexistas y el acoso sexual hacia las mujeres en las propias fábricas de la empresa donde se colgaron los pósters de su publicidad (véase LEÓN. *Op. cit.* pág. 215).

²⁵ PÉREZ GAULI. *Op. cit.* pág. 290.

del material examinado: objetos sexuales sofisticados que perpetúan la concepción unidimensional de la mujer para una creciente cultura de mirones.

La pretendida “sangre caliente” de los españoles parece responder más bien a lo que Jesús Ibáñez atribuyó a la publicidad: “un goce reducido a decir que se goza”²⁶; en palabras de Paolo Fabri, la publicidad simula los sentidos y refleja el hecho de que “nuestra sociedad visual se ve conminada continuamente a tener experiencias sensoriales que no tiene”²⁷. Pero no es este el lugar para tales disquisiciones; baste decir, en todo caso, que en esta publicidad la mujer sigue siendo un objeto sexual; un objeto de deseo que, a diferencia de la polémica campaña de Ron Barceló (“Ese oscuro objeto de deseo”), presenta una cosificación mucho más explícita, mucho mejor adornada y, sorprendentemente, mucho menos denunciada. José Luis León estima que el realismo en la representación de la mujer en publicidad es eficaz y rentable, y se apoya en ideas como la definición de la mujer por su personalidad o por “un modo diferente de comprender las relaciones humanas”²⁸, según una directiva de la multinacional Saatchi&Saatchi. ¿Es esa cosmovisión la que aportan los anuncios eróticamente más rompedores? Escasamente, creemos. Son anuncios donde el realismo brilla por su ausencia, y lo que hacen es profundizar en un viejo tópico: la idealización de la belleza. Por otro lado, aún estamos esperando una publicidad que atienda de verdad a la personalidad de la mujer (de las mujeres, más bien), en vez de concebirla como un manojo de pulsiones desatadas o de atribuirle un universo de motivaciones encerrado en (a) el goce sensible o (b) lavar los platos. Los datos empíricos siguen avalando la persistencia del esquema decimonónico “mujer ángel”/ “mujer demonio”: en 1998, un 80% de los anuncios reflejaba un universo femenino encerrado ya en el hogar, ya en el contenido sexual²⁹; algo común en otros análisis empíricos realizados en las últimas décadas que demuestran la persistencia, con gran recurrencia estadística, del estereotipo de la mujer objeto en publicidad³⁰. Todo el mundo dice que los estereotipos se deconstruyen, pero parece que la teoría va más rápido que la práctica.

Desde una perspectiva semiótica más amplia, la erotización del cuerpo (que en esta publicidad es extrema) implica, según Sánchez Corral, y sin contar con la eliminación de los aspectos intelectuales humanos, su transformación en signo, en un

²⁶ Citado en SÁNCHEZ CORRAL, Luis (1997): *Semiótica de la publicidad*. Síntesis, Madrid, pág. 265.

²⁷ FABRI, Paolo (1990): “La fuerza de la ficción”, en VVAA: *Publicidad: semiótica e ideología*. Cuadernos Contrapunto, Madrid, pág. 26.

²⁸ LEÓN. *Op. cit.* pág. 213.

²⁹ Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Madrid, 29 de enero de 1998.

³⁰ Véase PÉREZ GAULI. *Op. cit.* págs. 148-149.

objeto deseado cuyo anhelo se transmite al producto, que es lo que en última instancia se desea. “El poder semiótico del cuerpo que actúa publicitariamente”, escribe Sánchez Corral en *Semiótica de la publicidad*, “es una de las estrategias ilocucionarias más productivas de la manipulación (...)”³¹.

En definitiva, lo único que hace esta publicidad es ampliar los márgenes del estereotipo sexual hasta el límite pornográfico, pero no lo destruye en absoluto y, en ocasiones, lo degrada aún más al vincular a la mujer con prácticas como la zoofilia o la dominación explícita por parte del varón. Y, por supuesto, no existe ninguna voluntad intrínseca de crear una sociedad más libre: primero, porque el sexo publicitario no es real, sino representación idealizada la mayoría de las veces; segundo, porque lo que persiguen estos anuncios no es, ni de lejos, una utopía erótica ni el divertimento del público tan esgrimido por los publicitarios, sino el aumento de las ventas y, en algún caso, alcanzar notoriedad fomentando la polémica. Podría objetarse que, como el cine o la literatura, el erotismo en publicidad aporta y/o refleja nuevas formas de conducta sexual acordes a una sociedad más libre y menos puritana; sí, pero se olvida un pequeño detalle: la publicidad es una comunicación no deseada. Nadie paga por ver anuncios de mujeres encadenadas o con escarceos lésbicos, así que debemos ir a los intereses últimos que mueven a esta forma de comunicación. Podemos ir a ver la película *Crash* (1996) de David Cronenberg, y asistir a una interesante reflexión sobre el sexo con máquinas y coches de por medio, pero Cronenberg no quiere vender perfumes. Las artes y su representación del sexo tienen fines intrínsecos; la publicidad no, y sus anuncios de bacantes sofisticadas son un mero pastiche del género erótico con fines externos.

José Luis León afirma que la publicidad de componente sexual ha sido poco receptiva a la crítica de los estereotipos, sobre todo en lo relativo a la mujer. Para este autor, “el sexo sigue siendo utilizado y de modo cada vez más agresivo”, y registra, citando a Goldman, la paradoja de que los anunciantes admiten el poder cultural del feminismo, pero anulando la crítica del sexismo³². El resultado es una mujer más libre e independiente pero que “queda cosificada como objeto de sexo, apropiada visual e imaginativamente; en esta simultánea elevación y degradación de la mujer, la publicidad es sin duda coherente con una de las principales tendencias de nuestra cultura actual”³³. Añadiríamos a esta afirmación de uno de los principales investigadores de la publicidad

³¹ SÁNCHEZ CORRAL. *Op. cit.* pág. 269.

³² LEÓN. *Op. cit.* pág. 214.

³³ LEÓN. *Op. cit.* págs. 214-215.

en España que hay todavía muchas cosas que cambiar en nuestra cultura, y los anuncios analizados demuestran que el rol sexual de la mujer es una de ellas.

Cuestión de género: maltrato y ficción

PORCEL García, M^a Isabel

Universidad de Sevilla

En cierto modo, la explosión de violencia hogareña o terrorismo doméstico, como se le denomina recientemente, no es nueva. Así lo confirman estudios especializados recientes de carácter sociológico, político, estadístico y jurídico como el publicado por la profesora y criminóloga M^a del Castillo Falcón Caro, *El Maltrato habitual a las mujeres, por citar alguno*.¹ Se produce en diferentes niveles sociales y culturales, tanto en países del Tercer Mundo, Oriente y Occidente. Sus manifestaciones y síntomas son a veces múltiples y mutantes. El maltrato, en ocasiones, se disfraza y se oculta bajo comportamientos aparentemente considerados normales en los esquemas de relaciones de parejas y como en cualquier trastorno, a veces es incluso la propia víctima quien no quiere admitir ante sí misma, y aún menos ante los demás, que es objeto de abuso. Por ello resulta tan difícil detectar la incidencia real de los casos, cuya mayoría ni siquiera se denuncian. No sólo hay que cambiar la mentalidad del agresor, también hay que concienciar a la víctima, que quizás sin saberlo también ha contribuido a seguir la pauta de un baile macabro. De lo que se trata, en consecuencia, es de conocer las pautas de conductas agresivas para romper ese esquema destructivo de cierto tipo de relaciones.

Es sabido que cada vez más la psiquiatría opta por considerar como una de las causas y orígenes de conductas violentas y agresivas en el ser humano, el factor genético. Igual que heredamos el color del pelo o de los ojos, el carácter también pasa de una generación a otra. Determinadas conductas parecen derivarse de ciertas mutaciones genéticas: “En los ochenta, los genetistas descubrieron que ciertos trastornos de la lectura estaban asociados a genes en el cromosoma 15, y que la esquizofrenia tenía un aliado en el cromosoma 5; la psicosis, en el cromosoma 11; y la maniaco depresión en los cromosomas 11 y X. A principios de los noventa, Kenneth Blum, de la Universidad de Texas, y Ernest P. Noble, de la Universidad de California en los Ángeles, anunciaron el descubrimiento de una conexión genética entre el alcoholismo y el gen mutante para el receptor de la dopamina 2 (DRD2). Más tarde se

¹ *ABC*, 25 Noviembre 2001, pág. 59.

ha visto que éste también se asocia con el autismo, el síndrome de Tourett, la adicción y la hiperactividad infantil.”²

Pero también la herencia cultural y ambiental que recibimos, quizás en cierto modo tenga algo que ver con dichas manifestaciones agresivas, independientemente del sexo y edad de las víctimas y sus verdugos. El caso es que la gran incógnita acerca del comportamiento humano se basa en la imposibilidad de determinar en qué medida influyen el peso genético y ambiental como factores determinantes de ciertas conductas agresivas³ Parece ser que depende de cada persona el que un factor u otro rija, determine e influya en su conducta. Y es pues a partir de esta incógnita científica de la que partimos para plantearnos en qué medida podemos dar una respuesta tajante y segura sobre los orígenes de la violencia. Por ello nos acercamos a la Literatura, al Arte, en definitiva, con el fin de rastrear ejemplos de conductas humanas que han sido descritas por sus autores o autoras, aceptando lo que a nuestro modo de ver es esencial a la naturaleza humana: su carácter contradictorio, voluble, imprevisible que le convierte a la vez en único frente al comportamiento animal.

Nos centraremos en las mujeres como paradigma, puesto que, según los medios éste es sin lugar a dudas el grupo más afectado por el maltrato. Y esto es un hecho, por muchas argumentaciones en contra que puedan darse. El reverso tendría que ver quizás con el mito de las mujeres del mal: la caja de Pandora, el Ángel Azul, la mujer como Ángel o Demonio y diabólica seductora, la Musa Calypso que perturba la tranquilidad del hombre, el Mito de la Mantis Religiosa devoradora de hombres y las *femmes fatales*. Imágenes y mitos negativos de la mujer como fuente del mal creados y recreados en la Biblia o la literatura universal desde la Edad Media hasta nuestros días, aguas turbias donde se le ha invitado a contemplarse en un espejo empañado por la propia imaginación. El espejo de la ficción ha devuelto a la mujer una imagen confusa, que en ocasiones, quizás también ella misma ha contribuido a desarrollar. Mitos que sin duda, en ambos casos, pudieran tener algo que ver con ciertos orígenes de las manifestaciones violentas de los seres humanos. También la argumentación podría darse en sentido contrario: los mitos se desarrollan, se crean y se divulgan a la colectividad a partir de los hechos y comportamientos detectados por el ser humano al observar la realidad. También en el Arte se elaboran los mitos bajo distintas formas y tendencias. Y por otra parte, nos encontramos igualmente con el registro de los restos del naufragio, en los

² *Muy Interesante*, nº 205, Junio 1998, pág. 36.

³ BENÍTEZ, Javier (1997): *Por qué nos parecemos a nuestros padres*. Madrid.

medios de comunicación de las más vulgares pasiones humanas: el amor, el desamor, los celos, la venganza, el odio. Lo lamentable es que aquí no se trata de ninguna abstracción o ficción, sino de mujeres concretas, y no personajes, que tras un penoso calvario murieron víctimas del maltrato.

Como en todo, la sociedad y nosotros-as mismas intentamos buscar razones para unos hechos que nos conmueven y nos producen dolor. Tenemos que racionalizarlo todo. Se intenta hacerlo buscando argumentaciones de todo tipo. También hay que encontrar culpables y fuentes: la infancia, la marginación, los padres, los estereotipos, las mismas convenciones artísticas. Vamos a intentar por nuestra parte, señalar posibles causas que pudieran originar, quizás indirectamente, este tipo de actos englobados en la violencia. Tendríamos también que remitirnos a un concepto ancestral arquetípico y común a cualquier cultura: el de maldad frente a bondad, de género neutro.

En primer lugar somos conscientes del hecho de que dichas pasiones son objeto de estudio por parte de psiquiatras, sociólogos, psicólogos, intelectuales, religiosos y se utilizan en ocasiones como arma de determinados grupos políticos declarándose defensores de causas de igualdad. Sin embargo las pasiones humanas desmedidas existen y existirán siempre. No por ello las justificamos ni aprobamos. Lo único que cambia es el modo y la forma en la que se manifiestan y se ocultan. Y lo más importante es que también la percepción y valoración que de dichos comportamientos se tiene, varía según la época. Por ejemplo, en la Inglaterra isabelina, la venganza se consideraba un derecho legítimo a esgrimir, cuanto más si se trataba de la venganza por parte del hijo de la muerte del padre, por mencionar un caso. De ahí que, por ejemplo, Shakespeare, escribiera Hamlet, atendiendo a los gustos y preferencias de su tiempo. De igual modo, el duelo era un recurso obligado del hombre para defender el propio honor o el de una mujer, no hace más de un siglo, y la literatura también nos ofrece buen ejemplo de ello, en una obra como Los Duelistas de Joseph Conrad, por citar alguna o La Regenta de Clarín. Recordemos también el código de honor en la literatura del Rey Arturo y la incidencia del adulterio como fuente de desequilibrio político en aquel legendario reino. Acontecimientos parecidos que actualmente la prensa sigue registrando y que, de un modo u otro, aún desestabilizan a un país. Igualmente ciertas conductas negativas hacia la mujer descritas en textos literario o tratados medievalistas misóginos tienen su traducción en la realidad actual. Se trata de encontrar nuevas y posibles fuentes de conocimiento para la construcción de una nueva identidad femenina

y señalar posibles orígenes que contribuyeron a una identidad falsa y distorsionada de su imagen.

Tratamos de señalar la posible interdependencia de las manifestaciones violentas en la realidad con la ficción o viceversa, y de cómo éstas cambian de forma según la época, así como la valoración y juicio que sobre éstas se tiene. No obstante, parece que en cuanto al contenido se refiere, (la violencia), éste no ha cambiado del todo, puesto que parece ser que lo que ocurría en el siglo XVI o en la Edad Media, aún pervive en la sociedad presente, quizás bajo formas aparentemente diferentes que nos hacen creer lo mucho que hemos evolucionado.

El maltrato no es sinónimo de “culturas” o sociedades antiguas, extinguidas, o tercermundistas. De hecho, la tecnología, con la complicidad de la sociedad y la industrialización capitalista que invita al consumismo de culto, también se une al desarrollo del maltrato como juego: por ejemplo, salones recreativos ofrecen a los chicos la oportunidad de reproducir en el programa del ordenador la cara de su chica o amigo, para que la destroce a puñetazos. El mercado de video-juegos y CD ROOMs fomenta con la aprobación e indiferencia de gobiernos la difusión de juegos que invitan y hacen apología de la violencia y que están al alcance de niños-as y adolescentes. De hecho ya se han constatado casos de asesinatos y crímenes perpetrados por jóvenes influenciados por un comportamiento mimético y de identificación con los roles violentos de los juegos. En conclusión, y lejos de parecer escéptica o moralizante en la elaboración de medidas eficaces contra la violencia, parece que ciertas conductas son intrínsecas y consustanciales, al menos en algunos casos, a la propia condición humana y depende, como en todo, de la propia libertad del individuo y de la influencia del entorno real y ficticio, hacer uso de los dones y puntos oscuros de cada uno, ya sea en beneficio, daño propio o ajeno. Pero como no es nuestra intención adentrarnos en el resbaladizo terreno moral del Bien y el Mal, consideraremos también aquella arma de autodefensa que el ser humano tiene para legitimar y excusar sus acciones más perversas, otorgándoles, unas veces, la excusa cultural, social, política, económica y congénita con el fin de justificar y amparar lo que bajo ningún precepto ni dogma puede admitirse ni consentirse, sea cual fuere la condición o género de las víctimas. Hay que dejar de ser cómplices de la injusticia, pero hemos de admitir también que la naturaleza humana es por esencia tremendamente contradictoria y la conducta humana, esencialmente proteica. Se impregna de unos rasgos y otros de la diversidad genérica en

combinaciones infinitas, lo que produce cierto desconcierto e impotencia en todos-as nosotras-as.

Quizás el concepto de género está en crisis precisamente cuando más se habla y se utiliza este término en *symposiums* o en crítica literaria en los llamados estudios de género. Parece detectarse un fenómeno nuevo que pudiera caer en el peligro de una moda pasajera: parece que existiera una especie de “pugna” de géneros a varios niveles. Por ejemplo, resulta curioso que se estén celebrando igualmente durante estos días unas jornadas sobre “La Construcción cultural de las masculinidades” en la Universidad Pablo de Olavide. De ahí las ironías y contradicciones que surgen, en ocasiones, en los propios estudios de género al delimitar y definir. Y con respecto al maltrato éste se aborda en ocasiones con cierta hipocresía, como si fuera un mal ajeno. Ésta sea quizás la premisa clave a partir de la que hay que trabajar: el conflicto entre la relación hombre-mujer, surge de las mismas contradicciones de sus planteamientos actuales. La mujer contemporánea por un lado, quiere ser libre y realizarse como profesional fuera del hogar, pero al mismo tiempo, sigue buscando seguridad y protección en el hombre como consecuencia de un peso cultural y convenciones que arrastra lo acepte o no. Por su parte los hombres en el seno de las familias quieren una mujer trabajadora que reúna las cualidades heredadas de la mujer-ángel protectora del hogar de acuerdo a los estereotipos del siglo XIX, además de los requisitos culturales y económicos que la sociedad capitalista y occidental presente exige de las mujeres y al revés. Ambos géneros buscan el uno en el otro los estereotipos míticos del pasado que entran en conflicto con los valores presentes de la economía occidental que se centra primordialmente en la adquisición de lo material y el establecimiento de un status en una determinada esfera social, olvidándonos de las necesidades personales y afectivas que surgen como consecuencia de las interacciones privadas y emotivas entre individuos, y que fueron probablemente las que unieron a estas personas en el inicio de sus relaciones. Parece que lo público solapa lo privado. Como consecuencia de este conflicto, una vez más los más desprotegidos, los hijos sufren también las consecuencias del esquema social y económico hoy dominante en el mundo occidental. Ya que en países tercermundistas, recordemos la mujer trabaja, como lo hacían la mayoría de generaciones previas en algunos países europeos, no para realizarse, sino para subsistir y en condiciones infra-humanas. O bien se prohíbe a la mujer trabajar o tener acceso a la educación como medida de control y dominación en culturas musulmanas radicales. Lo que no significa que en Occidente muchas mujeres no

trabajen también para subsistir. De hecho las mujeres profesionales no dudan en muchos casos pagar lo menos posible a otra mujer, no profesional, para cuidar a sus hijos pequeños, con tal de mantener su puesto de trabajo con prestigio social: la igualdad entre mujeres tampoco existe hoy como no existía en el pasado porque la sociedad no ofrece una respuesta real a las necesidades de las familias, salvo quizás en los países nórdicos europeos.

La única y verdadera identidad de la mujer no es distinta a la que pueda buscar el hombre. Ambos géneros parecen actualmente haberse segregado más que nunca, quizás porque las distinciones y desigualdades no son de género sino económicas. La marginalidad de la mujer no es de género: es económica, social y política. Las mujeres de las cortes medievales que tenían acceso a la cultura por su status social y económico no eran marginadas ni por los hombres ni por las propias mujeres de su clase, por citar un ejemplo, como tampoco lo eran figuras como Madame de Staël regentes de los llamados salones donde se reunían las clases sociales altas e intelectuales del París del siglo XVIII, por citar sólo algunos ejemplos. La llamada discriminación de género y sus derivados tienen un origen económico que a su vez tiene su traducción en la propia creación artística. Si hoy existe, por ejemplo un *boom* editorial de escritoras femeninas como también lo experimentó el siglo XIX, es porque se quiere vender un estereotipo de mujer intelectual en igualdad de condiciones. Es cierto que se ha progresado aparentemente en este sentido. Pero aún quedan muchas mujeres pobres y analfabetas de a pie que nunca tendrán o tuvieron la posibilidad de competir a su vez no sólo con los hombres, sino con otras mujeres. Porque cuando hablamos de lo femenino, parece que sólo lo hacemos desde ciertas esferas culturales o políticas. No todas las mujeres, ni todos los hombres, tienen la posibilidad de escribir o alzar su voz, porque ni siquiera recibieron la formación necesaria para ello. Por tanto nuestros discursos sobre género serán siempre incompletos si nos olvidamos de otras mujeres: y principalmente de los hombres, a quienes las mujeres no han de ver como su enemigo, recordando las palabras de la autora Doris Lessing en su discurso al recibir el Premio Príncipe de Asturias: son demasiados.

En el discurso de género también hay que incluir las infinitas posibilidades de combinaciones genéricas que a su vez tiene el tan llevado término. Tantas combinaciones como el masculino y tantas a su vez como las interrelaciones entre ambos. El concepto de género no define ni abarca la dimensión plural de la identidad humana. De ahí los conflictos presentes que aún se arrastran en la sociedad y que están

acabando con el esquema tradicional de familia, por lo que surgen distintas combinaciones familiares que no son más que la traducción social de un síntoma de la crisis de género. Dentro del esquema de relaciones se da un círculo vicioso infinito que lleva a la desintegración familiar, independientemente del sexo y combinaciones posibles que hoy se dan, porque no se han revisado premisas económicas que diluyan la desigualdad. Paul Preston trataba este problema en su artículo *Padres Trabajadores*, *ABC*, 30 de Noviembre 1997, pág. 1: “Sin una revisión completa de la política de empleo, el desarrollo de actitudes coherentes con respecto a la maternidad, y una intervención masiva por parte del Estado en el campo de cuidados infantiles, no es probable que el siglo XXI sea testigo de cambios importantes.” En realidad los Estados durante tiempo se han ahorrado una política de inversión en gastos sociales a costa de la mujer: en cuidados infantiles (no olvidemos que la mujer es capaz de alimentar de su cuerpo a sus hijos-as), en cuidados de ancianos (¿cuántas mujeres no han cuidado y cuidan de sus propios padres en el hogar sin recibir ningún tipo de ayuda social). Hoy en día algunos gobiernos dicen ofrecer una política de igualdad invitando a mujeres y hombres a desarrollar tareas familiares y domésticas que ahorrarán presupuestos de orden social y que debieran ser de sus competencias, puesto que con la misma financiación se cubrirá el puesto vacante, independientemente de su sexo. Y en cualquier caso esta supuesta política de igualdad sólo sería aplicable al funcionariado en el tema de petición de bajas para cuidados de hijos menores, por lo que no todos los sectores sociales y familiares podrían beneficiarse.

Creemos que la violencia o el maltrato a mujeres y niños también se deriva, entre muchas razones, de esta obsesión por mantener un nivel económico y status social que en ocasiones trastorna el esquema de relaciones sociales y familiares. Pero quizás la mujer tenga que volver a considerar sus auténticas necesidades y replantearse aquellos valores en los que ella realmente quiere crecer junto a sus hijos o pareja o en soledad. A nuestro modo de ver la posición de la mujer en el mundo no ha cambiado tanto como se nos quiere hacer creer. La mujer sigue actuando y desarrollando no tanto sus propias necesidades y gustos, sino que sigue ajustándose al esquema patriarcal solucionando necesidades sociales y económicas sin remuneración o ayuda social alguna. La mujer sigue siendo un instrumento más al servicio de dichas necesidades tanto en el hogar como en la sociedad que parece ha de repoblar el país, incluso con su supuesta independencia económica a través de su incorporación al mundo laboral y la vida pública. Durante tiempo las mujeres intelectuales se han dejado guiar más por una

u otra tendencia filosófica ideológica impuesta por un feminismo occidental aburguesado que realmente sólo estaba al alcance de una élite intelectual pero que no aportaba soluciones a la mujer analfabeta, rural y de a pie en la construcción de su identidad, identidad entendida como libertad: una libertad que sólo puede provenir de la igualdad económica y social. Las mujeres no representan un colectivo más unido o solidario entre ellas mismas por el hecho de ser mujer, como tampoco lo hace el hombre por ser hombre, con lo que se cuestiona la validez de dichas limitaciones de grupos o géneros. El maltrato es universal y no genérico y como tal ha de ser afrontado. Para conseguir su libertad la mujer ha de conocerse a si misma en primer lugar: qué lugar ocupa realmente en el mundo y cuales son sus objetivos como individuo. Estas ideas fueron premisas fundamentales de una obra emblemática y no menos vigente hoy en día: *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, que analiza en su planteamiento la reivindicación de la identidad como requisito para la consecución de la libertad individual.⁴

En consecuencia, entendemos que las razones del maltrato no se derivan sólo de una categorización de género mal entendida. Fundamentalmente tienen su origen en lo económico y de ahí las razones se bifurcan en la cultura, en el arte: en la división de un mundo en el que las riquezas están mal distribuidas, en las que los fuertes viven a costa de los débiles sin distinción de sexos. La desigualdad económica y social en la que aún viven los seres humanos es una de las fuentes de todos los conflictos, incluso la mal llamada violencia de género.

La mujer a lo largo de la Historia ha vivido y vive más en función de las necesidades de la imagen y papel que de ella se espera. Por ejemplo, se oye hablar con crudeza y sarcasmo a ciertas mujeres de otras mujeres que no responden a un cierto estereotipo actual y moderno. De lo que se trata es de reconciliar aquellas limitaciones o categorías que se contradicen para restablecer la armonía sin limitación de sexos, sin que nadie tenga que someterse a nadie. Las mujeres, quizás imitando otros colectivos antes marginales, por *mimesis* se agrupan. Pero las respuestas no son de segregación sino de abertura y fusión a cualquier género y clase.

No es que no existan soluciones para desarraigar la violencia llamada de género, a nuestro modo de ver, hacia un determinado grupo, pero también el peso de la herencia cultural y congénita sobre el ser humano es considerable y siempre habrá brotes aislados

⁴ *El País*, domingo 24 Enero 1999.

de esas pasiones extremas, que por desgracia, pueden incluso acabar con la vida de alguien. Esa violencia sexista entre géneros viene además avalada por su presencia en la literatura universal, escrita y oral, en la pintura, el cine, la copla, pero en ella la mujer se presenta como víctima de un tratamiento injusto que pudiera tener su origen en la propia desigualdad y diferencias económicas que rigen, entre otras, las pautas de relaciones individuales. ¿Acaso no eran las míticas heroínas femeninas Desdemona en Othello, Ofelia en Hamlet, Madame Bovary, Anna Karenina, Catherine Earnshaw en Wuthering Heights, la protagonista femenina de la novela de Anne Brontë, La Inquilina de Wildfell Hall, o la adúltera Hester en The Scarlet Letter, por citar algunas, personajes literarios femeninos objeto del maltrato por hombres, porque el matrimonio sin amor ofrecía una solución y alternativa a sus propias carencias económicas y sociales? Recurso de ficción que supone una convención aceptada y que tiene en muchos casos su referente en la propia realidad descrita. Ninguna de estas mujeres en dichas obras tenía una independencia económica o social propia, y sus conflictos personales pudieran ser fruto de esa imposición del matrimonio como transacción económica que diera solución a su situación de inferioridad. En algunos casos la dependencia económica o social con el hombre las privaba incluso de nombre propio, según la convención, como en el caso de Anna Karenina o Madame Bovary. Cada una a su manera son caracterizadas como mujeres víctimas de un tipo de maltrato que según los casos difieren unos de otros, pero dichas obras plantean, sean sus autores hombres o mujeres, el trasfondo económico y la convención social e incluso cultural como orígenes de tales conductas descritas en el esquema de relaciones personales. Ni que decir tiene de las innumerables bofetadas a mujeres en el cine como parte de la convención estética, aunque es cierto que también existen a la inversa en la convención de la mujer como respondona y fierecilla domada que se enfrenta al hombre y que no tiene otro objetivo que el de ridiculizar a un hombre aparentemente dominado por la mujer. Encontramos ejemplos de maltrato a mujeres en el cine como parte de una convención admitida que aprueba la dualidad o unión de los contrarios como esquema en la descripción de las relaciones. Por ejemplo, en Gone with the Wind admitimos la convención del cortejo, los buenos modales de los caballeros sureños y damas complacientes con la mezcla de la rebeldía y fuerza de una Escarlata O'Hara que abofeteada más tarde por su galán rodará embarazada escaleras abajo. ¿Es Scarlet O'Hara una mujer maltratada porque Rex le da un tortazo limpio? Se dice que el maltrato ha de ser continuado para que se defina como tal. Resulta difícil aseverar los límites y convenciones artísticas que pudieran tener algún día su mimesis o traducción

en la realidad ¿ Pero no se estaba comportando Scarlet con todo el coraje de un ejército de hombres? ¿Qué sino mezclar categorizaciones de género la convierten en un personaje multireferencial, polisémico y universal? ¿Y Gilda, quién maltrata a quién? Resulta curioso que en estas obras de ficción el modelo femenino se vea impregnado y contagiado de rasgos tradicionalmente asociados a lo masculino: interpretamos que el atractivo de estos personajes surge en su mezclanza de rasgos que nunca son en blanco y negro. Quizás en la vida real parte de los conflictos se resolverían con propuestas de contaminación de géneros en el que las fronteras se diluyeran en matices y combinaciones múltiples.

Interpretamos que el conflicto de género surge, entre muchas razones, cuando la mujer intenta apropiarse de valores tradicionalmente asociados a lo masculino o hacer uso de ellos, como muestran estas obras de ficción. El conflicto de géneros surge cuando, como un rival más, la mujer se hace con el poder económico que conlleva también el poder cultural. Cuando ésta se masculiniza en ciertos aspectos, cuando se impregna de algunos de sus rasgos surge el conflicto. Sin embargo lo que el hombre interpreta como un ataque lo entendemos como una necesidad por parte de aquella de necesidad de reconciliación y contaminación de las categorías de género. Por ejemplo, parece que si la mujer lucha con el coraje de un hombre, se viste como él, gana dinero, tiene múltiples amantes o maridos, usurpara algunos de los roles atribuidos al hombre. Algunas mujeres autoras como Virginia Woolf por ejemplo en Orlando trataban el tema de la ambigüedad genérica y sus roles. Mencionemos personajes históricos como Juana de Arco, la reina de Suecia, o la propia Juana la Loca, cuyas delimitaciones y categorizaciones de género resultaban sin duda ambiguas. Son ejemplos de mujeres que hicieron suya la fuerza y el coraje, valores atribuidos al hombre, para luchar por sus ideales, sin desprenderse o renunciar por ello a valores asociados a lo femenino.

Pasiones desmedidas representadas en la ficción con las que muchas mujeres y hombres de diferentes estratos sociales culturales, sin embargo, a pesar de toda la repulsa que nos produce este tipo de actos se han identificado en algún momento: el poder de los mitos iguala a sociedades primitivas así como civilizadas. De nuevo la realidad influenciada por la ficción y viceversa.

A nuestro modo de ver, el maltrato, además de constituir un fenómeno social y económico antiguo y no un fenómeno reciente como los medios lo presentan hoy, es una herencia que, contradictoriamente tiene su origen en lo cultural y económico que, quizás inconscientemente, se arraiga desde tiempos remotos en los individuos, también

como un mito más heredado por la colectividad inconscientemente. Todos y todas hemos bebido de estas fuentes del arte alguna vez, incluso también aquéllos y aquéllas que no tuvieron la oportunidad de devorar a los clásicos. Sobre la influencia de la ficción como configuración de la realidad, en términos generales, opinaba también en este sentido el escritor Julián Marías:

La influencia de la literatura es tal en lo que llamamos realidad que no es necesario haber leído muchos libros para que la literatura te influya. Los comportamientos amorosos de un analfabeto funcional proceden de la literatura y él no lo sabe. La acumulación de libros produce la realidad. Si al mundo contemporáneo le arrancáramos las obras de Shakespeare y Cervantes, ese mundo sería otro.⁵

Por lo tanto, la violencia, el desamor herido, el desgarró y la muerte forman parte de esa transmisión oral y literaria, lo cual por supuesto no justifica los hechos concretos en la realidad. No se trata de simplificar y culpar a lo imaginario o al Arte de una realidad indeseable. Pero pudiera ser que también la literatura, o las palabras tengan efectivamente algo que ver con el orden de la realidad y sus manifestaciones. Muchos autores son conscientes del peso que la literatura tiene sobre la realidad. Por ejemplo, sin ir más lejos, en *El Quijote*, *Madame Bovary*, *El Amor en los Tiempos del Cólera* o *Ulises*, sus protagonistas actúan condicionados, entre una de las razones, por la influencia que los mitos y la literatura (las palabras o lo imaginario) tienen sobre ellos. Leen libros que les influyen en sus conductas y pensamiento. De modo que en este sentido dichos autores son realistas al sensibilizarse sobre un fenómeno que suele darse con cierta frecuencia: de cómo los libros, hayan o no sido leídos, pudieran configurar ciertas manifestaciones en la realidad. Y una de esas manifestaciones de categorizaciones de género, entre otras, es el maltrato a mujeres. ¿Qué, sino el poder de las palabras de desprecio de Hamlet a Ofelia en la escena del convento en *Hamlet* la arroja al abismo de la locura y la desesperación?: “Get thee to a nunnery. Why wouldst be a breeder of sinners”⁶ (*Hamlet*, III, i, ll. 134-48) (Enciértrate en un convento. Por qué habrías de engendrar pecadores) ¿O en el caso de *Othello*, el desprecio verbalizado de *Othello* hacia *Desdemona* es el arma de poder contra la mujer. A ella le asusta más la fuerza de la violencia verbal de las palabras de *Othello* que con su dominio del lenguaje subyuga y atemoriza a su esposa : “Upon my knees, what does your speech import?/ I

⁵ *El País*, viernes 25 de septiembre de 1998, pág. 16.

⁶ Todas las citas corresponden de *Hamlet* corresponden a William Shakespeare. Trad. M. A. Conejero. *Hamlet*. Madrid, Cátedra, 1988.

understand a fury in your words, but not the words.” dice Desdémona (Othello , IV. ii, ll. 32-33)⁷. Desdémona no soporta el peso de la agresión de las palabras tales como “puta” que premonizan su destino mortal en manos de su esposo: “I can not say “whore”:/ it does abhor me now I speak the word.(Othello, IV,ii,ll. 163-4). Othello también la llama “impudent strumpet”(Othello, IV, ii, l. 158) o “whore” (Othello, IV, ii, l. 188), insultos que Emilia califica de “heavy terms upon her” (Othello, IV,ii,l. 118) al contarle a Iago.

Shakespeare con realismo muestra el poder de la palabra esgrimido como la más refinada de las agresiones que conduce al propio aislamiento y silencio de la mujer que entiende en ellas la premonición y el antecedente de un destino trágico. Las palabras de agresión de Othello a Desdemona son una de las causas de la tragedia, no los hechos o los celos sobre una posible infidelidad conyugal que pudieron producirse o no. Othello habrá de traducir el lenguaje en hechos pegando y matando a Desdemona. De hecho son frecuentes los ejemplos de obras en las que un exceso de capacidad verbal y lingüística en la mujer se ve como una inconveniencia o se ridiculiza al hombre que es dominado por su mujer debido a su dominio de la verborrea o el lenguaje, como es el caso de “The Merchant’s Tale” o en “The Miller’s Tale” en *The Canterbury Tales* de Chaucer o la convención de la shrew en obras dramáticas del teatro medieval como *Noah’s Flood* o en *The Taming of the Shrew* de Shakespeare. La convención masculina requiere el silencio en la mujer como ideal: recuérdese *Epicene or The Silent Woman* de Ben Johnson. En numerosas obras literarias se presenta al hombre -seductor y capaz de subyugar y dominar a la mujer en el amor, a través de su dominio de las palabras como *Cyrano de Bergerac*, por citar sólo un ejemplo. Es también a través de la palabra que el hombre la mata.

Ese analfabeto “funcional” (como lo denomina Mariás) o bien su opuesto (el hombre, supuestamente ilustrado y culto poseedor de las palabras) traduce a su propio código y registro aquellas palabras registradas en las obras de la literatura universal, trasladándolas inconscientemente a su propia realidad. Pudiera ser entonces que encontráramos una de las múltiples fuentes y orígenes de dichas conductas en los propios textos literarios., que recogen el sentir y convenciones de una determinada época. La palabra es poder: por eso Shakespeare hace de Lady Macbeth el prototipo más “masculinizado” y poderoso de sus mujeres a quién otorga el poder del lenguaje, el

⁷ Todas las citas de *Othello* corresponden a William Shakespeare. *Othello*. London, Methuen, 1958.

poder de persuadir a través del verbo al hombre para que realice aquello que desea en su ambición social y política, renegando incluso de estereotipos asociados a la feminidad, como es la maternidad. Sin duda, se puede argumentar que también otras conductas afectivas, como el sentimiento amoroso y el desamor, se hallan inmersas también en la historia de la literatura y por tanto podemos deducir que cualquier comportamiento humano podría tener su equivalente en los textos literarios de cualquier período y viceversa, así como su traducción en la realidad. Lo que cambia es la manera, el tratamiento y el modo en el que forma y contenido se aúnan en literatura, según la época. Y lo mismo ocurre en la realidad. Pero lo que intentamos es destacar que sin saberlo, igual que muchos adolescentes, y no tan adolescentes, se han nutrido también, de alguna manera, inconscientemente de las palabras y actos de Romeo o Julieta para expresar un sentimiento, otros u otras han podido del mismo modo, verse devoradas por la vorágine de una cultura que sutilmente se ha colado en la mente de muchos-as, a través de la transmisión literaria oral y visual. Las palabras, las imágenes, la ficción ordena también en cierto modo la realidad para todos.

Se trata de una literatura escrita que hoy se ha quedado huérfana, con apenas lectores y lectoras reales. Pero perdura sin embargo, en la memoria inconsciente de la mayor parte de los espectadores y lectores una imagen y un contenido (la venganza por celos, el suicidio por amor), como ocurre por ejemplo con las adaptaciones fílmicas, que enfatizan más el poder de la imagen sobre la palabra. Esto puede producir una cierta influencia confusa en los espectadores porque la obra llega fragmentada a esos lectores de imágenes adornadas con palabras. Estas adaptaciones (aunque algunas de ellas incluyen parte de los diálogos de las obras originales, como es por ejemplo la iconoclasta adaptación fílmica de Romeo y Julieta) parecen haber sustituido la función de divulgación que en la Antigüedad tenía la tradición literaria oral, acercando a los jóvenes a unos textos que de otro modo les resultarían menos asequibles a través de una estética *Kitsch* contemporánea. La literatura y sus mitos penetran pues camuflados hoy en día en distintos medios (el cine, los video-clips, las imágenes en la Red, la ópera, la copla, etc.), y a partir de las palabras se originan mutaciones que van ramificándose, como una metástasis, en los más distintos estratos sociales y culturales, sin que a veces, hombre o mujer, sean conscientes de ello, a través de lo visual. Se trata pues del antiguo conflicto de la interrelación entre lo que consideramos realidad e irrealdad (ficción). Ante tal consideración resulta evidente, que no serán suficientes leyes y sentencias que

castiguen conductas negativas e injustas hacia mujeres, aunque éste es sin duda el primer paso urgente a seguir.

Consideramos que no sólo las leyes tienen que cambiar. Debemos reflexionar sobre los orígenes de tales conductas, con el fin de erradicarlas, porque el problema del maltrato a mujeres, como a niños-as, nos parece mucho más complejo, porque también va asociado a un cierto tipo de estética decadente que, por tener connotaciones artísticas se aprueba o se desarrolla. Recordemos por ejemplo, las fotografías a niñas de Lewis Carroll. El abuso o maltrato a niños-as y mujeres es producto, no sólo de culturas primitivas, analfabetas y tercermundistas, como siempre hipócritamente se suele mencionar (por ejemplo, la ablación del clítoris en las mujeres somalíes o la represión a la que las mujeres musulmanas son sometidas). Oriente y Occidente no están tan separadas, como se nos quiere hacer creer. El maltrato no es sólo consecuencia de la incultura, ignorancia o brutalidad del estereotipado “macho”. Paradójicamente el maltrato también es consecuencia de la cultura. Ésta es la falacia. En algunos casos puede que el maltrato tenga que ver con el nivel de alfabetización y valores de ciertos estratos más marginales. Pero el maltrato es a veces tremendamente sofisticado y no sólo se da en ambientes proletarios, pobres o marginales. Tiene también su vertiente, por llamarlo de alguna manera, capitalista culta y frívola, amparada por sus manifestaciones artísticas y en el mismo comportamiento de artistas que la practicaron hacia aquéllos-as que consideraron, en cierto modo, sus inferiores, porque en el fondo el maltrato no es más que el terrorífico mecanismo que usa cualquier ser humano en su afán de controlar, dominar y establecer una relación de poder con su semejante, sea cual sea su género o condición social. Cualquier biografía nos da cuenta de las vidas de Tolstoi con su esposa, Mahler y su compañera, Mary Shelley con Shelley, Modigliani con su esposa y un largo etcétera.⁸

Por otra parte, el maltrato físico y psicológico aparece también descrito en obras realistas o naturalistas como las de Émile Zola, que se basa en el componente genético y ambiental como determinante de ciertas conductas humanas para caracterizar a sus personajes. Pero también encontramos otras variantes del tema del maltrato psicológico e intelectual, en obras como *Who's Afraid of Virginia Woolf?* o películas como *El Portero de Noche* de Liliana Cavani donde el maltrato se vive como una condena a cadena perpetua de connotaciones amorosas. Existen muchos tipos de verdugos y

⁸ MONTERO, Rosa (1995): *Historias de Mujeres*. Madrid, Alfaguara.

víctimas y el tema ha preocupado a muchos artistas, hombres y mujeres de todos los tiempos. El maltrato es pues, también un producto burgués de culto, interpretado como fuente de placer y gozo estético, que también Buñuel mostró en su película *El Discreto encanto de la Burguesía*. Mencionemos la obra del Marques de Sade, por ejemplo *Les Crimes de l'Amour* donde se hace apología cultista del incesto. Por tanto esta manifestación de la conducta humana que creadores se encargaron de registrar pudiera también estar determinado por la división de la sociedad no tanto en géneros, sino en clases, tanto en Oriente como en Occidente. El maltrato a mujeres es una manifestación más de la injusta desigualdad cometida, no sólo contra las mujeres, sino contra toda la humanidad: la división de la sociedad en clases de individuos ya sean blancos, negros, ricos, pobres. Por un lado la sociedad ha luchado para erradicar la injusticia: la Declaración de los Derechos Humanos, la abolición de la esclavitud (aunque siguen existiendo consentidas formas de esclavitud explotadas por las grandes multinacionales occidentales capitalistas en países del Tercer Mundo, la lucha por el voto de las mujeres. Pero como contrapartida, resurge en Europa y en EE.UU., una nueva oleada de xenofobia, maltrato a mujeres, pornografía infantil en la Red. No se ha evolucionado tanto como creíamos.

Desde que en 1792, Mary Wollstonecraft publicara su *Vindicación de los Derechos de la Mujer*, la mujer no ha dejado de luchar por un lugar justo en la sociedad. Quizás muchas lo vienen haciendo desde siempre también en silencio: en soledad. El silencio de estas víctimas anónimas del que hoy muchos medios de comunicación se hacen eco ha estallado. Se han alzado voces temblorosas, pero valientes en *reality shows*, a falta de poemas, canciones y monólogos interiores que escribir, ya que no tenían acceso a la educación y la cultura. Desgraciadamente, a la expresión verbal del sufrimiento le siguió el castigo a alguna de estas mujeres. El grito físico de la mujer se sigue interpretando como una pataleta de niña, porque siempre se esperó de ella el silencio. Pero este silencio, a nuestro modo de ver, también se mal interpretó en literatura. Recordemos aquella sirena del cuento infantil de Andersen que entregó su voz para amar a un humano. ¿Y el silencio estremecedor de la protagonista femenina, Clara, en la novela de Isabel Allende, *La Casa de los Espíritus*, ante la agresión física y verbal del esposo? ¿No era aquél un signo de repulsa, denuncia y rebeldía interior más impactante que el propio grito? ¿Qué es sino, un grito el propio silencio del monólogo interior de Molly Bloom en *Ulises*? ¿Cómo responde Cordelia ante las acusaciones de su propio padre acerca de la sospechosa falta de sinceridad de los sentimientos de su hija en King

Lear. La mujer es percibida, entre otras perspectivas, por Shakespeare como un ser consciente y sensible acerca de las limitaciones que el lenguaje impone para comunicar y persuadir realmente el pensamiento y el sentimiento, por eso la hace callar. La sabiduría de la mujer en Shakespeare está en su interior, en su silencio que para nada es sumiso: “Love and be silent” (King Lear, I, i, l.57) dice Cordelia. La mujer, en este caso Cordelia representa un personaje íntegro y fuerte que contrasta con la debilidad de un padre que sucumbe a la adulación verbal y vacía de sus otras hijas. Cordelia es consciente de la inadecuación e incapacidad del lenguaje para comunicar: “no consigo elevar mi corazón hasta mis labios” (King Lear, I, i, ll. 85-86) o “segura estoy de que mi amor sobrepasa mi lengua” (King Lear, I, i, ll. 73-74)⁹.

Un silencio físico mal interpretado como signo de sumisión, obediencia y pauta a seguir. Ya aquel silencio era una reivindicación. Hoy en día aquel silencio se ha roto. Es casi un aullido animalesco y primitivo al que no podemos por más tiempo ignorar. Claro que también existen hombres maltratados, y niños y niñas e hijos e hijas, y mujeres a mujeres y hombres a hombres. De lo que se trata es de afrontar el problema del maltrato no bajo la división de los sexos o como un problema de género, sino como un mal más producto de la injusta división económica del mundo. La argumentación de la desigualdad o de la llamada violencia de género, sólo entendida como un conflicto entre hombres y mujeres es una equivocación en su mismo planteamiento inicial. Por ello se ha convertido en un arma de doble filo que sin querer se ha vuelto contra las propias mujeres, porque quizás se ha equivocado el discurso. La desigualdad es un problema universal sin distinción de razas o sexos. No Los hombres y mujeres no somos iguales. Al menos ésta no era la igualdad que se esperaba. Algo ha fallado en el discurso de géneros. Sin duda en inteligencia y capacidad, ambos han demostrado tener competencia sobrada. Pero hay variables, como en todo, que no se han respetado y eso ha creado una enorme confusión en los roles a desempeñar en la sociedad, por ejemplo en el seno de las familias. Hombres y mujeres, ante el nuevo milenio, se debaten en contradicciones, sin saber qué hacer con esa herencia cultural y literaria del pasado y lo que en el futuro se espera de ellos. Quizás haya que volver a considerar ciertos valores que también forman parte de la naturaleza humana: mirar dentro de nosotros-as mismos-as y encontrar nuestro lado más primitivo, inocente, en el buen sentido de la palabra.

⁹ Todas las citas de *King Lear* corresponden a William Shakespeare. Trad. M.A. Conejero. *El rey Lear*. Madrid, Cátedra, 1988.

No se ofrecen soluciones, sino más bien se trata de reflexionar sobre un discurso de igualdad entre hombre y mujer, que por alguna razón, parece fallar. Aunque se castigue a los agresores, como ocurre con cualquier delito, si no se remedian las causas que originan este tipo de actos, no se conseguirá erradicar un mal antiguo y terrible: los mitos y estereotipos arraigados en la literatura y en la cultura. Refranes y proverbios tales como: “A woman, asse, and walnut tree, the more you beat, the better be.” (A la mujer, al asno y al nogal, cuanto más pegues, mejor será, 1639). Presentar a la mujer como una víctima por parte del hombre en campañas en contra de la violencia de géneros, en los medios, no hace más que reiniciar el círculo de la injusticia genérica, que esta vez se ceba con el hombre y fomentar sin quererlo el papel que hasta ahora se le ha hecho representar a ambos. Viendo estas imágenes supuestamente de denuncia los espectadores, entre ellos los niños-as pueden tener una visión distorsionada de los roles y reaccionar en contra o en defensa de una actitud con la que no se sienten para nada identificados por el hecho de ser de uno u otro género.

No parece por tanto que se haya evolucionado mucho en ciertos aspectos. Es cierto que las mujeres trabajan dentro y fuera del hogar, siguen pariendo (aunque cada vez menos en España que tiene el índice de natalidad más bajo de Europa porque no existen las medidas sociales e inversiones necesarias que permitan a la mujer compaginar familia y trabajo externo).

Las mujeres pueden separarse, denunciar y protestar. Se les permite, incluso una representación mínima en los ejercicios de poder. Pero tenemos la impresión que es una estrategia más para contentar la imagen pública de la igualdad. Las mujeres en el poder no son más sensibles a los auténticos problemas de las mujeres de a pie por ser mujer. Por tanto el discurso no ha de ser de género, sino de personas, de individuos, sensibles a otros individuos que han de ser considerados sus semejantes.

Hay que aceptar las diferencias que como individuos únicos tienen hombres y mujeres y respetarse como seres humanos. La mujer tiene que ser valiente y expresar claramente que no le basta con que el hombre cambie los pañales o le dé el biberón a su hijo o asista al parto para cubrir el expediente de la igualdad. Parece que es el hombre el que de nuevo se ha apoderado de los pocos privilegios que la mujer tenía con la excusa de la igualdad, dejándola de nuevo, contradictoriamente en una situación de inferioridad. Tiene el mundo que recordar algo tan elemental que ser padre no es lo mismo que ser madre, y a partir de ahí, respetando las diferencias que por naturaleza tenemos, aunarnos para recuperar la armonía, quizás asistir al nacimiento de lo que

Joyce designó con humor en *Ulises* como “the new womanly man” (U 15)¹⁰ y que proponemos en combinación, pero a la inversa en una fusión de géneros que reinventara el lenguaje más allá de la concesión lingüística de las terminaciones os-as. Esta moderna concepción de una ficción que aboliera las categorizaciones de género y con ello la consecuente crítica que de ella se deriva, condicionaría y afectaría a su vez, quizás, también el orden y concepción de la realidad. Es algo tan viejo como aquello de la unión del yin y el yan. La mujer tiene que reinventar su identidad a través de la ficción, a través del lenguaje para que así la realidad también sea otra.

¹⁰ JOYCE, James (1986): *Ulysses*. Harmondsworth, Penguin.

La imagen de la mujer en la publicidad audiovisual de productos navideños

POSTIGO Gómez, Inmaculada

Universidad de Málaga

La televisión, como medio de comunicación de masas asentado en nuestras sociedades, es un instrumento socializador de primer orden. Su penetración en el espacio familiar e íntimo, el lenguaje propio que impone y los modos en que es consumida (atención dispersa, poco selectiva...) hacen de ella un medio idóneo para el establecimiento de roles determinados, roles que nacen y se mantienen gracias, en parte, al propio contenido del mensaje televisivo.

Como argumentan muchos autores, la programación televisiva no es más que una agrupación de distintos espectáculos a los que se les sumerge en un nuevo espacio cambiándoles la materia de la expresión que les es propia por la materia de la expresión audiovisual. Dichos espectáculos, de la más variada procedencia, quedan unificados bajo el cemento que cohesiona toda la parrilla televisiva: la publicidad. Es por ello por lo que se puede aseverar que el verdadero mensaje televisivo es el mensaje publicitario, y que todos los demás mensajes están al servicio de éste, como refuerzos del mismo. No cabe duda de la importancia de la publicidad, no sólo a nivel económico, sino también social: la televisión y la publicidad son creadoras y reforzadoras de determinadas pautas de comportamiento, de determinados valores y modos de vida, en definitiva: el mensaje televisivo y en concreto, el spot publicitario merecen una especial atención de los investigadores, ya que su continuo flujo y sus propuestas de configuración social se introducen de manera semi-inconsciente en la cultura en la que nos encontramos inmersos.

Por todo ello, el presente trabajo pretende aportar un pequeño granito de arena: pretende averiguar cuál es el rol femenino propuesto por los anuncios televisivos de productos, tan aparentemente inocentes, como son los productos navideños de alimentación.

Desde hace algún tiempo, a ningún observador se le escapa que la imagen de la mujer en la publicidad audiovisual, a veces aparece denigrada, relegada a una segunda posición, utilizada de manera sexista... pero esto ocurre en determinados productos (de belleza, de automoción...). Podemos comprobar un tratamiento desigual entre los sexos, la imagen de la mujer utilizada como objeto sensual, sexual, sometida al hombre: pero todo ello, ¿ocurre sólo en determinado tipo de productos o en general en toda la

publicidad audiovisual? y si la respuesta es positiva ¿por qué en determinados productos estas tendencias pasan desapercibidas, cuáles son los mecanismos, a nivel narrativo, para que la imposición de determinados roles sea tan sutil? Por ello, nuestra propuesta no es el análisis de la imagen de la mujer en productos en cuyo mensaje el sexismo es claro, sino en otros en los que, aparentemente, la imagen de la mujer no es degradada, en otros en los que, a priori, no se establecen arquetipos sexistas.

Nuestro estudio pretende una primera aproximación al fenómeno y por ello abarca una pequeña muestra: se analizaron treinta spots audiovisuales de productos alimenticios navideños emitidos en cadenas generalistas de ámbito nacional. No se estableció ningún criterio previo de selección, salvo los obvios para centrar el objeto de estudio:

- mensajes en los que se pretenda la adquisición de un producto alimenticio típicamente navideño
- mensajes en los que aparezca, al menos, una mujer.

A partir del análisis semiótico del texto, de su sintaxis y su semántica, se fue descubriendo cuáles eran las funciones predominantes, qué actantes intervenían en el programa narrativo y qué tipo de secuencias se iban construyendo.

Tras efectuar el análisis de cada uno de los anuncios, observamos similitudes bastante evidentes entre ellos en muchos aspectos importantes que incidían en la imagen de la mujer que allí se representaba.

Siguiendo a Talens¹ (1988: 120-138) observamos que las secuencias (entendidas como macroestructuras que impulsan la acción narrativa) son en su mayoría elementales y no aparecen explícitas en todas sus fases. La secuencia fundamental que rige la acción es la transformación desde un estado inicial de carencia del producto hasta un estado final de conjunción con el mismo, pero ese estado inicial de disyunción con el objeto de valor, en la mayoría de los casos es presupuesto, lo que minimiza el efecto negativo de

¹ Atendiendo a su tipología, las secuencias se dividen en dos grandes categorías:

-Secuencias elementales: están compuestas por un principio, un desarrollo y un final resolutorio, positivo o negativo.

-Secuencias complejas: surgidas a partir de la combinación de distintas secuencias elementales. Siguiendo a Bremond (1970; pp 87-109) las secuencias complejas se enlazan según tres posibilidades:

-Por continuidad: el último paso de una secuencia elemental se erige en primer paso de la secuencia elemental siguiente.

-Por enclave: para conseguir el objetivo de la secuencia se necesita la activación de otra secuencia dentro de ella.

-Por enlace: secuencia compleja constituida por dos secuencias simples simultáneas pero observadas según dos actantes opuestos.

la exposición de la carencia. Asimismo, observamos el desarrollo del texto según el tradicional esquema narrativo²:

<p>CONTRATO Dentro de un sistema de valores, propuesta del destinador y aceptación del sujeto de un programa a realizar</p>	<p>COMPETENCIA Adquisición de la aptitud para poder realizar un programa (prueba cualificante). Modalidades: deber, querer, saber, poder</p>	<p>PERFORMANCE Realización del programa (prueba decisiva)</p>	<p>SANCIÓN Comparación del programa realizado con el contrato: prueba glorificante del sujeto y reconocimiento por parte del destinador / juzgador</p>
--	---	--	---

La fase de contrato es la propuesta que, el anunciante, como destinador, hace al sujeto femenino para desarrollar un determinado papel de acuerdo con el sistema de valores establecidos. En este sentido encontramos en nuestro análisis que, si una fémina quiere adecuarse al contrato, habrá de comportarse como una buena anfitriona, preocupada por sus hijos, siempre bella, y que por tanto adquiere el compromiso que toda persona así debería cumplir: la adquisición del producto, pero no para sí, sino para donárselo a su familia. Dicha fase suele aparecer implícita en el texto, lo que se erige además como función indicial del papel que ejerce la mujer y que, al no mostrarse explícitamente se da por asumido y sin posibilidad de cambio.

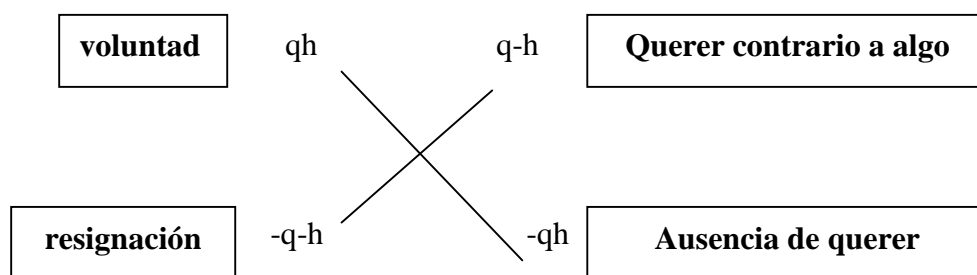
La fase de adquisición de la competencia tampoco suele aparecer en los spots de productos navideños. Para llevar a cabo la realización principal, el sujeto femenino ha de detentar el deber, el querer, el saber y el poder hacer, y es en esta fase donde adquiere dichas capacidades.

En los casos analizados, ese deber-hacer, es decir, ese sentido de la responsabilidad está presupuesto en la mujer y no necesita de la realización de ninguna acción por su parte para su consecución: basta que el destinador de una orden para que el sujeto femenino la acepte como norma, llegando a interiorizarla en su propia conciencia como deber propio de su sexo.

El querer hacer, es decir, la motivación, aparece también diluida: el spot publicitario configura una imagen de la mujer que, como acabamos de explicar, se fundamenta en un sentido de la responsabilidad basado en la aceptación sin condiciones de las órdenes del destinador, por lo tanto es irrelevante que la mujer quiera o no

² FLOCH, J.M. (1993): "Semiótica, marketing y comunicación", Paidós, Barcelona. Pág. 79

realizar la acción, puesto que su sentido del deber: el deber ser buena esposa, anfitriona y madre, le va a llevar a realizarla sin siquiera plantearse otros factores: la mujer que aparece en los anuncios tradicionales de comida navideña ejecuta la realización principal y se adecua al contrato establecido sin plantearse si está o no motivada para ello, si su acción es correcta o incorrecta, si le aporta a ella algo positivo. En este sentido, no se puede hablar de un querer hacer por parte de la mujer, lo que implicaría un acto voluntario, sino que se trata en realidad de un no querer no hacer, lo que conlleva un acto de resignación: la mujer no quiere no hacer aquello que está establecido como acorde a su género por la sociedad en la que vive:



El saber hacer tiene mayor importancia. Aparece explícito en algunos spots: mediante la implantación de confidentes la mujer va adquiriendo los conocimientos necesarios para poder llevar a cabo la realización principal: la conjunción de su familia con el objeto de valor (producto alimenticio). Pero dicho saber hacer que a veces aparece, no puede ser considerado estrictamente como adquisición de un saber que no poseía la mujer, sino que se trata, en la mayoría de los casos, de un mero recordatorio del saber hacer femenino que por razón de sexo se encuentra adscrito al rol que ha de desempeñar en esta sociedad: una madre, esposa, anfitriona posee ese saber hacer propio de su cultura, el spot publicitario, en estos caso, trata de recordarlo, favoreciendo así la consolidación de dichos valores e impidiendo que los mismos varíen o evolucionen.

El poder hacer aparece supuesto en todos los spots: la retórica publicitaria hace posible la identificación con el personaje femenino presentado, personaje que deja de ser un sujeto individual para convertirse en la representación de un colectivo, en este caso del colectivo femenino. Así, la modelo publicitaria presentada puede hacer que su familia conjunte con el producto, porque debe, porque quiere y porque sabe cómo hacerlo. Pero dicha modelo no es ya un sujeto individual, sino la representación de todo un género y como tal, todo aquel sujeto que pertenezca a dicho género se ha de sentir

identificado con este tipo de representación y ha de llevar a la práctica ese poder hacer que le es propio por su sexo.

La performance o realización principal es explícita en la mayoría de los anuncios analizados: el sujeto agente femenino cumple la realización al hacer que su familia conjunte con el producto alimenticio. La satisfacción del sujeto agente viene dada por el hecho de que, al haber cumplido la realización principal, ella misma ha cumplido con las funciones para la que socialmente está predestinada, siendo admitida como miembro de pleno derecho de una cultura dada. En este sentido, las estrategias publicitarias utilizadas mayoritariamente consisten en el acto de mostrar la satisfacción conseguida por la realización de la compra, para, de esta manera minimizar la imposición que supone todo mensaje publicitario como acto de habla perlocutivo³.

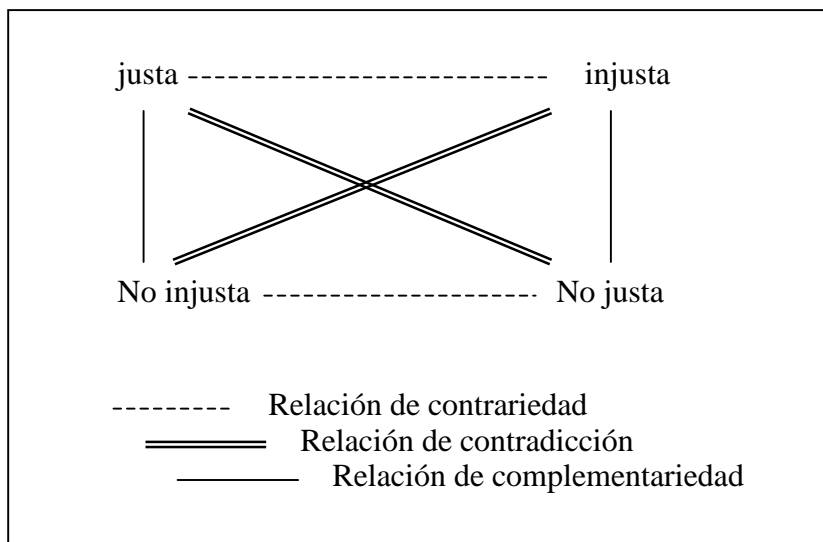
La última fase del esquema narrativo es la sanción, y en ella se ejecuta la prueba glorificante: el sujeto obtiene el reconocimiento y la aprobación del destinador al verificar la adecuación entre el contrato establecido y la realización final del programa narrativo. La mujer es reconocida como tal por el hecho de haber realizado la conjunción de su familia con el producto anunciado.

Una vez determinada la estructura narrativa de nuestro texto, nos centramos en las acciones mismas que el sujeto ejecuta. En función del eje semántico de valoración moral diremos que las acciones pueden ser consideradas como justas o injustas, y que cada una de estas valoraciones implica asimismo la existencia de acciones no-justas y no-injustas. Así, podemos construir el siguiente cuadrado semiótico:

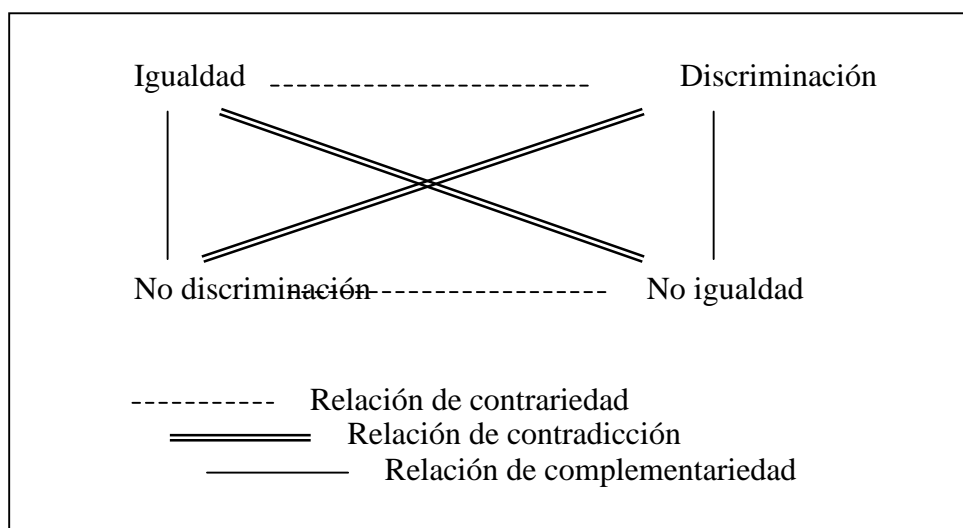
³ Todo macroacto de habla publicitario tiene como finalidad perlocutiva la realización, por parte del receptor, del mismo del acto de compra. En este sentido, la publicidad es el vehículo que permite a los anunciantes, no sólo la colaboración del interlocutor, sino también la realización de la acción: la adquisición de un producto o servicio.

Pero dichos actos exhortativos, amenazan la imagen positiva y negativa, tanto del emisor como del receptor: la orden, la petición, el consejo..., si son utilizadas sin llevar a cabo ningún tipo de estrategia que minimice sus efectos, pueden provocar la reacción contraria a la deseada.

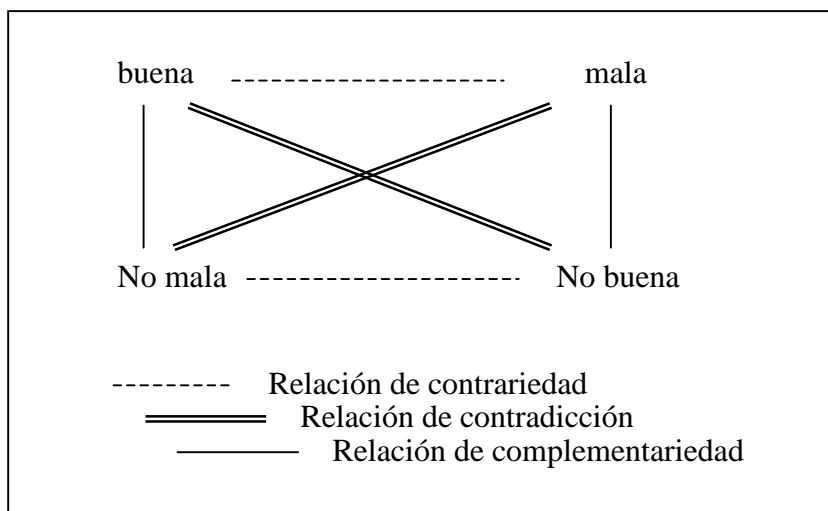
Para un estudio acerca de los mecanismos de cortesía lingüística ver HAVERKATE, H (1994): "La cortesía verbal", Ed Gredos, Madrid.



Si nos centramos en las acciones que realiza el sujeto agente femenino y obviamos las que realizan otros actantes llegamos a las siguientes conclusiones. Tras la proyección en el cuadrado semiótico de dichas acciones, observamos un fenómeno importante: las acciones que integran las secuencias simples muestran una imagen de la mujer sumisa, servil, que lucha por los suyos, sometida al varón..., y por lo tanto se instalan en la posición de acciones injustas, puesto que pueden ser consideradas como discriminatorias: el sujeto agente va realizando a lo largo del spot una serie de acciones tendentes a la adecuación a ciertos roles tradicionales del arquetipo femenino. En cambio, la valoración de la acción principal del spot en su conjunto, que es lo que aparece explícito en todos los casos es la de acción justa: la mujer es reconocida como tal, glorificada, porque realiza la conjunción con su objeto de valor: el bienestar familiar.

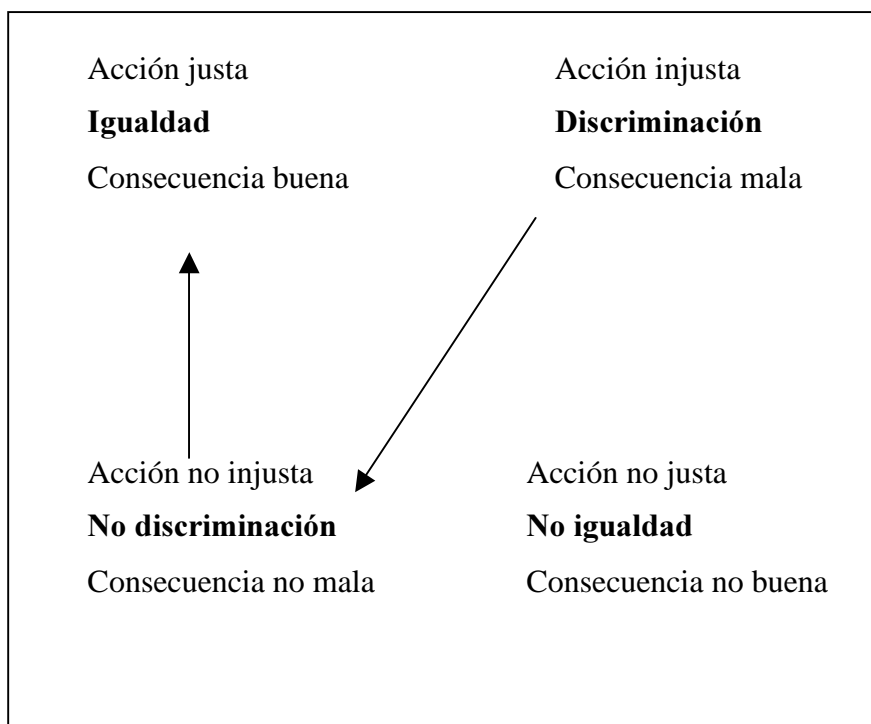


Analizando más profundamente las acciones, y teniendo en cuenta no la acción en sí misma, sino sus consecuencias, podemos construir un nuevo cuadrado semiótico, cuyo eje no es la valoración de la acción, sino la valoración de las consecuencias de las acciones:



Al proyectar dentro de este nuevo cuadrado las consecuencias de las acciones realizadas por el sujeto agente observamos como aquellas acciones realizadas dentro de secuencias simples y que antes expusimos que en su mayoría eran discriminatorias, tienen consecuencias que podríamos encuadrar dentro de lo que hemos denominado no malas, ya que la adecuación al rol femenino no supone nunca un perjuicio para los individuos sobre los que recae la acción, sino todo lo contrario, un beneficio para los mismos.

La conclusión a la que llegamos entonces es que la estrategia utilizada por el autor para camuflar aquellas acciones que podrían ser tildadas de discriminatorias y por ende negativas en la sociedad, consiste en la superposición de dos cuadrados semióticos diferentes: de un lado el de las acciones mismas y de otro el de las consecuencias de ellas:



Así vemos como al jugar con la acción misma y con las consecuencias de las acciones, podemos conciliar dos contrarios y hacer que una acción injusta y discriminatoria sea valorada positivamente y llegue a convertirse en una acción justa e igualitaria: la acción de servir una mesa es una acción discriminatoria; su consecuencia es no-mala, porque no beneficia al sujeto que recibe el don; por relación de implicación se convierte en una acción justa y favorecedora de la igualdad , cuya consecuencia final es buena ya que se integra dentro de una secuencia superior en la que tanto la propia acción como la consecuencia son justas, buenas e igualitarias: hacer conjuntar a la familia con el producto y sentirse socialmente admitida.

Tras el análisis efectuado podemos concluir que los spots del tipo analizado proponen en su superficie valores considerados como socialmente positivos, aunque tras un análisis más profundo se constate que para la realización de dichos valores, se utilizan medios no lícitos, acciones discriminatorias que mantienen el estado de desigualdad en el que vivimos, pero que quedan camufladas al superponer a la acción misma la consecuencia derivada de ella.

La reflexión teórica en España sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario.

PULIDO Tirado, Jenara

Universidad de Jaén{TC "Universidad de Jaén"}

Aunque en España la mujer se acerca a la literatura en la misma época que en otros países europeos avanzados, sin embargo tardará más tiempo en ir adquiriendo una conciencia teórica de su función en este campo, lo que se deduce claramente del carácter de los textos escritos por mujeres y de la misma falta de consideración de la mujer como sujeto dotado de cualidades suficientes para ejercer la actividad literaria como cualquier hombre.

Sin olvidar figuras fundamentales como Teresa de Jesús, es en el siglo XIX cuando la mujer española se incorpora al ámbito de las letras con el decidido afán de crear y ocupar un lugar propio, aunque las posiciones al respecto sean dispares. M^a Carmen Simón Palmer, en *Escritoras españolas del siglo XIX* (1991), recoge cerca de 2.800 nombres de mujeres que empezaron a escribir entre 1832 y 1900, un número importante y muy significativo. Ahora bien, esta incorporación al mundo literario, en sus distintas manifestaciones, presentó no pocos problemas. En principio, la mayor parte de ellas escribe condicionada por la visión decimonónica imperante de la mujer que había cristalizado en lo que vino a llamarse “ángel del hogar”, concepción según la cual se condenaba a la mujer a elegir entre el tradicional papel de perfecta esposa, madre y ama de casa y ejercer una profesión pública, o lo que era lo mismo, ser una mujer inmoral y carente de las cualidades propias de su sexo. Tal hecho determinó que se ejercitara sobre todo en aquellos géneros que podía practicar en su casa: los de carácter autorreferencial y/o autobiográfico, fundamentales en una fase de búsqueda de la propia identidad, y la novela o la poesía; en el teatro, en cambio, la mujer va a quedar relegada mayoritariamente a papeles de actriz, casi nunca de autora o directora, hasta época muy posterior.

La descalificación y el rechazo que reciben por parte de los hombres escritores es una constante, no ya sólo como escritoras -o “literatas”, según la despectiva y poca afortunada expresión de la época-, sino también como mujeres mismas, lo que retrasa aún más su inevitable incorporación al mundo literario como sujetos activos, no como objetos, pues en este sentido siempre habían estado presentes, y los múltiples estudios existentes sobre la visión de la mujer que ofrece la literatura de todos los tiempos ponen

Matilde Serao periodista

RAMÍREZ Almazán, Dolores

Universidad de Sevilla

Debemos a Natalia Ginzburg uno de los más lúcidos acercamientos a la esencia narrativa de Matilde Serao. En 1978, desde la tribuna privilegiada de la *terza pagina*¹ de los diarios italianos, una vez más se dejaba constancia del proceso de injusta cancelación, de sistemático olvido, de manipulada y parcial recuperación de las escritoras del pasado, concretamente de una de las más brillantes periodistas y novelistas italianas desde la Nueva Italia hasta el devastador Veintenio Fascista. En aquella ocasión Natalia Ginzburg recordaba a sus contemporáneos que el nombre de Matilde Serao significaba mucho más que "el de una escritora napolitana del folletín sentimental". Y no era la primera vez que la escritora turinesa se hacía eco del debate cultural y social del momento, que giraba en gran medida en torno al problema de la condición de la mujer y de las posiciones feministas de los 70².

En las décadas sucesivas, afortunadamente, hemos asistido al florecimiento de los Estudios sobre las Mujeres, los Estudios de Género y de Literatura Femenina en Italia, como en el resto del mundo, así que hoy podemos decir que Matilde Serao no es una escritora desconocida, si bien sigue sorprendiendo todavía que las clásicas historias de la literatura le dediquen (en el mejor de los casos) una fugaz mención³.

¹ GINZBURG, Natalia. *Lo sguardo della Serao*, <<La Stampa>>, 6 de enero de 1978. Hay que decir que Natalia Ginzburg, como otras muchas escritoras de todas las épocas, también ha dedicado parte de su trabajo a recuperar a escritoras del pasado y a tratar, directa e indirectamente, la literatura escrita por mujeres. Así, cabe mencionar, además de sus muchos artículos periodísticos dedicados a la mujer y a la escritura de mujer, su Introducción a Serao en Matilde Serao, *Le virtù di Checchina*, Milano, Emme Edizioni, 1974 y el redescubrimiento, junto con Italo Calvino, de Marchessa Colombi en la edición de *Un matrimonio in provincia* de 1973.

² Véanse a modo de ejemplo, las publicaciones de Natalia Ginzburg para <<La Stampa>> aparecidos siempre en la *terza pagina*: "I segreti di una donna (Figure straordinarie nei Diari di Anaïs Nin)", 20/4/1978; "Storia di Zelda (Non era tenera la notte)", 16/1/1972; "*La volanda* (luminoso racconto d'infanzia)", 27/10/81; "*Prendila come viene* (un bel romanzo sulla condizione femminile)", 4/4/1978, "Essere donne (È davvero una servitù?)", 15/04/73 y "Donne e Uomini", 10/12/1977; así como la entrevista realizada por E. Granzotto, "Dacia contro Natalia", <<Panorama>>, 15/03/1973 y el artículo "Essere donna, essere sola.", <<Il Corriere della Sera>>, 17/2/1977.

³ Para los que aún siguen pensando que Matilde Serao sólo fue la autora de tantas novelas rosa o mal llamados folletines sentimentales recomendamos la siguiente bibliografía: A. Banti, *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1962; F. Bruni, Introduzione a M. Serao en *Il romanzo della fanciulla, Le virtù di Checchina*, Napoli, Liguori, 1985; G. Buzzi, *Invito alla lettura di Matilde Serao*, Milano, Mursia, 1981; E. Caccia, *Matilde Serao*, in AAVV. *I minori*, IV, Milano, Marzorati, págs. 3227-3256; B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella*

Hablar de Matilde Serao es, esencialmente, dibujar la imagen de una mujer pionera en ser mujer de nuestro tiempo. Hablar de Matilde Serao es hablar no sólo de literatura, sino especialmente de los naturales vínculos entre periodismo y literatura¹; es hablar de una escritora-periodista-empresaria, del mismo modo que es hablar de una forma de periodismo concebido como profesión, como vocación, como empresa y como instrumento de formación para los hombres y mujeres de su tiempo. En suma, es hablar de la particular aportación de esta mujer en la creación de una nueva sociedad, en la construcción de la realidad napolitana, italiana y femenina de finales del siglo XIX y primeros del XX.

No interesa ahora valorar (como hicieran Benedetto Croce o Anna Banti, muy cercanos a Matilde Serao, o más recientemente, los más completos estudios de su obra) el modo en que “compitieron”, o más bien convivieron las dos facetas de novelista y periodista; no hay lugar ya para entenderlas como esferas separadas y delimitadas en esta escritora napolitana, puesto que desde nuestra óptica, son un magnífico ejemplo de la unión indisoluble del periodismo y la literatura, y muy especialmente en los comienzos de la novela moderna².

Así pues, Serao novelista y Serao periodista son claramente una misma mujer escritora, del mismo modo que el periodismo de su tiempo es también, y fundamentalmente, literatura: relato, reseña literaria, novela por entregas, crónica social, libro de viajes, retrato costumbrista, cuento; es ventana abierta a todos los poetas y

seconda metà del secolo XIX, V. Matilde Serao, “La critica”, 1, pp. 321-351; M. Jeuland Emynaud; Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell’opera narrativa di Matilde Serao, Roma, Editori Riuniti, 1986; C. Madrignani, Matilde Serao fra cronaca ed elegia, in Letteratura italiana. Storia e testi. Il secondo ottocento, I, Roma Laterza, 1975; P. Pancrazi, Serao, Vol I y II, Milano, Garzanti, 1944; I. Pezzini, “Matilde Serao” en VV.AA., Carolina Invernizio, M. Serao, Liala, Firenze, la Nuova Italia, 1979; T. Scappaticci, Introduzione a Serao, Bari, Laterza, 1995.

¹ Véase al respecto: A. Chillón, *Periodismo y Literatura. Una tradición de relaciones promiscuas*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999; A. Neiger (a cura di) *Terza pagina*, Edizioni QM (Quadrato magico), Trento, 1994, A. Abruzzese-I. Panico, “Giornalismo e letteratura”, en VV. AA. *Letteratura italiana. Produzione e Consumo*, V. II, Torino, Einaudi, 1983; A. Papuzzi, *Letteratura e Giornalismo*, Bari, Laterza, 1998; F. Ayala, *La Retórica del periodismo y otras retóricas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985; A. Briganti, *Intellettuali e cultura tra Otto e Novecento. Nascita e Storia della Terza pagina*, Padova, Liviana, 1972; O. Aguilera, *La literatura en el Periodismo*, Madrid, Paraninfo, 1992.

² Acerca de la cuestión, es decir, de la preferencia otorgada a una u otra faceta, como si de actividades separadas y bien distintas se tratara, se ha escrito mucho, incluso la propia escritora habría fomentado esta polémica con sus declaraciones:

“non so se voglio attendere il successo lontano, lento, difficile e freddo dei libri, l’articolo del giornale dà alla mia impazienza, alla mia ansietà una soddisfazione immediata, sono vinta da quella febbre e giammai, forse un libro uscirà dalla mia mente e dalle mie mai.” (SCAPPATICCI T. (1995): *Introduzione a Serao*, Bari, Laterza, 1995, pág. 42).

narradores que se presentan al público; es, en definitiva, el medio con el que se ganan la vida los escritores. Matilde Serao, supo extraer del naturalismo y de su trabajo como cronista los elementos que conformarían la orientación realista de una escritora, a la que Francesco Flora se refirió como “*la grande giornalista del romanzo*”¹. La fusión entre periodismo y literatura en el caso de Matilde Serao significa no sólo recorrer todas las formas de literatura periodística de su tiempo, anticipar su actividad novelística desde la prensa, satisfacer su necesidad de contacto directo con el lector, sino también, y lo que es fundamental, generar una fusión de temas y técnicas que son propias del hacer periodístico, que en él se desarrollan y enriquecen, para convertirlas en herramientas de su prosa: la cordialidad expresiva, la capacidad de observación, la tendencia a la cuidadosa reconstrucción de ambientes y situaciones, la habilidad para implicar al lector, la alternancia entre distanciamiento realista y participación emotiva².

Matilde Serao, trabaja en muchos periódicos, primero de ámbito local y más tarde nacional, como una gran escritora, intelectual o periodista más de su tiempo. De Sanctis, D'Annunzio, Contessa Lara, Croce, Sommaruga, Verga, Carducci, De Amicis, Scarfoglio, son, como ella, eternos protagonistas del mundo de la cultura y de la literatura desde la prensa. Así su columnismo puede tomar forma en su narrativa, sus artículos aparecen después recopilados en antologías y ediciones por las que compiten las grandes editoriales o sus novelas aparecen por entregas y siempre, constantes los ingredientes básicos de su hacer literario: su particular mirada, su especialísima forma de contemplar la realidad, (*il suo sguardo*)³, su prosa colorista, su ideología pequeño-burguesa conservadora y piadosa, dibujando personajes, escenas, sentimientos, en sus más de 50 novelas, como en toda su producción periodística a lo largo de más de medio siglo.

¹ SCAPPATTICCI, T. *Op. cit.*, pág. 43.

² El periodismo es también objeto de narración de algunas de sus novelas, especialmente en *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, y objeto de análisis en su conferencia *Il Giornale* de 1906, donde destacará la importancia de la prensa como fomento de la cultura y como eficaz instrumento de alfabetización de la sociedad, como portavoz y guía de la opinión pública. Así pues, de esta perfecta fusión narrativa periodística nacerá “uno degli aspetti più originali e qualificanti della sua personalità” (SCAPPATTICCI. *Op. cit.* pág. 42).

³ Primero Croce y más tarde Natalia Ginzburg señalan *su mirada* como clave esencial del particularísimo estilo de Matilde Serao: “il vivo e durevole nella sua opera è soltanto il suo sguardo. Essa è mirabile quando si muove nella luce del giorno; quando guarda e vede; ha bisogno di concretezza e di aggirarsi fra luoghi e oggetti solidi e tangibili e fra gente legata a problemi semplici, chiari e reali. Il suo sguardo è così vivo che può dar vita ai sentimenti e ai temperamenti di alcuni fra i suoi personaggi, e renderli memorabili” (GINZBURG. *Lo Sguardo della Serao*, *Op. cit.*).

Y sin embargo, desde la nuestra perspectiva, ya desde un primer contacto con la figura de esta mujer, no puede dejar de sorprender su trayectoria vital; no puede pasar desapercibido que fuera una mujer de peso en la naciente empresa editorial moderna, que consiguiera el éxito y el reconocimiento¹ por el que Carducci llegara a definirla “*il primo scrittore d'Italia*”, que incluso Benedetto Croce quisiera dedicarle algunas de las pocas páginas en que se habla de escritoras de *la Nuova Italia*; en suma, que lograra ser profeta en su tierra, esta *Donna Matilde*, toda una institución en la ciudad de Nápoles. Es realmente sorprendente que todo ello tuviera lugar a dos siglos ya de distancia con nuestro reciente siglo XXI.

De modo que ahora, además de recordar, y recordar la necesidad de recuperar, a esta *donna preziosa*, trabajadora infatigable, a esta escritora empresaria y directora de periódicos y revistas literarias, cabe preguntarse cuál habrá sido la clave de su éxito, en un tiempo y en un espacio en que entre todos los “imposibles” para una mujer, se encontraba precisamente el éxito profesional. Así mismo, cabe preguntarse, cómo se habrá dibujado el *campo di ambiguità* en que Anna Santoro² sitúa toda producción femenina y en qué modo habrá contribuido, desde su visión de la sociedad y su comunicación con los lectores y lectoras de su tiempo, a conformar la gran tradición cultural femenina que aún está por escribir.

En este sentido, y en el análisis del conjunto de su producción, se puede afirmar que los fundamentos básicos de su arte narrativo-periodístico son idénticos y pueden localizarse ya en las primeras manifestaciones. Así, en el plano narrativo, destacan el rechazo de la novela científica y del naturalismo afines a una cultura y literaturas moderadas, la predilección por los relatos costumbristas, una extraordinaria capacidad de improvisación

¹ Del reconocimiento en su época es prueba su candidatura al Premio Nóbel en 1926 (premio que acabó recayendo en otra mujer, su compatriota Grazia Deledda); de su alcance y difusión internacionales, las traducciones que se hacían en su tiempo de todas sus novelas. No hemos podido investigar el caso español, sin embargo ha llamado muy especialmente nuestra atención la publicación de Matilde Serao, *Flor de Pasión*, Madrid, Lípari, 1994, traducido por un joven Ramón M^a del Valle Inclán.

² Para Anna Santoro, en el escenario de la segunda mitad del XIX reina la ambigüedad en torno a la condición de la mujer. De ahí nace el concepto de “*il campo di ambiguità*” entendido como “uno spazio dove il sistema (della scrittura o dei comportamenti, maschile) della tradizione e della omologazione, *sistema letterario canonizzato*, si incrocia nelle donne con un sistema *altro* (della scrittura o dei comportamenti femminili) non stabile, né definito da astrazioni o da un ordine compatto, appunto perché questa compattezza, questo “campo chiuso”, proprio di ogni sistema, non gli appartiene”. (A. Santoro, *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni, 1997, pág. 24).

en la resolución de temas y en observación de la realidad, el amor por lo nuevo e insólito y una inagotable vena narrativa y descriptiva que desemboca en una prosa abundante y colorida, de tintes dialectales¹ e imágenes exuberantes y barrocas. Por su parte, en el plano ideológico toda la crítica relaciona a Matilde Serao con los cimientos básicos de la pequeña burguesía que hablan de fidelidad perpetua a la monarquía, de antisocialismo, de antibelicismo, de antifascismo y, lo que es más interesante desde nuestra perspectiva, de su polémico antifeminismo.

Es imposible resumir aquí toda su labor y abordar mínimamente los aspectos que la crítica ha señalado. Sin embargo, cómo no mencionar al menos *Il Ventre di Napoli*², o sus inolvidables columnas <<Piccola Posta>>, <<Api, Mosconi e Vespe>>, <<Gibus>> que funcionaron como carta de presentación al amplio público, y desde el punto de vista del periodismo concebido como negocio, una de las claves de su popularidad y reconocimiento. Cómo no mencionar los reportajes de París, Venecia, La Costa Azul y el reportaje resultado de su viaje a Tierra Santa que culminó con el libro *Il paese di Gesù*.

Por su parte, de la narrativa, son muchas las novelas que han merecido la atención de la crítica (especialmente *Un paese di Cuccagna*, *Le virtù di Checchina*, *la Conquista di Roma*, *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, etc.), muchas de las cuales aparecieron primero como novelas por entregas. Con todo ello, Matilde Serao daba forma a una personal concepción del periodismo capaz de abordar todos los temas y formas que interesaran al lector (y muy especialmente a las mujeres de su tiempo). La importancia del periodismo en su sentido más amplio viene recogida en sus palabras cuando afirma:

¹ No es este el momento de abordar la cuestión pero sí al menos el de señalar, dado el entorno histórico y cultural de la Italia decimonónica y desde la permanente aportación lingüística de la escritura de mujeres, la importancia de la contribución de *Donna Matilde*. En sus palabras:

“Guardate che a Napoli abbiamo tre lingue. Una letteraria, aulica, sognata, non reale; una dialettale, viva, chiara, pittorica, sgrammaticata, asintattica; una media, che dirò borghese, che è scritta dai giornali, che ripulisce il dialetto sperdendone la vivacità e tenta a imitare la lingua aulica senza ottenerne la limpidezza. Io che sono stata accusata di scrivere una lingua cattiva, impetissima, io che anzi confesso di non saper scrivere bene, ammiro in gionocchio chi scrive bene, chi fissa le idee sue in quella lingua aulica e lucente. [...] Ma se la mia lingua è scorretta, se io non so scrivere, se io ammiro chi scrive bene, vi confesso che se per un caso imparassi a farlo, non lo farei. Io credo con la vivacità di quel linguaggio incerto e di quello stile rotto di infondere nelle opere un calore, e il calore non solo vivifica i corpi ma li preserva da ogni corruzione del tempo.” (BUTTAFUOCO, A. y ZANCAN, M (1988): *Svelamento*, Milano, Feltrinelli, pág. 195).

² De su contribución en <<Capitan Fracassa>> nacerá una de las obras más conocidas y apreciadas de Matilde Serao, uno de los mejores ejemplos de reportaje periodístico: *Il Ventre di Napoli*, 9 artículos centrados en la denuncia de los problemas y las miserias de la ciudad (los bajos sueldos, las condiciones miserables de la vivienda y de la alimentación, la obsesión por el juego), de una fuerza descriptiva tal, que

Il giornale è tutta la storia di una società, e specialmente tutta la sua vita svariata, profonda, fugace, balenante, ondeggiante, multanime, diffusa e raccolta, lanciata sino agli estremi confini dell'orizzonte e ripresa in un pugno, un immenso dettaglio e una sintesi geniale. E, come la vita istessa, di cui è l'immagine, lo specchio, il riflesso, l'eco, il palpito, il fremito, il giornale ha in sé il potere di tutto il bene e di tutto il male. [...]

Il giornalista è l'apostolo del bene, esaltatore solo della pace, della virtù, dell'eroismo [...] il giornale è la più nobile forma di pensiero umano, il giornale dell'avvenire sintetizzerà, dominandole, tutte le energie e tutte le attività di valore. L'avvenire è del giornale¹

De su paso por la mayoría de los diarios y revistas literarias más importantes y significativas de la segunda mitad del XIX² y principios del XX, Matilde Serao nos ha dejado 50 años de dedicación a una profesión vivida de un modo intenso y frenético; cientos de páginas, que ocupan un capítulo importante en la historia del periodismo y de la literatura masculina y femenina italiana: reseñas literarias, retratos de época, crónicas de sociedad, artículos políticos, reportajes, libros de viaje y, por supuesto, antologías y recopilaciones de artículos de distintas *rubriche*, relatos y novelas que, o se gestaban en lo limitado de las columnas del diario o se publicaban como novela por entregas. Y todo ello dentro del contexto que se dibuja tras la caída de las barreras de los viejos estados, momento en el que la prensa comienza a ampliar paulatinamente su radio de acción aspirando a una función y difusión nacionales³. Es el nuevo periodismo que, tras el periodo *risorgimentale*, aún contando con unos precarios medios técnicos y financieros y desprovisto de una sólida base política e ideológica⁴, se propone la apertura al amplio público y entre otros, encuentra en el lector femenino un potencial mercado por explorar.

permitirían hoy reconstruir con precisión la fisonomía urbana, económica, social y moral de aquella ciudad partenopea a la permanecerá siempre vinculada.

¹ SERAO. M. (1906): *Il Giornale*, Napoli, Perrella, pág. 22.

² Desde sus comienzos en <<Piccolo>>, con solo 20 años y cuando era aún telegrafista del Estado, inmediatamente después desde otros muchos de ámbito napolitano y nacional como <<Gazzetta letteraria piemontese>>, <<Giornale di Napoli>>, <<Roma capitale>>, <<Fanfulla della Domenica>> y los más importantes <<Capitan Fracassa>>, <<Domenica Letteraria>>, <<Cronaca Bizantina>>, de su etapa romana, en los que se convierte en una periodista de renombre, en una escritora que los editores necesitan para ver aumentada sus tiradas, hasta los más personales de la etapa Scarfoglio-Serao: <<Il Corriere di Roma>>, <<Corriere di Napoli>>, <<Mattino>>, para llegar finalmente a la su propia revista literaria <<La Settimana>> y la fundación y dirección del periódico <<Il Giorno>> en 1904.

³ Para un mejor conocimiento de la situación de la prensa en este periodo véase Alessandra Briganti *Intellettuali e cultura fra Otto e Novecento: Nascita e storia della terza pagina*, Padova, Liviana, 1972 y Wanda de Nunzio Schilardi, *Matilde Serao giornalista*, Lecce, Millela.

⁴ El contexto Proliferan las publicaciones de apertura a la vida política meridional y de conexión con la burguesía europea progresista. Nacen diarios como <<Il Nazionale>>, <<L'Indipendente>>, <<Il Pungolo>>, <<Il Roma>> en él, por ejemplo, aparecieron los ensayos de De Sanctis sobre Zola o los vivos retratos de la época de Francesco Mastriani.

Durante los años setenta y ochenta del siglo XIX tiene lugar la gran transformación que definirá la tipología de la escritora gracias a la alianza entre información y editorial que funda un sistema integrado y poderoso de consumo literario. En los años 80, los editores se plantean el problema de elaborar géneros para un público homogéneo y nacional. De ello podrán disfrutar muchas escritoras que verán distribuida su producción (actividad en prensa, novelas de éxito, manuales de comportamiento, tratados socio-morales de correcta “feminidad”, etc.). Pensamos especialmente en Trêves, el editor nacional por excelencia y su larga lista de escritoras: Cordelia, Mantea, Emma Perodi, Sfinge, Flavia Steno, Teresah y por supuesto, Matilde Serao.

En este escenario, la búsqueda permanente del público específicamente femenino se convierte en la estrategia clave de Matilde, colaborando en publicaciones femeninas y abriendo en la prensa diaria espacios especialmente destinados a las mujeres. Cuenta Alessandra Briganti¹ que introdujo por primera vez espacios concretos dedicados a las mujeres; en concreto, *Piccola Posta* simultáneamente con otras columnas en distintas publicaciones con *Per le signore* con el pseudónimo *Chiquita*, *Croniche femminili* en <<L’Oponione>> y <<Gazzetta di Roma>>; *Vita mondana* y *Il Club delle signore* en el milanés <<Bazar>> y el napolitano <<Magazzino delle Donzelle>>. El público femenino al que se dirige es amplio, poco diferenciado y siempre, satisfecho, bien porque podía reflejarse en un retrato muy idealizado, bien porque aparecía dibujado como clase dominante.

En sus retratos de mujer sabe dedicar la atención que sólo otra mujer puede destinar, cuando, por ejemplo, describe la *toilette* femenina, el maquillaje, el vestuario de los personajes descritos y narrados (*Le virtù di Checchina*). Son auténticas obras maestras estas descripciones donde se funden conocimiento, participación, conmoción, sagacidad, pero también distanciamiento e ironía. Un capítulo a parte conforman las detalladas

¹ A. Briganti, “Matilde Serao: un profilo”, en A. Buttafuoco- M. Zancan, *Svelamento*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 190. Pero para Briganti, Matilde Serao es ante todo una gran profesional, por ello su público termina ampliándose aún más hasta la familia, los niños y adolescentes que terminan entrando en su radio de acción en publicaciones como <<La Donna>>, <<Giornale per i bambini>>. <<Giornale illustrato per ragazzi>>. <<L’amico delle famiglie>>, <<La ricreazione>>, etc.

descripciones de rasgos físicos y psíquicos que se incluyen plenamente en la escritura del cuerpo como patrón elemental de escritura femenina¹.

Se ha dicho de Matilde Serao que era atenta conocedora de los sentimientos, de las alegrías, de las angustias y también de la marginación, de la miseria y la degradación de las mujeres, tal como demuestran la serie de perfiles y bocetos femeninos (*Le telegrafiste*, *Le maestre*, *Le sarte*) que, como en el caso de su narrativa, actúan como vehículo de denuncia de su condición marginal, aunque con heroínas, ajenas a todo estado de conciencia ideológica e ignorantes del significado de las palabras "lucha" o "revolución".

Vi sarà qualcuno, uomo di cuore o di mente, un vero apostolo, che cerchi di far fare una meno peggiore parte nella vita a queste sventuratissime donne, ondeggianti tra la povertà, la malattia, il disonore e la morte; [...] un apostolo che dica a questo mondo ingiusto e crudele che l'opera della cucitrice vale la meditazione del filosofo che l'ago vale quanto e più della penna e che la mano della lavoratrice dell'ago, sfortunata e bucherellata, è degna di essere benedetta, poiché in essa si racchiude ogni virtù e ogni erotismo. (p. 73)

También se ha señalado el talante pedagógico de sus escritos; aunque desde la exaltación de la mediocridad femenina y el reconocimiento de la condición natural de inferioridad intelectual, que excluye toda referencia a los condicionamientos sociales o culturales que habrían situado a la mujer en una posición de subordinación frente al hombre y que se ve respaldada por la defensa del rol privado de la mujer. Matilde Serao no quiere formar a literatas, quiere formar buenas madres y educadoras y las denuncias de sus escritos se fundan en un código de comportamiento que gira en torno a rol doméstico y a la ética del deber y el sacrificio, si bien reconociendo un eterno estado de infelicidad², desde una conciencia de opresión ante la que no valen soluciones de protesta sino únicamente la aceptación de los modelos y los valores propios de la burguesía católica y conservadora. Matilde quiere esencialmente suscitar emociones en sus lectoras, afrontar la doble necesidad de evasión del mundo y anclaje en la realidad cotidiana pero sin desorientar ni discutir un sistema de valores aceptado³.

¹ Véase Maryse Jeuland-Meynaud *Immagini, linguaggi e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1986.

² "Io so come tante altre donne sanno, che come sono composte e ordinate le leggi, nella società moderna, non vi è felicità possibile per la donna, in qualunque condizione ella si trovi." (SCAPPATICCI. *Op. cit.* pág. 119).

³ Esto explica, entre otras cosas, por que el de la prostituta sea el único retrato ausente de su larga galería de profesiones y retratos femeninos, si bien aparece indirectamente tratado con gran discreción por respeto a la

Todas las mujeres podían ser sus potenciales lectoras, todas enontraban en *Donna* Matilde una válida intérprete de la propia realidad, tal como indica Wanda de Nunzio

quelle umili –se avessero saputo leggere- perché di loro parla con competenza e partecipazione, le borghesi delle quali describe la vita con minuziosa analisi, le aristocratiche frivole ed eleganti di cui conosce e comprende le ambizioni. E a queste donne, tutte, la Serao inviava ogni giorno un messaggio di moderazione, di perbenismo, di conformismo, anche se qualche volta esso si vestiva di contenuti apparentemente rivoluzionari¹.

Y es aquí, en la continua comunicación con la mujer, con todas las posibles lectoras, donde debe localizarse su aportación a la configuración de la cultura femenina, dentro de los márgenes y los presupuestos ideológicos de su condición pequeña burguesa y, por otro lado, (y lo que para nosotros es completamente fundamental para entender desde una adecuada perspectiva la aportación efectiva) un primer plano de lo que Anna Santoro llama *campo di ambiguità* de su escritura. Este campo ambiguo explica que se den la mano la atención permanente a la mujer, la denuncia de su situación en distintos planos existenciales (aquí podemos hablar incluso de infelicidad femenina) y el antifeminismo declarado de Matilde Serao. Desde nuestra posición actual resulta difícil digerir el permanente y contradictorio (respecto a la figura de Serao mujer) antifeminismo de la pluma de esta mujer periodista, que se hizo a sí misma, una mujer trabajadora en los duros años la segunda mitad del XIX, en pleno recrudecimiento de las condiciones sociales de la Revolución Industrial; una mujer que dedica gran parte del espacio periodístico a la comunicación con la mujer lectora, que derrocha páginas en retratos de mujeres profesionales de su época, pero que repetidamente alza su voz contra dos de los pilares básicos del feminismo de su tiempo: el sufragio femenino y el divorcio.

En sus artículos contra el feminismo, contra el sufragio femenino, contra el divorcio o la igualdad de sexos (como en toda sus novelas), la imagen ideal que se proyecta es la imagen de la mujer casada, paciente, que sabe administrar la casa y educar a los hijos, con

moral de los lectores (*Il Ventre di Napoli, Suor Giovanna della Croce*. A este respecto se ha señalado “Ma per quanto vista come forma di oppressione e di ingiustizia, la prostituzione non si sottrae alla prospettiva conformistica di chi non ignora la tattica del silenzio e delle parziali verità e non vuole rappresentare gli aspetti repellenti della vita napoletana.” (SCAPPATTICCI. *Op. Cit.* pág. 121).

¹ DE NUNZIO, Wanda (1986): *Matilde Serao giornalista*, Milella, Lecce, pág. 36.

la propuesta de formación de escuelas y secciones exclusivamente femeninas, adecuadas a la inferioridad intelectual de las mujeres respecto a los hombres:

La donna non deve avere opinione politica; che può essere, al più monarchica, così, per istinto di ordine, per istinto di pace, per sentimento di devozione, ma che non deve permettersi professione di fede politica, in pubblico giammai. E ciò per la grande ragione della poesia muliebre: poesia che viene dal silenzio e dal riserbo, da un alto senso di decoro, da un amore costante delle cose oneste e nobili. Vastissimo essendo il campo morale in cui può dignitosamente manifestarsi l'intelletto e il cuore femminile; è inutile, è ridicolo, è dannoso per lei il discendere alle volgarità, alle mediocrità, alle sciocchezze basse della politica¹

Y sin embargo, esta forma de antifeminismo no es más que una de las posiciones que se sitúan de forma coherente en el marco socio-político del momento. Para Michela de Giorgio, no son sólo las distintas concepciones del rol público de la escritora las que marcan diferencias; en este periodo hay una mayor propensión a la cuestión femenina en un claro antagonismo “fra scrittrici filofemministe e no. Fra le antifemministe non si fa fatica a a collocare Matilde Serao, Tommasina Guidi e Neera”², contrarias al derecho al voto para la mujer y a comportamientos sociales derivados de la emancipación. Para otras, el feminismo no es una pasión originaria, sino que nace a lo largo de un recorrido duro de una profesión excéntrica, alimentado por los rechazos de editores misóginos o mundos intelectuales hostiles (Ida Baccini o Cordelia, que después de largos años defendiendo el hogar como el lugar adaptado a la mujer descubre el feminismo y se hace defensora de la mujer trabajadora). Es aún una época en la que una tendencia maniquea autoriza o prohíbe limitando a un círculo determinado la lectura de las escritoras³.

Si bien se trata de una postura coherente, el contraste con la imagen personal y la imagen proyectada como escritora en el caso de Matilde Serao habla claramente y de nuevo, de ambigüedad. Esta periodista que debate en prensa aspectos transcendentales en la realidad de las mujeres de su tiempo es sin embargo, una mujer autodidacta, empresaria, intelectual de prestigio y al mismo tiempo, (y tal como cabría esperar tras su matrimonio

¹Corriere di Roma, 6 de abril de 1887. SCAPPATTICCI. *Op. cit.* pág.15. Véase también *Votazione femminile*, <<Piccolo>>, 02/08/1878.

²DE GIORGIO. *Op. cit.*, pág. 394.

³ Así por ejemplo, “Della produzione letteraria di Ada Negri le lettrici cattoliche hanno <<notizie generali>>, ma splicito divieto di lettura”. *Ibidem*, pág. 394.

con Edoardo Scarfoglio), una mujer separada que en su madurez empieza una relación con otro hombre fuera de la sacrosanta institución matrimonial.

Para Anna Banti, como para Wanda Denunzio esta descarada contradicción (*sdoppiamento* para Alessandra Briganti) entre lo que predica y practica encontraría una explicación, más que en lo profundo de su ideología pequeño-burguesa, en el resultado de la adaptación a las ideas del marido y de todo el círculo de intelectuales que la rodeaban en la etapa del <<Fanfulla>> y la <<Cronaca Bizzantina>> y para los cuales la mujer era la *femmina* y no sólo como término dialectal.

in effetti, specie nei primi anni di attività giornalistica e letteraria, sentii molto il peso, il fascino e la suggestione del già famoso Scarfoglio, come avvertii l'orgoglio di essere entrata a far parte del gruppo sommarughiano; molti suoi articoli, in quegli anni, furono scritti dietro la spinta e la sollecitazione di quegli uomini, di cui imitò i comportamenti esterni e certe goliardiche abitudini.¹

Si bien, siguiendo a Wanda De Nunzio, deberían tenerse en cuenta factores de tipo personal que podrían igualmente haber consolidado la hostilidad de Serao hacia la emancipación de la mujer. Ella misma reconoce en alguna ocasión (carta a Gaetano Bonavenia) una especie de espíritu viril, nada afín a las debilidades femeninas:

scrivo dappertutto e di tutto con una audacia unica, conquisto il mio posto a furia di urti e gomitate, col fitto e ardente desiderio di arrivare, senza aver nessuno che mi aiuti o quasi nessuno. Ma tu sai che io non dò ascolto alle debolezze del mio sesso e tiro avanti per la via come fossi un giovanotto.²

Para De Nunzio parece más acertado relacionar el conservadurismo de su ideología pequeño-burguesa con las bases del antifeminismo al que nos referimos, ideología que encontraría en la prensa un reflejo como modelo para sus lectores biempensantes y conservadores que, como es sabido, rompían con gusto esquemas e imposiciones en la esfera privada, como un modo de saciar sus necesidades de separación de la masa. Se trataría pues de un mecanismo de realización y de identificación propio de una clase social que se vería intensificado con el atraso de la estructura socioeconómica meridional, siempre ligada a la familia como único garante de la fuerza de trabajo.

¹ DE NUNZIO. *Op. cit.* pág. 69.

² DE NUNZIO. *Ibidem.*

¿Dónde pues situar la aportación de Matilde Serao en medio de tales contradicciones, lecturas a medias y planteamientos ambiguos? ¿Cómo entender la clave de su popularidad?

En la atenta y permanente atención a la mujer desde todos los ámbitos y escalas sociales como única destinataria de una visión concreta de la realidad: una visión conservadora, moderada y biempensante intuita como valida en una momento de permanente conflicto social y político.

En la representación y la proyección de la propia realidad, la denuncia (comprensible sólo en la esfera de la solidaridad religiosa y moral) de la condición de la mujer trabajadora, de la explotación y degradación de algunas categorías profesionales que había tenido ocasión de conocer muy de cerca.

En un acercamiento no superficial a la contradicciones y las ambigüedades que se desprenden de la asunción de un papel ambivalente entre el rol proyectado como escritora y la propia realidad vivida como mujer en el caso de Matilde Serao que no ha podido generar más que un lenguaje obediente ante los cánones establecidos.

En una nueva interpretación de su popularidad, como la del conjunto de la popularidad de la producción femenina de su tiempo, que hasta ahora ha sido considerada (por lectores y críticos) con desconfianza y desprecio. Matilde Serao supo ser popular, supo conseguir una estrecha relación con su público (frente a otros escritores masculinos de su tiempo que buscaban igualmente la popularidad) porque como todas las mujeres que querían dialogar con las mujeres no tenían que inventarse temáticas populares ni caer en el populismo. Sencillamente, tal como ya ha señalado Santoro afrontaba por primera vez temáticas que ella misma había vivido directamente: "Così le scrittrici, qualunque tema trattassero che riguardasse le proprie emozioni, la propria visione del mondo, i propri desideri, in realtà trattavano i temi che riguardavano le donne, anche di condizione differente, cioè attingevano a esperienze profonde, radicate in una comunanza forte che le rendeva popolari, non "populiste" e non astrattamente ideologiche"¹ Y lo que es fundamental: la declarada percepción de ser mujer en relación con el mundo.

¹ SANTORO, A. *Op. cit.*, pág. 36.

al descubierto una realidad que se remonta a los inicios de la literatura misma. Se trata de la llamada “crítica de imágenes de mujer”, que va a cobrar gran auge tras la publicación en 1972 del libro colectivo *Images of Women in Fiction*, editado por Cornillon. No podemos ignorar, por otra parte, posiciones que constituyen firmes intentos de romper con la situación descrita. Emilia Pardo Bazán es un ejemplo claro de activismo literario múltiple que se ve coartado por la opinión de sus compañeros hombres, que sólo la aceptan en tanto que “escribía como un hombre” -opinión expuesta explícitamente por Clarín-, y el disgusto que expresan algunas escritoras coetáneas que le van a reprochar que no brinde un apoyo suficiente a otras mujeres mostrando de esta manera su incompreensión hacia una autora que apuesta siempre por una literatura de calidad y que cree que la mejor ayuda que puede recibir cualquier mujer es una sólida formación. También de Gertrudis Gómez de Avellaneda se dijo que “es mucho hombre esta mujer”. Fernán Caballero, por el contrario, escondida tras el seudónimo, es un ejemplo de mujer que presenta un miedo considerable a romper con los moldes imperantes.

Es en el siglo XIX, como ha estudiado Showalter (1977) en relación a la literatura inglesa, cuando en España se dibujan claramente las posiciones fundamentales de las mujeres en relación a su presencia en el mundo de la literatura: aceptación del estado de cosas impuesto por los hombres o negación de éste, ya sea, en el último caso, de forma callada o militante. A partir de este momento se produce una progresiva toma de conciencia por parte de la mujer de que debe escribir y reflexionar sobre su situación y función tanto en el mundo como en la literatura, decidiendo con mucha frecuencia que tal reflexión ha de tener una especificidad propia determinada por el hecho mismo de ser mujer. A partir de entonces también se produce la reivindicación de la enseñanza para la mujer, el propio control de su cuerpo o el ejercicio de la actividad literaria, que van a ser una constante que se manifiesta en distintas ocasiones y con diverso carácter. Es el tímido surgir en nuestro país de un discurso feminista que en otros países como Francia, Inglaterra y sobre todo Estados Unidos tenía una mayor acogida y arraigo. En este contexto empiezan a aparecer reflexiones sobre el papel que desempeña o debe desempeñar la mujer en la literatura, aunque todavía no pueda hablarse con propiedad de una teoría o crítica literarias feministas.

Tras la paralización que supuso en todos los ámbitos de la existencia la guerra civil española, en la posguerra no sólo empiezan a aparecer promociones de literatura escrita por mujeres de carácter ya incuestionable y de elevada calidad literaria, sino que

surge asimismo la reflexión teórica sobre mujer y literatura que poco a poco va a ir fraguando en una crítica literaria feminista que sólo en las dos últimas décadas del siglo XX adquiere una considerable fundamentación y ocupa un lugar propio en el seno de los estudios literarios españoles. Aunque la fecha es tardía, ciertamente, tampoco podemos olvidar la fecha de publicación de las dos obras precursoras en este campo que son *Una habitación propia*, de Virginia Woolf (1929) y *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1949). Además de las importantes reivindicaciones literarias y ensayísticas de las escritoras de los cincuenta (un caso digno de destacar es el de Carmen Martín Gaité con su obra *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (1987)), en los setenta empieza a aumentar el interés que despierta el tema hasta el punto de aparecer tratado no sólo por las escritoras directamente implicadas, sino también de merecer espacios propios o números monográficos en revistas importantes de la época.

La Estafeta Literaria recoge en 1972 un coloquio sobre un tema que iba a cobrar gran protagonismo en la década siguiente: “¿Existe una literatura específicamente femenina?”. Tal pregunta presupone, primero, que la mujer se ha incorporado ya plenamente al mundo literario y, segundo, que tal presencia es lo suficientemente importante como para plantearse si posee una especificidad propia. Por eso el entrevistador aclara: “La mujer ha demostrado que, salvo en fuerza física, está en igualdad de condiciones que el hombre en cualquier tarea”¹. En el coloquio intervienen Carmen Bravo Villasante como ensayista, Marta Portal como novelista y Elena Andrés, Concha de Marco, Angelina Gatell y Pureza Canelo como poetisas (*sic*). Todas niegan tal existencia y se muestran radicales al respecto: “el tema me ofende”, dice Angelina Gatell²; “Esta discriminación me parece vejatoria para la mujer”; opina Concha de Marco³; “Yo creo que estas ideas de diferenciación suponen, sí, la existencia de gente con mente muy retrógrada que quieren mantener sus privilegios”, Elena de Andrés⁴; “Fijaos, por contraste, lo extraño que resultaría llamar a varios escritores para decirles que iba a haber un coloquio de literatura masculina...¡Pues daría risa!”, Carmen Bravo Villasante⁵; “No existe ninguna diferencia radical”, Pureza Canelo⁶; “Considero que el

¹ LÓPEZ GORGÉ, J. (1972): “¿Existe una escritura específicamente femenina?”, *La Estafeta Literaria*, 501, p. 14.

² LÓPEZ GORGÉ, *Ibidem*, p. 15.

³ DE MARCO en LÓPEZ GORGÉ, *Ibidem*, p.15.

⁴ DE ANDRÉS en LÓPEZ GORGÉ, *Ibidem*, p. 15.

⁵ BRAVO VILLASANTE en LÓPEZ GORGÉ, *Ibidem*, p.15.

⁶ PUREZA CANELO en LÓPEZ GORGÉ, *Ibidem*, p.15.

arte no es sexuado”, Marta Portal⁷. Evidentemente estas escritoras conocen la existencia de antologías “femeninas”, que consideran anticuadas y sin sentido, igual que la discusión para la que se las ha reunido; tampoco ignoran que las tareas del hogar suponen un impedimento para el ejercicio de la profesión literaria en muchos casos. Es el ejemplo más claro de una actitud sostenida a favor de lo que Showalter ha llamado “literatura de mujer”, es decir, una escritura que se centra en el autodescubrimiento y que difiere de las otras dos modalidades de este tipo de literatura: la “femenina”, escrita por mujeres que aceptan la situación social que le asignan los hombres, y la “feminista”, que se opone al estado de cosas vigente desde una actitud militante que se manifiesta en la crítica radical y el rechazo frontal de la situación heredada.

En 1978 *Camp de l’arpa* dedica un monográfico a “La mujer en la literatura”. El avance es ya muy notable, pues no se trata tanto de recabar opiniones de mujeres escritoras como de reunir un conjunto de estudios críticos sobre cuestiones fundamentales como la discriminación de la mujer en la literatura, la literatura feminista en los años sesenta y setenta, bibliografía sobre el tema y otros, todo ello antecedido por un texto de Virginia Woolf sobre “Las mujeres y la narrativa” y teniendo como telón de fondo el Seminario que se celebró ese mismo año en torno a la escritura de la narradora y ensayista inglesa en el bar feminista “La Sal”, al margen de cualquier apoyo institucional.

La Editorial aboga por la diferenciación de la escritura de mujeres en los siguientes términos:

Si la novela, el poema, el ensayo es obra de una mujer, ser humano que, por otra parte, ha accedido muy tarde al campo ensayístico, que es bastante insólita en el terreno poético, que sólo en el siglo diecinueve empezó a pisar fuerte dentro de la narrativa, veremos unas vidas bastante distintas de las que pueda plantear un novelista; obtendremos juicios morales que se diferenciarán de los dados por los poetas hombres; seguiremos un razonamiento distinto al que nos pueda proponer un ensayista⁸.

Anna Díaz-Plaja, en cambio, se plantea el tema acogiendo toda la complejidad que presenta y dejando la pregunta abierta:

Sobre este tema se han dicho cosas tan apresuradas como inexactas: hay quien cree, por ejemplo, que se trata de la búsqueda de personajes femeninos que sean una mezcla de amazona sufragista, reduciendo el problema a dividir las obras

⁷ PORTAL en LÓPEZ GORGÉ, *Ibidem*, p.16.

⁸ CAMP DE L’ ARPA (1978) : “La mujer en la literatura”, 47, febrero, p. 7.

maniqueamente entre las que son feministas y las que no los son. Una teoría así no tendría, por supuesto, más validez que un panfleto mojado.

También hay quien cree que la literatura no admite división de sexos y que no tiene sentido plantearse la cuestión de la especificidad femenina. Sin embargo, ¿cuántos de los que así piensan no se han sorprendido lo más mínimo cuando han visto adjudicado el calificativo de “femenina” a cualquier obra acaramelada, “rosa”, cursi o gazmoña?

Para los que así piensan, no estaría de más recordar algo tan obvio como que, durante siglos, ha sido el hombre el que ha escrito. [...] Cuando la mujer ha roto la barrera de las palabras y se ha puesto a escribir, ha tenido que forjar su propio camino. Pero no caigamos en la fácil tentación de dibujar un estilo “de mujer” en el que coloquemos automáticamente a todas las féminas que escriben. Esto sería tan absurdo como decir que Proust escribe como Molière por el mero hecho de que los dos son franceses. Cada mujer se enfrenta con la creación desde sus propias características, desde su individualidad, desde su personalidad única, su manera de entender el mundo y su cansancio de que, siempre, pretenden explicárselo.

¿Existe, pues, una auténtica literatura femenina? El seminario sobre Virginia Woolf es, una vez más, esta pregunta⁹.

Recogido aquí, a pesar de su extensión, por la magnífica síntesis que presenta el texto de Anna Díaz-Plaja, todas las cuestiones que recoge serán ampliamente debatidas en la década de los ochenta. En esta década la publicación de monográficos prolifera, aunque en volúmenes colectivos más que en revistas. Entre estas últimas destaca *Litoral*, que en 1986 publica “Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea”, donde la visión crítica va acompañada de muestras antológicas de los diversos géneros literarios. En los noventa se da un paso adelante más y aparecen numerosas revistas dedicadas íntegramente al tema de la mujer en distintos campos del saber; un ejemplo es *Lectora. Revista de dones i textualitat*, que publica la Universitat Autònoma de Barcelona desde 1995 y que pertenece plenamente al terreno que estamos tratando aquí.

Ni que decir tiene que desde los años cuarenta la crítica literaria española no había podido ignorar una realidad que ya no admitía dudas: la abundante existencia de mujeres escritoras. Ahora bien, las visiones críticas eran escasas y sesgadas casi siempre, lo que chocaba con el reconocimiento público que se detectaba ya claramente como se deduce, entre otras cosas, del hecho de que las mujeres recibieran premios literarios. El Premio Nadal aparece en 1944 y premia en su primera edición a Carmen Laforet; en 1959 las mujeres habían ganado seis de los quince premios Nadal; los chistes machistas aparecieron enseguida, como el cambio del nombre Nadal por “Dedal” y “el Nadal, después de *Nada*, nada”. Pero no era un caso único, aunque sí el

⁹ DÍAZ-PLAJA en CAMP DE L' ARPA, *Ibid.*, p. 30.

más comentado. El Planeta, entre 1954 a 1966, lo ganaron cuatro mujeres: Ana M^a Matute, Carmen Kurtz, Concha Alós y Marta Portal.

La crítica literaria española de los años cincuenta y sesenta va a estar marcada por claros prejuicios sexistas, como ha señalado Margaret E.W. Jones (1983), prejuicios que cristalizan en dos actitudes fundamentales: considerar a las novelistas como un grupo minoritario segregado, y analizar la obra de las mujeres escritoras como producto de una mentalidad femenina y no como producto de una realidad histórico-social concreta, como parte de un movimiento literario o como obras de arte. De ahí que se estudien las protagonistas como portadoras de una supuesta mentalidad femenina y que se destaquen los temas, el enfoque y el estilo como propios de mujeres.

En este contexto no es extraño que sean hispanistas, mujeres sobre todo, las que inicien una reflexión crítica y teórico literaria rigurosa que tenía como finalidad poner las cosas en su sitio. Revistas como *Letras femeninas*, *Revista de estudios hispánicos* o *Hipánófila* publican trabajos de enorme interés desde los años setenta, pero sobre todo a lo largo de los ochenta, década decisiva en relación a esta cuestión como venimos diciendo. Además de ofrecer ensayos críticos sobre destacadas escritoras españolas al margen de los prejuicios existentes en la crítica española del momento, estas hispanistas dan cuenta de la literatura escrita por mujeres en otras latitudes y de la teoría crítica que empieza a darse a conocer en España. Es el momento en que surge y se cultiva, frente a la denominada crítica machista o fálica, una crítica feminista encaminada a analizar las obras escritas por mujeres para determinar si existía una tradición literaria femenina. Era la reacción, si no lógica al menos necesaria, tras siglos de marginación, una etapa que debía pasarse para desembocar finalmente, y habría que preguntarse si en la actualidad ya lo hemos logrado, en una posición crítica que, libre de prejuicios sexistas de un tipo u otro, se ejerza con la lucidez y el rigor que merece y requiere toda buena obra literaria.

El proceso ha sido largo y laborioso. Los intereses editoriales no han estado ausentes. Recordemos la antología de Ramón Buenaventura *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1985), que tanto revuelo produjo y que estuvo presidida por el convencimiento de que “las mujeres poetas, por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de los que dicen los hombres”, en palabras del antólogo. No se puede negar que, a pesar de todas las reservas que se han vertido en torno a esta antología, la obra de Buenaventura supone un avance en relación a otras antologías de poesía escrita por mujeres que

aparecen en la posguerra y que presentan un claro carácter conservador y retrógrado pues, como en el siglo XIX, se ofrece una visión cursi de la mujer que había de mantenerse sumisa a una ideología dominante impuesta por hombres. Tres ejemplos son suficientes: *Cinco años de poesía femenina española e hispanoamericana* (1943), de M^a Antonia Vidal; *Poesía femenina* (1953), de José Luis Martínez Redondo; y *Poesía femenina viviente* (1954), de Carmen Conde. La obra de Buenaventura, con sus aciertos y errores, va a llamar la atención sobre el tema y, en este sentido, va a actuar como estímulo de obras posteriores más completas que presentan una mayor fundamentación crítico literaria e historiográfica como *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1997), antología preparada por Noni Benegas y Jesús Munárriz.

El interés editorial, por su parte, estuvo acompañado en muchos casos por el legítimo afán de reivindicar y dar a conocer la labor literaria desempeñada por la mujer desde la antigüedad clásica hasta ese momento, y no sólo en lengua española lógicamente, por lo que las antologías y las traducciones empiezan a proliferar desempeñando un papel muy importante. Mientras tanto son las mujeres escritoras las que empiezan a teorizar en un sentido moderno sobre este tipo de literatura y su especificidad, si es que tal especificidad existe y conduciendo el tema a la polémica. En los ochenta aparecen tres ensayos en los que se dibujan las directrices fundamentales que dominan en ese momento la reflexión teórica en España y que determinarán, positiva o negativamente, el futuro de las investigaciones en este campo.

Marta Traba escribe en 1981 “Hipótesis sobre una escritura diferente”, artículo de crítica literaria feminista en el que empieza por revisar distintos postulados teóricos que se han empleado a lo largo del siglo XX en el ámbito de la crítica literaria con el objeto de conseguir un mejor conocimiento de la obra literaria. Su hipótesis teórica es clara y contundente:

Creo que sí hay un texto, o una literatura femenina diferente; éste es el punto de arranque de la hipótesis del trabajo. Aclaro asimismo que en ningún momento me referiré a lo femenino como *calificativo*, tal como las escritoras estamos acostumbradas a recibirlo paternalmente [...], sino como *diferencia de texto a texto, de escritura a escritura*¹⁰.

Partiendo de los elementos que Jakobson estableciera para la comunicación en su conocido esquema, Traba califica el discurso femenino, en lo relativo a los factores

¹⁰ TRABA, M. (1981): “Hipótesis sobre una escritura diferente”, *Quimera*, 13, noviembre, p. 3.

de producción del lenguaje, por la insistencia en el emisor y por la orientación hacia afuera, hacia el contacto o canal de comunicación; en lo referente a la elaboración del lenguaje señala cuatro factores diferenciales a los que, como veremos, no se les puede atribuir un carácter general o universal, pues están basados en la experiencia personal que tiene Traba en tanto que lectora que, además, no nos facilita un repertorio de sus lecturas, de los textos de los que extrae estas características de forma deductiva, hecho frecuente en esta época en la que la reflexión teórica aún no se sustentaba en estudios crítico literarios de repertorios significativos de literatura escrita por mujeres.

Los factores son los siguientes:

1º, los textos femeninos tienden sobre todo a encadenar los hechos en lugar de llevarlos a un plano simbólico, el símbolo sólo aparece al final y casualmente;

2º, se interesan más por una explicación que por una interpretación del universo, o explicación que se dirige a la propia autora como forma de aclarar lo confuso;

3º, se da una continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende, a juicio de esta autora, a empobrecer y eliminar la metáfora y acorta la distancia entre significante y significado;

4º, el texto femenino, como el relato popular, se sustenta en el detalle, lo que dificulta la construcción global del símbolo, pero también lo relaciona con un relato proyectado totalmente hacia fuera, hacia el canal de comunicación. Ello le conduce a preguntarse por el receptor de la literatura femenina, que, al igual que en el cuento popular, considera que es una audiencia mayor y más iletrada, esto es, “es una *literatura marginal*, para marginales, más que una *literatura fétiche*, para iniciados”¹¹. También la literatura femenina es relacionada por Marta Traba con la literatura oral en lo que se refiere a su estructura, sus repeticiones, sus remates precisos y los cortes aclaratorios que justifican la historia.

Situada en la marginalidad, la escritora se pregunta qué hacer con esta literatura que se desarrolla al margen de los cánones críticos y teóricos establecidos por hombres. La respuesta la encuentra en Pierre Bourdieu, quien en su obra *La diferencia* señala dos formas de contracultura: la contracultura buscada de gente que quiere situarse al margen de la cultura popular y constituye las vanguardias; y la contracultura formada por marginados sociales, donde Bourdieu sitúa lo popular, lo contestatario y lo femenino. Como sugiere el sociólogo francés, Traba propone que la contracultura femenina deje se

¹¹ TRABA, *Ibidem*, p. 3.

ser lo que ha sido a su juicio hasta ese momento, cultura sometida, y se transforme con un movimiento capaz de tomar distancias y aceptar sus peculiaridades sin tratar de imponerse de forma invertida a su contrario. Sólo así podría paliarse la situación de sometimiento de una literatura que es incapaz de reconocerse a sí misma, que busca pasar desapercibida en lugar de reconocer la especificidad de su sistema expresivo con todo lo que ello conlleva. En definitiva, la solución viene dada por la toma de conciencia del lugar que ocupa la literatura escrita por mujeres en la contracultura como única forma de rechazar “ser habladas” por otros a la par que se debe buscar una lectura correcta de esta literatura puesto que no todo el mundo posee los instrumentos necesarios para acceder a la obra de arte, sea ésta literaria o no.

En el mismo año Helena Araújo reflexiona sobre el mismo tema en “¿Literatura femenina?”, manifestación de feminismo militante que se apoya principalmente en el pensamiento crítico de autoras francesas. Esta escritora empieza exponiendo la situación de sometimiento histórico de la mujer al mundo del hombre, lo que le ha impedido crear su propio lenguaje y le ha obligado a tener que elegir entre el precio de la rebeldía o el peso de la opresión; y las opiniones de las dos abanderadas de los derechos de la mujer, Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, se ofrecen como ilustrativas de esta situación, que Araújo (1981: 33) resume para principios de los años ochenta como sigue:

Para las mujeres, el proceso creador debería ser una actividad lúdica y vital, una búsqueda de luz, color, horizonte. Sin embargo, en esta sociedad todo ha de someterse a los postulados de una élite que busca la productividad y el prestigio. Quienes encabezan el ejército de “creadores”, apenas reproducen la imagen que el mundo falocrático proyecta de sí mismo: los dueños del poder, de la palabra, de la historia, suponen que “quienes no dicen nada, realmente no tienen nada que decir”. Y naturalmente, entre quienes “no dicen nada” están y han estado siempre las mujeres. La exclusión a que han sido sometidas las ha reducido al anonimato y al silencio¹².

Lo que implica que lo femenino sólo ha podido manifestarse dentro de los parámetros de lo masculino, idea que constata Araújo con la teoría de Luce Irigaray de que sólo hay un sexo, un sólo modelo fálico según las normas de la sociedad patriarcal; a la mujer únicamente le dejan los márgenes poco estructurados de la ideología dominante y una expresión que, desde el sentimiento de culpabilidad, se produce a escondidas.

La educación sexual negada en Occidente a la mujer por una religión y una moral puritanas, el surgimiento del psicoanálisis con su visión de la mujer como ser

¹² ARAÚJO, H. (1981): “¿Escritura femenina?”, *Escandalar*, 15, p. 33.

castrado, o la aparición de un pensamiento científico y logicista que atiende cada vez más al mundo exterior dificultan la comprensión de la subjetividad femenina. La subjetividad, ese lado interior e íntimo del ser humano, no puede negarse puesto que la necesidad de su existencia se manifiesta ya desde la antigüedad clásica. Se acepta, por tanto, lo diferencial femenino, de ahí que se recurra a la explicación de esta diferencia por factores de discriminación histórica que tendrían unas consecuencias literarias concretas.

En consecuencia, el camino para definir la escritura femenina pasa, en primer lugar, en opinión de Helena Araújo, por el establecimiento de una posible relación entre la expresión mítica y lo femenino ya que el discurso mítico tiene un origen remoto, ligado a culturas primitivas y arcaicas, y es anterior al discurso lógico y racional, lo que ha provocado una gran desconfianza frente a él. Para nuestra autora, en cambio, el mundo mítico y simbólico abarca en su interpretación ritual una identificación de la persona y de la naturaleza en la que las analogías ocupan un lugar importante. Y quizá el lenguaje analógico sea más asequible a la mujer en tanto que la analogía surge de la expresión de la subjetividad “caracterizándose por una organización temática inconsciente y por una carga afectiva y emocional proyectada en todos los objetos de la experiencia existencial”¹³; es, además, el lugar donde surgen procesos psíquicos involuntarios como la intuición sensible, el recuerdo y la imaginación. Determinar qué procedimiento sea el más adecuado presenta más problemas puesto que si los discursos míticos y simbólicos son más asequibles a la mujer por representar mejor el mundo interior y una identidad íntimamente ligada a procesos subjetivos de representación, si la mujer prefiere expresarse a través de imágenes y alegorías es porque la represión ejercida sobre ella la ha obligado a hacerlo así. De ahí que a la escritura se le atribuya una función altamente positiva:

Escribir sería para ella, aspirar a una relación no-censurada con su sexualidad, “modificar lo imaginario para actuar sobre lo real”, renegar de una estructura en la cual se le reserva fatalmente “el lugar de culpable”. Al ejercer con libertad la escritura, la mujer llegaría a imponer su propia sintaxis. Su sintaxis, sí, pues ¿no ha sido ésta hasta hoy una exclusividad masculina? [...]

Por eso, escribir tendría que ser para ella una fuente de renovación, una clave de cambio¹⁴.

¹³ ARAÚJO, *Ibidem*, p. 35.

¹⁴ ARAÚJO, *Ibidem*, p. 34-35.

No podemos ignorar, en cualquier caso, que como en el ensayo de Marta Traba, se identifica la literatura escrita por mujeres con formas orales, arcaicas y primitivas de literatura pasando por alto que, si tal relación se ha producido y se sigue produciendo en muchos casos, cuando ellas escriben sus artículos la mujer se ha incorporado ya a la enseñanza, al mundo de las letras, y tiene los conocimientos necesarios para hacer uso de los mismos recursos literarios que el hombre, recursos que con frecuencia son característicos de toda la literatura contemporánea como el monólogo interior, el uso de la primera persona, la aparición del tiempo subjetivo, la focalización interna y un largo etcétera.

La literatura sería para la mujer, en suma, la vía para dar a conocer la especificidad de su propia subjetividad y de un inconsciente reprimido y rechazado en tanto que ha sido el hombre el que le ha atribuido el suyo propio. Y más si tenemos en cuenta que la supuesta “liberación” de las últimas décadas Araújo la considera una farsa por haber contribuido sólo a convertir a la mujer en un fetiche sexual y no en un ser humano poseedor de sus particulares características. Es en el discurso literario donde la mujer puede hallar y plasmar el lenguaje y la realidad de su vivir profundo, pero sin caer en excesos sexistas, sin enfrentamientos, sólo reconociendo “el placer de la diferencia de los sexos” de que hablara Marcela Marini, una “bisexualidad” entendida por Helena Araújo como la aceptación a un tiempo del polo masculino y el polo femenino de la psique, que es la que debería sustituir a la mentalidad falocrática dominante.

Carme Riera, en 1982, revisa las ideas de las autoras de los dos artículos comentados aquí en su intento de dilucidar, una vez más, “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?”. El feminismo imperante en Europa y Estados Unidos había puesto de moda el tema y en España se empezaban a producir discusiones en mesas redondas y coloquios. *Le Magazine Littéraire* había publicado en enero de ese mismo año un número monográfico sobre literatura y mujer, cuyas conclusiones retoma Riera aunque no las comparta totalmente: “existe literatura buena o mala, sin que esto tenga nada que ver con el sexo del autor”¹⁵. Y es que la vinculación de la literatura femenina a la sensibilidad es lo hace que alguno de los encuestados por la revista francesa diga que Proust escribía como una mujer y Marguerite Yourcenar como un hombre.

¹⁵ RIERA, C. (1982): “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?”, *Quimera*, 18, abril, p. 9.

Concebida la literatura como desvío de la norma lingüística habitual, Riera entiende que la mujer del siglo XIX, incluso de época posterior, no se planteara el problema de la especificidad de la literatura que ella misma escribía ya que en una sociedad patriarcal sólo podía ejercer el oficio literario desde la transgresión, esto es, con seudónimo o travestida y, sobre todo, siguiendo los paradigmas masculinos imperantes hasta que Virginia Woolf mostró explícitamente las dificultades que conlleva el uso de una lengua prestada. A partir de ese momento se generaliza la creencia en la importancia de la escritura del cuerpo que conlleva la toma de conciencia de la diferencia femenina y “la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo, conectado con el propio cuerpo, un lenguaje que transgreda los códigos sociales, las normas al uso”¹⁶.

Tomando como base no las teorías feministas, sino las teorías de las mujeres escritoras, Carme Riera afirma la diferencia de esa escritura tanto por los temas como por la forma de tratarlos y destaca una serie de factores diferenciales:

1º, la mujer se pregunta por ella misma, se ve como sujeto-objeto literario y rememora su infancia, se mira en el espejo y luego mira su entorno doméstico;

2º, cultiva subgéneros novelescos que casi le son exclusivos como el de aventuras o el erótico;

3º, las mujeres describen más minuciosamente sus sensaciones, tienen una mayor riqueza de vocabulario en la adjetivación de colores y son más exactas en sus referencias a los distintos elementos de la vida doméstica, pero esto último lo hacen porque se han visto recluidas en el ámbito del hogar durante siglos;

4º, en cuanto al tono, la literatura escrita por mujeres muestra cierta complicidad con las lectoras desde Santa Teresa, lo que plantea otra cuestión: ¿las mujeres se acercan a la literatura femenina por su amor a la literatura o para verse reflejadas en el espejo?.

Esta investigadora vincula la literatura escrita por mujeres más que con la función poética con la referencial, lo que no le impide retomar la teoría de Marta Traba según la cual esta literatura se orientaría al contacto o canal de comunicación estableciendo así una conexión con el cuento popular y la oralidad, a la que Riera añade la relación con la épica porque, aunque se orienta al referente, usa la función fáctica. La función expresiva presente en la literatura de mujeres se explica por la búsqueda del yo,

¹⁶ RIERA, *Ibidem*, p. 10.

pero aparece también en la escritura masculina de épocas tan importantes como el Romanticismo y el Neorromanticismo.

Riera muestra su acuerdo con la idea de Julia Kristeva de que existen rasgos estilísticos específicos de la literatura femenina, aunque no se sabe si tal especificidad procede de características propias de la mujer o de la marginación sociocultural que sufre, en cambio disiente radicalmente de la idea de Robin Lakoff (1975) de que el discurso de la mujer es indirecto, oscuro y exagerado frente al del hombre que sería directo, preciso, claro, correcto e iría al grano, idea que no acepta puesto que encuentra numerosos contraejemplos desde Aristóteles y San Pablo a la actualidad. Además, muchos de estos rasgos se deben a la necesidad de la mujer de hacerse oír, lo que le lleva a repetir; por su parte, lo indirecto e impreciso del discurso se explica por la idea que se le ha inculcado de que debe buscar siempre el consentimiento y la aprobación del hombre; los rodeos, circunloquios, eufemismos y perífrasis están motivados por una concreta educación según la cual la mujer-niña no sólo debía ser correcta, sino también pasiva, temerosa y obediente.

En suma, la escritora y ensayista cree que en el momento en que escribe todos estos elementos diferenciales se dan en función de una elección, no de una carencia, hecho que ignoran tanto Traba como Araújo, autoras que parecen estar estancadas en la literatura de mujer decimonónica, no en la contemporánea, ya que es en el siglo XIX cuando las posibilidades de elección eran limitadas, por eso es importante que Carme Riera manifieste en los ochenta que la mujer puede escribir libremente y no en función de las carencias que tuvieron que sufrir las escritoras pioneras en este campo. Tampoco carece de interés que exija para la literatura del pasado una investigación rigurosa antes de llegar a conclusiones apresuradas y sin fundamento. Y todo esto sabiendo que ha llegado la hora de que la mujer deje de ser “hablada por otro” para hablar por su propia boca, aunque sin olvidar esa otra boca a través de la cual ha sido silenciada y sometida.

Es evidente, y no se puede negar de ningún modo, que las cosas estaban cambiando a un ritmo acelerado en España. M^a Carmen Bobes Naves (1994), a mediados de la década de los noventa, se manifiesta ya con toda claridad:

Las nuevas posibilidades y recursos narrativos han sido incorporados a las novelas femeninas, pero no podemos admitir que sean originales, ni siquiera característicos, porque no los usan en forma exclusiva, por lo que no puede hablarse del carácter específico de ninguno de ellos. Acaso podríamos hablar en algún caso de índices de frecuencia, de tendencias y preferencias en los relatos de hombres y mujeres.

Para ello será necesario analizar, comparar, y llegar a una base de datos sólida, a partir de lecturas y de estudios contrastivos amplios¹⁷.

Es la fórmula que propone la teórica española como antídoto contra los tópicos y las generalizaciones excesivas que se han dado en este campo, fórmula que ella misma practica al hablar de la poética de mujeres en la novela decimonónica y al hacerlo a partir de novelas concretas que ha estudiado previamente.

Por otra parte, la llamada generación o grupo de narradoras de los setenta constituye un ejemplo excelente de muchos de los cambios que se habían producido. La escritura se ejerce ya desde un conocimiento riguroso de la situación de la mujer, de la tradición literaria y de la crítica y teoría literarias feministas; la producción narrativa y ensayística de Montserrat Roig, que hemos estudiado en otro lugar (Pulido Tirado, 2000), es emblemática de la nueva situación. En 1988 se publica en español el libro de Toril Moi *Teoría literaria feminista*, que sin duda tuvo un impacto importante porque, aunque ya se conocía parte de la teorías allí expuestas, como la existencia de una escuela francesa y otra norteamericana, la sistematización de todo el material permitía un acceso más fácil a la visión de conjunto así como la utilización del libro como manual universitario. En nuestro país se empiezan a celebrar numerosos encuentros sobre el tema (congresos, simposios, mesas redondas...) que cristalizan en publicaciones cada vez más numerosas y de interés lógicamente desigual.

La investigación en torno a la mujer no sólo ocupa un lugar destacado en el ámbito literario, pues tal interés se extiende a la historia, la filosofía, los medios audiovisuales, la ciencia, etc., etc. Las investigadoras especializadas -con mucha frecuencia mujeres- hacen acto de presencia en la universidad, donde los Seminarios de Estudios de la Mujer aglutinan y apoyan este tipo de investigaciones al tiempo que muestran un sólido compromiso con la mujer en todos los aspectos. Los Institutos de la Mujer cumplen también un papel fundamental ya que constituyen un lugar de encuentro y centros desde los que irradian iniciativas de distinto tipo.

En el campo editorial la actividad se vuelve cada día más abundante. En el terreno de la teoría crítica la colección “Feminismos”, que publica Cátedra en colaboración con la Universidad de Valencia y el Instituto de la Mujer, nos ha ofrecido los textos más importantes de escritoras de distintas nacionalidades, lo que nos ha permitido ponernos al día en una materia que va cambiando al tiempo que lo ha hecho el

¹⁷ BOBES NAVES, M. C. (1994): “La novela y la poética femenina”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, p. 54.

pensamiento crítico de las últimas décadas. El volumen editado por Neus Carbonell y Meri Torras *Feminismos literarios* (1999) da cuenta de estas tendencias diferentes a través de una selección de textos de destacadas autoras. Editoriales como Anthropos e Icaria, con colecciones específicas, al igual que las aparecidas en distintas universidades, son ya imprescindibles. Aunque la labor desempeñada por hispanistas sigue siendo importante y no podemos ignorar nombres como los de Birute Cipliauskaitė, Geraldine C. Nichols, Giuliana Colaizzi (afincada en España), Myriam Díaz-Diacoretz o Iris M. Zabala, estas últimas promotoras y editoras de la conocida *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (1993-1998), de la que se han publicado cinco volúmenes hasta el momento, la presencia de mujeres españolas (y en menor medida de hombres) tiene en la actualidad una entidad propia que nos permite afirmar que la reflexión teórica sobre la mujer en el ámbito de las letras goza en nuestro país del mismo interés y desarrollo que en cualquier otro país de nuestro entorno más cercano, lo que no implica, evidentemente, que debamos dar por finalizado el trabajo. Los retos que nos lanzan tanto la escritura literaria como el pensamiento crítico en este campo exigen cada vez más investigaciones rigurosas cimentadas en sólidos principios teóricos -que como todos sabemos se renuevan al mismo ritmo que el resto del pensamiento humano- y el imprescindible estudio de la práctica literaria, que son los únicos que nos pueden garantizar la coherencia de la reflexión metacrítica en este campo.

Carmen de Mérimée. Autorepresentación y representación de la Historia

RAMÍREZ Gómez, Carmen

Universidad de Sevilla

De *Carmen*¹, mito de la mujer fatal y mito de lo meridional, se desprende la imagen solar de las formas antiguas más septentrionales del Mediterráneo, tamizadas asimismo por luces atlánticas.² Concita además elementos costumbristas de majismo, gitanismo y tauromaquia, que adereza una poética de lo pintoresco, lo exótico y lo romanesco.³ Se compone de esta guisa una mirada primigenia que visiona una España ancestral y misteriosa en la que el espíritu del sur se asimila al instinto y a la pasión, y se disocia de la imagen de progreso. La estética colorista del folclore más variopinto y de la leyenda negra de supersticiones e inquisidores, difundida tradicionalmente por visitantes y viajeros⁴, alcanza uno de sus puntos álgidos en la novela de Mérimée y por extensión en el libreto de la ópera de Bizet, que se basa en los más acusados rasgos de tipismo para escenificar la tragedia de la gitana y del torero.⁵

El personaje de leyenda del que en algún momento tuvo noticias Mérimée durante uno de sus viajes a la Granada de los Montijo, daría paso al mito de ficción, soporte narrativo de estereotipos nacionales, transmisores a su vez de tópicos y prejuicios que alimentarían evocaciones, clichés e imágenes de una España sino totalmente inventada, a menudo soñada y recreada, en detrimento de la realidad histórica. La crónica de la Europa de los años 1830-50, testimoniaba de tiempos de cosmopolitismo y europeísmo incipiente, que los viajeros románticos ilustraban por inversión describiendo en no pocos casos⁶ una España envejecida, anclada en tiempos

¹ *Carmen*, aparece publicada en 1845, un año después de la elección de su autor en la Academia Francesa (18 de marzo), en la *Revue des deux Mondes*.

² La presencia atlántica acusa una doble orientación: la vieja Europa del contrabando, y la ruta del engaño de Carmen (Jerez, Tarifa, Gibraltar, Portugal) y el Nuevo Mundo, sinónimo como es tradicional de la esperanza de una nueva vida, más honrada, que José le propone, en vano, a Carmen. (Prosper Mérimée, *Carmen*, Introduction, bibliographie, notes et archives de l'oeuvre par Jean Decottignies, Paris, Garnier, 1973, pp. 157-159).

³ GONZALO Troyano, Alberto, *La desventura de Carmen. Una divagación sobre Andalucía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

⁴ Véanse por ejemplo, el *Voyage de Figaro en Espagne* (Corrente Rota, Saint-Malo, 1784), o *Le Tableau de l'Espagne moderne*,

(3 tomos, Paris, chez Tournaisen, 1807) de Bourgoing, que ofrecen un amplio panorama sobre estas cuestiones.

⁵ Meilhac y Halévy desarrollan fundamentalmente la parte correspondiente al capítulo III, es decir la historia de la gitana y del navarro, narrada por el reo al arqueólogo francés. Los cambios introducidos en el libreto con respecto al texto de la novela respetan en cualquier caso la pulsión dramática de *Carmen*: el encuentro y la ruptura mortal, la visión primera y las seducciones, las uniones y los desórdenes de la pasión.

⁶ Véanse J.-Fr. Bourgoing, Gustave Doré, Alexandre Laborde.

extraños a los cambios. Mérimée trama a lo largo del relato contado por el narrador-arqueólogo, un sutil sub-relato que recoge el trasvase de lo autoficcional a lo histórico, de la leyenda y del mito a la Historia, que alegoriza el personaje de Carmen, cuyo status de mito de mujer fatal se precisa en proporción inversa a la difuminación de la autoficción, y la mujer fuente de historias pasa a formar parte de la historia de la mujer, tanto en su dimensión individual como colectivo, decreciendo al mismo tiempo la fabulosa recreación de una España primitiva y festiva, y formándose una imagen de la sociedad española – andaluza para más señas- herida de memoria, de justicia y de frágiles condiciones de vida.

En relación a la noción de representación en *Carmen*⁷, postulamos una doble vía semántica acorde con la idea de presencia corpórea y plenitud visual que caracteriza a un personaje tan solar y exhibicionista. En un primer plano, la autorepresentación y la ficción se completan desde la figura harto dramática de Carmen. Por un lado, la autorepresentación adopta el sentido teatral del término, correspondiente a la espectacularidad que Carmen practica de lo propio y de lo ajeno, de lo humano y de lo divino, como forma de adscripción al mundo, a la sociedad y a los hombres, traducándose en la historia por apariciones exacerbadas, cuyas asombrosas imágenes obligarían incluso a persignarse, señalará *Don José*.⁸ Por otro lado, la autoficción completa el reverso de la autorepresentación, en tanto Carmen produce relatos, de sí misma y de lo(s) demás, combina fingidos autobiografismo y confesiones, premoniciones y mentiras. Fabuladora aguerrida, nadie miente más ni mejor que esta hija de Satán.⁹ Tensa un nítido lazo discursivo que enhebra autorepresentación y autoficción, y trenza la imagen y la palabra hasta configurar el denso espacio signico de lo espectacular y de lo especular perfectamente orquestado en el magno teatro de la cigarrera, hasta el punto de ser creída aún conocidos sus incesantes desvaríos. Las palabras de Carmen son dichas y son creídas para José: la demoníaca bohemia es paradójicamente dogma de fe.¹⁰ A raíz de sus actuaciones, se suceden cambiantes escenarios, variadas escenografías, paisajes y lugares, se mezclan elementos tan dispares cuales son música, bailes, disfraces, cosos taurinos, peleas, lances amorosos. etc. La diversidad escénica se simplifica y unifica en torno a un común denominador: la

⁷La usual lectura de *Carmen* como mito complementario de Don Juan abunda en la consideración de Carmen como criatura del Mal.

⁸ MÉRIMÉE, *ibidem*, pág. 129.

⁹ *Ibidem*, p. 133.

¹⁰ *Ibidem*

celebración del Cuerpo, motor del orden cósmico y telúrico –cuerpo gozoso de la mujer- y clave a su vez del orden social - cuerpos de cigarreras laborando -. ¹¹ La escenificación constante y el efectismo incesante favorecidos por la sucesión de espacios y los múltiples registros dramáticos ¹² de Carmen inscriben el relato en una experiencia de teatro total, que le proporciona especial versatilidad a la escritura novelesca, apta para ser dramatizada y representada a su vez en distintos medios de expresión artística: ópera, teatro, pintura, música, cine. ¹³

En otro nivel, Carmen se incorpora a una representación de la Historia, inevitable por otra parte al recordar a Mérimée como historiador, que insufla a su relato una dimensión historiográfica, convirtiendo a su vez a este personaje en el soporte visual de la Historia, y cual caleidoscopio filtra imágenes e imaginarios de Andalucía, difundiendo la visión ensoñada del extranjero, y proporciona acceso a la mirada atenta del arqueólogo. Alumbró el paso del mito al tópico y de la estampa ilustrada a la cartografía a escala de la realidad española decimonónica. Amen de la vena costumbrista y picaresca de la novela romántica, habitada por exiliados, huérfanos sociales y otros excluidos, a través de Carmen, la compleja figura de la mujer a un tiempo independiente y cautiva, Mérimée apuntaba algunos de los cambios – en relación a la emancipación laboral y económica, y a la idea de libertad – en los que empeñarían las mujeres los tiempos venideros. Pero la tópica República de mujeres en la que dicen reina Carmen, conserva tantas apariencias como discordancias, pues Mérimée presenta a las cigarreras y a las demás comparsas femeninas, como un colectivo y unos sujetos presos de un cotidiano violento, de especial dureza: heridas, muertes, prostitución, incomodidades laborales. ¹⁴ Se perpetúa el tradicional gineceo regido por atavismos tribales y relaciones de fuerzas, sostenidos por una moral de la expiación que corona la muerte de la protagonista.

¹¹ La Fábrica de Tabacos representa el espacio por excelencia de esta doble vertiente: las cigarreras se caracterizan a menudo como un colectivo especialmente inclinado a la laxitud y a la voluptuosidad, y Carmen su símbolo más inequívoco.

¹² Se multiplican los tipos de espacios (geográfico, civil, religioso, privado, colectivo: casas de cita, fábricas, taberna, patio, cuartel, penal, iglesia, tierra, ciudades, sierras) así como los papeles interpretados por la protagonista: cigarrera, prostituta, amante, curandera, esposa, *bailaora*, viuda, señorona, espía, intérprete.

¹³ El 3 de marzo de 1875, se inaugura la ópera-cómica de Bizet, *Carmen*, con un libreto de Meilhac y Halévy. Esta adaptación precede una extensa filmografía: *Carmen*, un film inglés de 1907, Chaplin interpreta *Charlot joue Carmen*, en 1916, y entre *Carmen* de Ernst Lubitsch, de 1918 y *Carmen* de Saura, o de Godard, *Prénom Carmen*, en 1983, median numerosas versiones. No faltan ni expresiones plásticas como *Las Cigarreras* de Gonzalo Bilbao, ni obras musicales, desde las consagradas arias de *La Habanera* o el dúo de *Micaela y Don José* hasta las *Fantasías de Carmen* de Sarasate (Op. 25).

¹⁴ Los altercados en la Fábrica de Tabacos, las peleas mortales entre contrabandistas, y el asesinato de Carmen son algunos de los episodios violentos. No duda el navarro en señalar que a las mujeres les gustan los malos tratos, especialmente las Andaluzas, y cita el ejemplo de la novia de José María, exhibiendo orgullosa las cicatrices a su amante debidas (Mérimée, *ibidem*, pág. 150).

La crónica de lo real se subsume en la espiral de ficciones que despliega el personaje en múltiples cuadros escénicos que estructuran el relato, y de los que, nucleados en torno al tema del cuerpo, principio y fin de su [auto-]ficción como de la Historia, umbral y morada de sus periplos¹⁵, hemos seleccionado la serie siguiente: Carmen, mujer – cuerpo de agua; Carmen, mujer – voz de sirena; Carmen, mujer – cuerpo de fiesta.

Carmen, mujer-cuerpo de agua se inaugura bajo el signo de Afrodita, nacida de la espuma del mar. Se corresponde con el cuadro inicial de la serie y el primer espectáculo¹⁶: es la escena del baño lunar en las aguas del Guadalquivir a su paso por Córdoba. Aparece Carmen, la gitana de belleza extraña y salvaje¹⁷, bañista nocturna; más adelante, fumadora de buenos cigarrillos, e impenitente sierva del diablo.¹⁸ El viajero goza de esta visión casi oceánica, de profundas reminiscencias clásicas, que recoge una amplia tradición mitológica de diosas relacionada con el tema del agua, del amor, del desamor, y sobre todo con la doble imagen del génesis y de la purificación. El propio narrador alude a Diana y a sus ninfas sorprendidas por Acteón¹⁹, y la escritura evoca el baño de Susana²⁰, a Venus, diosa del amor y de la belleza, a Afrodita, esposa infiel de Vulcano, amante de Marte y de Adonis, madre de Eros. Mito fundacional y escena inaugural, la mujer-cuerpo-de agua, surge rodeada de un serrallo voluptuoso de náyades vespertinas.²¹ Une imagen similar se repite más adelante cambiada la

¹⁵ Se advierten algunos elementos propios del relato romántico de viajes: España es visitada por un arqueólogo que extraña el país exótico; Don José anhela en su viaje utópico una nueva vida, primero hacia Andalucía, luego hacia el Nuevo Mundo, motivado en realidad por la huida, solapándose pues el tema de la errancia y del desarraigo propios de bohemios y proscritos. Carmen es asimismo una viajera insaciable: el mapa de sus accidentadas expediciones por la geografía andaluza coincide con su particular cartografía vital, que principia y finaliza en Córdoba, de las orillas del Guadalquivir a una tumba cercana a una ermita (Mérimée, *ibidem*, pp. 119–162).

¹⁶ MÉRIMÉE, *ibidem*, pag. 119.

Ibidem, p. 122.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 120-121.

¹⁶ *Ibidem*, p. 119.

¹⁶ Tanto *El nacimiento de Venus* de Boticelli (1492) como *el Baño de Susana* de Tintoretto (1550) son referencias obligadas.

¹⁶ MÉRIMÉE, *ibidem*, pág. 119.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 129.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 129-131.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*, pág. 122.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 120-121.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 119.

²⁰ Tanto *El nacimiento de Venus* de Boticelli (1492) como *el Baño de Susana* de Tintoretto (1550) son referencias obligadas.

²¹ MÉRIMÉE, *ibidem*, p. 119.

escenografía: la entrada de las Cigarreras en la Fábrica²², pero Carmen-Afroditas, ladronzuela de reloj, se ha convertida en la irreverente seductora, y asesina confesa.²³

Carmen, mujer-voz de sirena, define el segundo cuadro relacionado con la función órfica de la palabra. En este caso destaca el atributo de la voz, tanto por sus virtudes fascinadoras, como por su poder premonitorio. Voz antigua de las sirenas que la mitología griega consagrara a través de la presencia de las ninfas del mar, y cuyo don de persuasión tentaba a los héroes. Homero las enfrenta a Ulises en la *Odisea*, Platón las cita en la *República*, Ovidio en las *Metamorfosis*... En el caso de Mérimée, la voz de Carmen metonimiza el cuerpo como lugar de encantamiento a lo largo del relato. Así en la primera aparición: es reconocida por su dulce acento *andalou*²⁴, además de pregonar sus cualidades de vidente, le propone al arqueólogo decirle la *baji* o buena aventura.²⁵ Por otro lado, la voz de Carmen encarna la lengua misteriosa de los gitanos²⁶, es decir la lengua de oráculos y profecías que la hija de Satán utiliza en sus rituales mágicos. Carmen-sibila se instala entonces en el relato, y la lengua calé, además de objetos de estudio filológico²⁷, simboliza la lengua de lo indescifrable, de cábalas prodigiosas y mentiras varias. Digna emuladora de la eritrea Herófila²⁸ quien predijo la guerra de Troya, Carmen, la sibila-gitana anuncia venturas y desventuras, y sabrá de su propia muerte. Carmen-Casandra narra entonces el relato de la profecía y de su fatal maldición. Advienen tiempos de revelación y de apocalipsis, que difuminan cualquier superchería y frivolidad de color local entre la gitana andaluza y el dandy francés.

El código de los sortilegios y el conocimiento de las lenguas constituyen un recurso y una trampa de la gitana-sirena: así al reconocer el acento vasco, no duda en dirigirse al guardia en su lengua natal sabiendo el efecto que provocará. Don José aturdido al oír la lengua madre, se turba extremadamente al escuchar la belleza del idioma patrio.²⁹ Ausente Circe y Orfeo, el Navarro sucumbe ante el dulce canto, y principia su penoso

²² *Ibidem*, p. 129.

²³ *Ibidem*, pp. 129-131.

²⁴ *Ibidem*, p. 121.

²⁵ *Ibidem*

²⁶ *Ibidem*, pág. 123.

²⁷ El capítulo V constituye un apéndice pseudo-científico, ajeno a la historia del relato, en el que el arqueólogo presenta sus análisis filológicos y antropológicos dedicados al pueblo gitano.

²⁸ El poder evocador y profético es uno de los atributos femeninos de sibilas y magas de la mitología. Así Casandra profetizó los desdichas de la Guerra de Troya. El don de la adivinación está muy vinculado a lo intuitivo femenino y por ende a su conocimiento de los lenguajes sobrenaturales y ocultos, lo cual la relaciona a menudo con el Mal y lo diabólico.

²⁹ MÉRIMÉE, *ibidem*, pág. 132.

periplo hacia una completa desposesión como soldado y como hidalgo.³⁰ La voz portentosa de Carmen doblaga su autoridad, lo convierte en cómplice y asesino, y tal es su ascendente sobre el navarro que acabará hablando el idioma calé.³¹ Más tarde, Carmen utiliza de nuevo la lengua vasca para engañar a un milord inglés y en un espontáneo ejercicio de intérprete se burla de su nueva víctima, riéndose sin pudor de sus muy personales e infieles traducciones.³² Carmen-sibila acude a la suma de signos a su alcance -la lengua mágica, lengua calé, la lengua vasca³³-, que anuncian una y otro vez la mala fortuna y advierten que ella es el diablo.³⁴

Al dominio del manejo de la palabra se combina su capacidad de hermeneuta que interpreta los signos preclaros de los hombres y los signos opacos de los poderes ocultos, y se traduce en confesiones y presagios siempre malditos. Carmen le aclara al navarro, asesino de su compañero, que la consulta de los elementos mágicos le había desvelado reiteradamente su insalvable y desventurado encuentro.³⁵ Del mismo modo, tras sus aventuras con Lucas el picador, reitera que la premonición se había revelado en los signos: un cura cruzando al salir de su casa, una liebre en el camino entre las patas de los caballos eran señales inequívocas de su certera muerte.³⁶ Carmen declina las voces en distintos tonos y claves, la sirena-sibila es la fabulador que embauca y seduce con los relatos, imponiendo el orden de la magna ficción, asociada por otro lado con la sibila-Cassandra que sabe de la palabra de verdad y de la suspensión y que la lleva a la asunción plena de su propia fatalidad. Maga de sorprendente lucidez, surte su singular teatro no sólo de máscaras sino también de acentos diversos cuyos lenguajes domina, los ocultos e inconfesables, las prosaicas voces de los hombres y los encantamientos musicales.

En Carmen - cuerpo de fiesta, el poderoso influjo de la voz y de la palabra enlaza con el signo órfico de la música. Surgen en la escena de Carmen, y en su cuerpo,

³⁰ Ha permutado los códigos del Honor por las leyes de la gente de Egipto. Cuenta en su haber delictivo: traiciones, violencia y desobediencias. Se une a los contrabandistas (pág. 133), se convierte en bandolero (pág. 145) y criminal: atenta contra un lugarteniente (pág. 143), el Borgne (pág. 154) y Carmen (pág. 160). La subversión es sólo aparente, José, reo-verdugo-y-juez, resuelve el conflicto ajusticiando a Carmen, y entregándose a continuación a la justicia. Todo entra en el orden.

³¹ *Ibidem*, pág. 155.

³² *Ibidem*, pág. 152.

³³ La capacidad políglota de los bohemios (p. 132), su cosmopolitismo es sólo parangonable con su versatilidad y manejo del engaño. Carmen es digna representante de su raza: adivina acentos (p. 132), habla español, calé, vasco e inglés, (pp. 151-152) según requiera la situación.

³⁴ MÉRIMÉE, *ibidem*, pág. 140 y 148.

³⁵ MÉRIMÉE, *ibidem*, p. 155.

³⁶ *J'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de ma maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu? Un lièvre a traversé le chamein entre les pieds de ton cheval. C'est écrit.* Mérimée, op. cit. p. 159.

objetos de música, instrumentos que completan su peculiar atrezzo: tambores, sonora la risa, guitarra, diabólica la sonrisa³⁷, castañuelas para ahuyentar los malos espíritus³⁸, antiguos crócalos de la bailaora que danza macabros bailes, canto gitano en las penumbras, para adornar su singular espectacularidad. Cuerpo por tanto de música y de ritmo que adornan otros objetos de su peculiar ajuar del Sur: la mantilla, que la convierte en madona perfumada³⁹, forma parte del disfraz de la enmascarada Carmen-Protea⁴⁰ que aparece y desaparece, a veces irreconocible por los suyos⁴¹, inasible e inaprensible en su autorepresentación de comparsa alegre, comedia bufa hasta precipitarse en la tragedia final que trunca la autorepresentación e impone la brutal representación de la muerte.

Es el triunfo del espectáculo, o la celebración de la ficción: la vertiente orgiástica de la existencia meridional en el que contrasta el sentido innato de la fiesta y del ágape⁴² con las vicisitudes cotidianas del orden social. Mas Carmen es siempre manifestación exuberante y ceremonia espléndida de sí misma: curvas generosas al caminar, al bailar, autocomplacida con sus amantes – a los que cobra o no según a ella guste o necesite-, portadora de alborozo y de alegrías. Su espectáculo es la autoficción por definición, escenificando la fiesta en la fiesta: bailes, tabernas, corridas, festín, y su risa, prolongación sonora de la música.⁴³ Mas, digno éxodo de una tragedia griega, sucumbe la heroína: Carmen muere, fatalmente mujer, imposiblemente mala, denostada a la postre no por sus efímeros amoríos sino por un tenaz sentido de libertad. Aunque en contrapartida significa claudicar ante el statu quo que encarna su agresor, un destituido agente del orden, reo y verdugo de su mortal amante. La catarsis se cumple, despojada

³⁷ *Ibidem*, p. 153.

³⁸ *Ibidem*, p. 155.

³⁹ *Ibidem*, p. 158.

⁴⁰ Abundan las referencias a sus cambios de vestimenta-vestuario: Venus lunar (p. 130), cigarrera floral y medias rotas (p. 135), vestido y abalorios de flamenca (p. 136), mujer distinguida (p. 148), señorita mantenida (p. 151), maja con divisa (p. 158). La mantilla, tocado femenino español por excelencia, ocupa un lugar preferente en las mudanzas escénicas de Carmen, desde su primer encuentro, velo de seducción (p. 131), hasta el momento de la muerte, sudario para el sacrificio (p. 161). Los números de las páginas se corresponden con la misma referencia citada supra e infra.

⁴¹ *Ibidem*, p. 149.

⁴² Los festejos y los festines marcan la liturgia de los días y de las noches: la escena del baño (p. 120), el desfile en el umbral de la fábrica (p. 129), la fiesta del coronel en el patio (pp. 136-137), la taberna de Triana (p. 137), las compras de naranjas y yemas en Sierpes (p. 138), la fiesta íntima de los amantes (p. 139), las castañuelas (p. 148), el regocijo privado con el inglés (p. 152), la feria de Córdoba (p. 158).

⁴³ La música y la risa de Carmen constituyen otro de sus espectáculos predilectos: además de un sentido innato del divertimento (p. 140), posee una risa contagiosa (p. 152). Melodías y alborozos acompañan pues el ritmo del relato desde la exordio hasta el epílogo; entre el angelus, pregonando el baño lunar, y la campana de la ermita, anunciando la muerte, instrumentos musicales, cantes y risas, orquestan un sonoro canto de alegría purificadora, especie de conjuro blanco para disipar las pesadumbres negras de la tragedia.

de cualquier remordimiento, aceptados los hados: si la sierva de Satán ha incumplido los preceptos éticos, ahora Carmen acata y cumple la sentencia que dicta la Historia. El último espectáculo de Carmen la cigarrera es el cadalso de su propia voluntad: se despoja de su mantilla, la arroja a sus pies, erguida la mano en la cadera, cual heroína griega declama altiva: me quieres matar, ya lo veo: está escrito pero no me harás ceder.

44

Dionisiaca, bajo el triple signo de Afrodita, Casandra y Orfeo, es una epicúrea sagaz, presta a aceptar el fatum. Expulsa su esencial autocomplacencia figurativa y culmina en un estoicismo imprevisto su personaje más hedonista: el melodrama de celos y amores encontrados a la que se le reduce a menudo, palidece ante la escenificación de las atribuladas pasiones humanas vinculadas a la libertad, y a la asunción de la voluntad que se autorepresentan en Carmen. La cigarrera asesina, la bandolera díscola, la hermosa sibila, la sabia hechicera, la sacerdotisa de Lucifer se desprende de los ropajes de Egipto, la mujer al fin, desde la soledad de su maldita condición, zaherirá el romántico sueño de Oriente, para a cambio imponer la Historia frente a casticismos y otras visiones peregrinas. Carmen acepta el curso de la ley natural y asume el orden de las cosas que ha consumado su destino anunciado, sentenciándola a muerte. Ni se salvará a sí mismo ni se dejará salvar por su despechado amante, pudiendo haber huido.⁴⁵ No son tiempos de lúgubres errancias ni de sombrías magias: la voz sibilina de profecías antiguas suena ahora con el verbo moderno de ser en el tiempo y en el mundo. Impera la representación de la Historia, frente a las tramposas imágenes de la autoficción, y los encantados espejismos: Carmen ha dejado de producirse como signo ambiguo de la autorepresentación para producirse en la Historia. Se imponía la inmolación de la pecadora complacida en el poder satánico de las imágenes seductoras, rubricada en el ascetismo purificador de un orfismo harto moralizador que exigía el desenlace moral de este relato de arrebatadas pasiones.⁴⁶

Si bien el personaje declina en una coda clásica de castigo, sin embargo el rasgo mítico de la heroína prevalece frente a cualquier intento romancesco de salvación ética

⁴⁴ Nous étions dans une gorge solitaire; j'arrêtais mon cheval. – est-ce ici? – me dit-elle, et d'un bond elle fut à terre. Elle ôta sa mantille, la jeta à ses pieds, et se tint immobile un poing sur la hanche, me regardant fixement. – Tu veux me tuer, je le vois bien, dit-elle; c'est écrit, mais tu ne me feras pas céder. Mérimée, *ibidem*, pág. 161-162.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 160.

⁴⁶ No en vano le escribía Mérimée a la Condesa de Montijo que Après Arsène Guillot, je n'ai rien trouvé de plus moral à offrir à mes belles dames, en Lettre du 16 mai 1847, Correspondance Générale de Prosper Mérimée, établie par Maurice Parturier, Paris, Le Divan, 1941-47, Toulouse, E. Privat, 1953-1964, 17 vol., t. IV.

y estética. Carmen ya había sentenciado la historia: No quiero que me atormenten, y aún menos que manden en mí. Lo que más quiero, es ser libre y hacer sólo lo que me place.⁴⁷

⁴⁷ La traducción es nuestra. El pasaje original es el siguiente: (...) Je ne veux pas être tourmentée, ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qui me plaît. Mérimée, *ibidem*, p. 156

Contando una historia en masculino, contando una historia en femenino¹

Alicia Ramos González

El yiddish² es una lengua judía del exilio, una lengua de gueto que antes de la Segunda Guerra Mundial hablaban más de seis millones y medio de judíos en el centro y este de Europa. La lengua yiddish, cuyos orígenes se remontan a la Edad Media a las orillas del Rin, se convirtió al paso de los siglos en una forma de entender la vida para estos judíos y su rica literatura los unió más allá de las fronteras de los diferentes países en los que vivían. La llamaron mame-loshn (la lengua de mamá), porque durante muchos siglos fue para los asquenazíes³ su lengua hablada, la lengua de la vida cotidiana, del hogar, de la cocina, y la literatura yiddish estuvo durante mucho tiempo fuertemente asociada con las mujeres y con una audiencia de mujeres. Sin embargo, la voz yiddish de la mujer escritora tardó mucho tiempo en escucharse en la literatura de la lengua de mamá y muchas veces lo hizo desde un gueto literario femenino dentro del gueto, donde no había madres que alimentaran las voces de sus hijas, donde los padres y hermanos literarios imponían estrechos límites que las ahogaban en los márgenes y negaban su imagen.

La narradora y cuentista yiddish Esther Kreitman (Bilgoray, 1891-Londres, 1954) es una de esas voces desde el gueto cuyo clandestino arte es un acto de rebeldía contra sus hermanos literarios. Su supervivencia artística es el reflejo opuesto de su imagen negada en una narrativa patriarcal. Tras el nombre anónimo de Esther Kreitman realmente se esconde Hinde Esther, la hermana mayor de unos famosísimos hermanos literatos: el periodista, novelista y dramaturgo Israel Yoshua Singer (Bilgoray, 1893-Nueva York, 1944) y el premio Nobel de literatura Isaac Bashevis Singer (Leoncín, 1904-Surfside, 1991). Esther Kreitman también escribió y también era uno de los Singer, el Otro Singer, pero quedó velada por la fama de sus hermanos, marginada en los trabajos críticos sobre los célebres Singer e ignorada, silenciada o disimulada como

¹ Este artículo forma parte del trabajo que la autora está desarrollando en el marco de una beca del Programa Sectorial de Becas de Formación del Profesorado y Perfeccionamiento del personal Investigador del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, bajo la dirección del Dr. Joan Ferrer i Costa.

² Nacido en el siglo X, en la región de la Lotaringia, que los judíos conocían con el nombre de *Ashkenaz*, es una rica mezcla de dialectos germánicos del período alto-alemán, *laaz* (un dialecto de los judíos de Francia e Italia con abundantes elementos románicos), hebreo, arameo y elementos eslavos, que se escribe con caracteres hebreos. Poco a poco se fue extendiendo hasta llegar a Polonia, Lituania y Rusia.

³ Judíos oriundos del Centro y Este de Europa.

artista en los escritos de éstos. Sin embargo, su historia es muy diferente cuando se cuenta en femenino.

El descubrimiento de una hermana literaria de los Singer en los escritos de éstos precisa de paciencia para leer miles de páginas y encontrar apenas pequeños indicios. En 1955, apareció de forma seriada en el diario yiddish *Forverts*⁴ la primera parte de las memorias de Isaac Bashevis, *In mayn foters bezdin-shtub* (En el tribunal rabínico de mi padre). Hacía un año que su hermana Hinde Esther había muerto en Londres y, quizá para tributarla, le dedicó un capítulo en el que reconocía todo el talento literario de su hermana, su sacrificada carrera artística y su original obra así:

(...) comenzaron a llegar cartas del futuro novio, escritas en yiddish germánico. En las respuestas de mi hermana se evidenció, quizá por primera vez, la vena literaria de nuestra familia. Escribió cartas extensas, inteligentes y hasta humorísticas⁵.

Este particular reconocimiento del talento literario de su hermana para el género epistolar parece realmente el digno epitafio literario para recordar a quien no existe en una historia literaria patriarcal.

En las columnas del *Forverts*, Bashevis continuó publicando otras series de sus memorias en los años siguientes y en ellas no volvió a referirse a su hermana Esther como escritora; en realidad casi no volvió a referirse a su hermana como nada. Sólo en un episodio de, *Fun der alter un der nayer heym*⁶ (Del viejo y el nuevo hogar), uno de sus últimos trabajos biográficos, aparecido en el mismo diario yiddish, el 6 de junio de 1964 —cuando faltaban unos días para cumplirse el décimo aniversario de la desaparición de su hermana y el nombre de Esther Singer había quedado olvidado bajo el de la desconocida escritora yiddish Esther Kreitman—, Bashevis reconocía displicente: «Era una escritora de bastante talento y escribió varios libros que no eran del todo malos». Pero el reconocimiento de su hermana Esther como una literat nunca fue más allá, nunca se mostró más entusiasta con su obra, aunque sí lo hizo con la de su hermano Israel Yoshua; Bashevis jamás se reconoció como el hermano menor de su

⁴ Diario yiddish publicado en Nueva York desde 1897 y del que fue colaborador habitual Isaac Bashevis Singer. En el publicó en seriales gran parte de sus memorias y algunas de sus novelas bajo el pseudónimo de Varshavski.

⁵ Desde el 19 de febrero hasta el 30 de septiembre de 1955. Al año siguiente apareció en forma de libro y en 1979 fue reeditado en Tel Aviv por la editorial Perets. El capítulo dedicado a su hermana es el número 27. En la traducción española el título original, *En el tribunal rabínico de mi padre*, fue sustituido por, *Krochmalna n° 10*, Ediciones SM, 1985.

⁶ *Forverts*, 6 de junio de 1964.

hermana mayor literaria, pero sí de su hermano mayor Israel, a quien dedicó la gran saga *Di familie Mushkat* (La familia Moskat) así:

A la memoria de mi desaparecido hermano, I.J. Singer, autor de *Los hermanos Ashkenazi*. Para mí, él fue no sólo el hermano mayor, sino también un padre y maestro espiritual. Siempre lo admiraré como modelo de intachable moralidad y honradez literaria⁷. Sin embargo, para Esther solo tuvo unas pocas palabras en *The Séance and Other Stories*: «En memoria de mi querida hermana Hinde Esther⁸».

En su conferencia ante la Academia Sueca al recibir el premio Nobel de literatura en 1978 hubo un recuerdo para el yiddish, la literatura yiddish y su hermano Israel Yoshua, pero ningún recuerdo para Esther Kreitman.

En la autobiografía de Israel Yoshua Singer, *Fun a velt iz nishto mer*⁹ (De un mundo que ya no es), son muy pocas las referencias a su hermana mayor y desde luego ninguna que tenga que ver con sus logros como escritora. En sus libros no hay ninguna dedicatoria para ella.

Pero en 1950, Esther Kreitman publicó en Londres *Yijes*¹⁰, su último libro, una colección de relatos e historias cortas cuyo título puede traducirse como «alcurnia», «origen» o «linaje» y en el cual incluyó *Di naye velt*¹¹ (El nuevo mundo), un cuento autobiográfico que hoy sirve de testamento literario y humano de Esther Kreitman. En *Di naye velt*, Esther, un feto en el vientre de su madre, comienza a contarnos, con el lenguaje infantil y primitivo, lleno de inocencia y de malicia de quien está aprendiendo a hablar, la historia de su espíritu rebelde, que no se conforma con la pasividad, que imagina y quiere aprender a gritar, a dar expresión a aquello que siente. Después, la voz del bebé, llena de ternura, aún cándida, contará cómo al nacer ve ahogada brutalmente su existencia, humillado su pequeño ser femenino cuando es despreciada por aquellos que la esperaban porque era una niña, abandonada en un nicho femenino donde una

⁷ BASHEVIS SINGER, I., *Di familie Mushkat*, Morris S. Sklasky, 1950.

⁸ BASHEVIS SINGER, I., *The Séance and Other Stories*, Penguin Books, 1979. En la dedicatoria hay una errata y el nombre de Hinde Esther aparece como el de Minda Esther. En un relato titulado «Quién soy yo», incluido en la edición española en *Un día de placer y otras historias*, Editorial Bruguera, 1981, Bashevis menciona también de pasada a su hermana como escritora: «Todos los hermanos, menos Moshe, fuimos escritores, al paso del tiempo. La novela de mi hermano *Los hermanos Ashkenazi* ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos el inglés. Escribía en yiddish, lo mismo que yo», y así termina el párrafo, sin aclarar que ella escribía en la misma lengua y sin citar ningún libro de su hermana ni que ella también había sido traducida al inglés (véase pág. 14).

⁹ Publicada también de forma seriada en el diario yiddish *Forverts*, después de la muerte de Israel Yoshua Singer en 1944. Esta autobiografía fue publicada como libro por la editorial Matones, en Nueva York, 1946.

¹⁰ KREITMAN, E., *Yijes. ertseylungen un skitsn*. Narod Press, 1950

¹¹ *Ibidem*, págs. 25-30. Una traducción española puede encontrarse en Abad, J. y Ramos, A., «Eshter Kreitman: El nuveo mundo», *Raíces*, nº 44, Otoño 2000, págs. 37-39.

joven, pero débil madre era incapaz de nutrirla. Al final del relato, cuando la hija no deseada es dada a una nodriza, su destierro físico de la familia se convierte en un gueto entre extraños; en el reducido espacio bajo una mesa de madera, solo y aislado, recluso en la claustrofóbica atmósfera de este pequeño mundo sin palabras, el espíritu rebelde, desobediente, femenino, siente su vida enterrada y no puede más que llorar amargamente.

Di naye velt es la revelación íntima del comienzo de la vida de Esther Kreitman como su modo narrativo de aceptar su propia existencia. La escritora nacida en 1891 en un piadoso y tradicional hogar de la judería polaca fue la víctima de un mundo que ignoraba a las mujeres. Pasó los tres primeros años de su vida en una cuna bajo la mesa camilla de la familia que la acogió para su cuidado, donde quedó parcialmente ciega¹². Este pequeño drama es la primera escena de la gran tragedia¹³ que Esther Kreitman vivió como mujer y como escritora en un hogar y en una sociedad que le negaron su desarrollo intelectual y artístico. El decorado del sketch —la atmósfera agobiante de encierro— y su argumento —la rebeldía y el destierro femenino— son los mismos que los de su novela (también autobiográfica), *Der sheydim tants*¹⁴ (La danza de los demonios), en la que Kreitman se asoma al espejo de la literatura con la imagen de una joven adolescente creativa, reprimida en su adolescencia; una identidad femenina agredida y dominada por la vida familiar y social que matan su vida y matan su arte.

Cuando la editorial Bzhoza publica en Varsovia *Der sheydim tants*, Esther Kreitman tenía cuarenta y cinco años y ésta era su primera novela. Su carrera literaria no era comparable con la de los otros Singer: Israel Yoshua, dos años menor que ella, ya era un reconocido escritor que, en la misma editorial que su hermana y en el mismo año, publicaba su novela más célebre, *Di brider Ashkenazi*, y Bashevis, trece años menor que Esther, había conseguido ser reconocido como escritor de talento, tras la publicación un año antes, en 1935, de su novela *Sotn in Goray*¹⁵. La diferencia era tal que Clive Sinclair no vio necesario hacer más que unas breves menciones a Esther en el

¹² En la reclusión de sus tres primeros años, según testimonio de su hijo, quedó totalmente ciega y sólo recuperó parcialmente la vista tras su “libertad”. Las secuelas psíquicas fueron aún más importantes. Véase Sinclair, C., “Esther Singer Kreitman: The Trammelled Talent of Isaac Bashevis Singer’s Neglected Sister”, *Lilith*, Primavera 1991, pág. 8.

¹³ RAMOS González, A., “Un modelo para Aarón: Esther Kreitman o la tragedia de la mujer intelectual”, *Raíces*, nº 42, Primavera 2000, págs. 41-50.

¹⁴ KREITMAN, E., *Der sheydim tants*, Bzhoza, 1936.

¹⁵ WISSE, R., “Between the Wars. The Singer Family of Warsaw”, en *The Modern Jewish Canon. a Journey Through Language and Culture*, The Free Press, 2000, págs. 131-162.

tercer capítulo de su libro *The Brothers Singer*¹⁶, titulado “Reputaciones”, como si la mayor de los Singer no fuera una escritora ni siquiera de “mala reputación”.

La diferencia de estatus entre Kreitman y sus hermanos podría hacernos pensar que, sin el talento de estos, Esther comenzó a escribir sólo alentada por la fructífera actividad literaria de sus dos hermanos menores y la fama, sobre todo, de Israel Yoshua¹⁷. Sin embargo, la desigualdad de carreras literarias va unida a la diferencia de apellidos. Esther nunca utilizó el de los Singer para presentarse como escritora, tal y como su hijo ha reconocido¹⁸, nunca buscó sacar provecho de pertenecer a la familia Singer, se mantuvo apartada y anónima bajo el nombre de Kreitman, que consiguió gracias a un matrimonio obligado y sin amor.

En realidad Esther fue el primero de los tres hermanos en comenzar a escribir. Y lo hizo precozmente, pues a la edad de diecinueve o veinte años había concluido una impresionante colección de relatos y cuentos que nunca han sido publicados y de cuyos manuscritos Esther se deshizo por miedo de ser acusada en Alemania de revolucionaria¹⁹. Antes de la publicación de su primera novela, *Der sheydim tants*, para ganarse la vida, hizo traducciones de Dickens y Shaw al yiddish y algunas nuevas historias cortas aparecieron en revistas literarias de Varsovia, Londres, Nueva York, París, Buenos Aires o Toronto.

A diferencia de sus hermanos, que vivían y escribían en grandes centros de cultura yiddish —primero en Varsovia y luego en Nueva York—, donde podían participar en las tertulias de los círculos literarios de los grandes escritores del momento, Kreitman vivía en Londres donde había una pequeña comunidad yiddish y los escritores en esta lengua eran sólo un minúsculo grupo dentro de la literatura anglojudía, sin grandes figuras de mujeres que crearan en yiddish²⁰. Y a pesar de todo, Esther se convirtió en una novelista en la década de los treinta, cuando la voz de las

¹⁶ SINCLAIR, C., *The Brothers Singer*, Allison and Busby, 1983.

¹⁷ Véase la introducción de C. Sincler a la reedición de la traducción inglesa de *Der sheydim tants*, que se publicó bajo el título *Deborah*, Virago, 1983.

¹⁸ SINCLAIR, C., “Esther Singer Kreitman: The Trammeled Talent of Isaac Bashevis Singer’s Neglected Sister”, *Lilith*, Primavera 1991, pág.9.

¹⁹ En su viaje en tren hacia Alemania, donde iba a casarse, tiró todos sus manuscritos por miedo a que los pudieran confundir con escritos revolucionarios socialistas. Véase Forman, F., Raicus, E., Silberstein Swartz, S. y Wolfe, M. (eds.), *Found Treasures. Stories by Yiddish Women Writers*, Second Story Press, 1994, págs.358.

²⁰ PRAGER, L., *Yiddish Culture in Britain: A Guide*, Peter Lang, 1990.

mujeres en la literatura yiddish estaba apenas comenzando a ser una voz fuerte²¹, aunque sólo en verso, con poetas como Kadia Molodowsky, Zila Dropkin, Malke Heifets Tussman o Rojl Korn, frente a un pequeño grupo de mujeres que escribían relatos cortos. Así pues, Kreitman, aunque no reconocida, se convirtió con su primera novela en una pionera de la narrativa femenina yiddish y en una de las primeras mujeres en enriquecer este género con aquello de lo que más escasez tenía, la experiencia de las mujeres, reclamando abiertamente la educación de la mujer y su desarrollo intelectual.

Esta escritora desconocida o en el mejor de los casos omitida o poco interesante para los críticos y lectores, esta hermana ignorada, tuvo, sin embargo, una voz narrativa, una forma de contar que suena inconfundiblemente singeresca, tanto es así que algunas de las críticas a su novela podrían corresponder a la de cualquier obra de Israel Yoshua o Bashevis Singer. Pero, además, Esther Kreitman fue la hermana mayor literaria que desarrolló la ficción autobiográfica²², algo que más tarde pondría en práctica su hermano menor Bashevis Singer. En realidad, Kreitman se adelantó a sus dos hermanos publicando parte de sus memorias en su novela autobiográfica *Der sheydim tants* y rompiendo la imagen de Esther Singer que más tarde quedaría aprisionada en los textos masculinos de sus hermanos.

En *In mayn foters bezdin-shtub*, Bashevis Singer refleja una imagen ambivalente de Esther como ángel y demonio: Una joven con faldas y el espíritu de un *jasid*²³, pero cuyo cuerpo parecía estar poseído por un *dybbuk*²⁴, que lo dominaba a su antojo, convirtiendo a su hermana en una desquiciada, una desequilibrada que «sufría de histeria y padecía de epilepsia [...] era propensa a exagerar y cuando estaba contenta no paraba de saltar, mientras que, si se sentía desgraciada, se ponía a llorar y, a veces, caía en una profunda languidez...²⁵». Un perfil psicológico que Bashevis empleó desde el comienzo de su carrera para algunas de sus mejores protagonistas. Rajele Babad la heroína santa y poseída que no sabe distinguir entre el bien y el mal en su temprana novela *Sotn in Goray* es una de ellas.

²¹ ROSENFARB, Ch., “Feminism and Yiddish Literature: A personal Approach”, en Sokoloff, N.B., Lapidus Lerner, A. y Norich, A. (eds.), *Gender and Text in Moder Hebrew and Yiddish Literature*, Harvard University Press, 1992, pág. 221.

²² WISSE, R., *ibidem*, pág. 148.

²³ Judío piadoso. Miembros de la secta jasídica, un movimiento pietista que surgió en el siglo XVIII en la Europa del Este y al cual pertenecía el padre de Esther Kreitman.

²⁴ Espíritu maligno o ánima de un difunto que se posesiona del cuerpo de una persona viviente y sólo puede ser expulsado por medio de exorcismos.

²⁵ Véase el capítulo 27 en *In mayn foters bezdin-shtub*, de Bashevis Singer.

En el espejo de Bashevis e Israel Yoshua, Esther aparece como una joven celosa y envidiosa del talento de sus hermanos. En *Fun a velt vos iz nishto mer*, en el párrafo más extenso que Israel Yoshua dedica a Esther en todas sus memorias y que apenas ocupa 6 líneas, describe su relación con ella así: «Cuando mi hermana preguntaba a Madre qué sería ella cuando creciera, Madre respondía a su pregunta con otra: “¿Qué puede ser una niña?”. Mi hermana, celosa desde la infancia, no podía aceptar el hecho de que no se apreciaran sus talentos...²⁶».

Lo que en las memorias de Israel Yoshua aparece en el capítulo 14 y como algo anecdótico que surge en el recuerdo evocador de su pasado, en el relato de Kreitman representa el comienzo de su historia, la primera página del primer capítulo como el punto de partida para liberarse, para huir de ese mismo pasado que con siniestro realismo la autora evoca como limitador. Dvóirele, la doble literaria de la autora en su novela autobiográfica *Der sheydim tants*, no es una niña celosa, sino una joven que siente su alteridad como una negación y no se resigna a ello:

¿Y qué llegaré a ser yo, papá?, preguntaba Dvóirele a veces a su padre, medio en broma, medio en serio, ya que, en tanto podía recordar, nunca había oído a nadie que tuviera palabras de halago hacia ella. La mayoría de las veces reb Avrom Ber no le respondía nada o, si acaso, le decía que una muchacha no necesitaba llegar a ser nada. Esto molestaba a Dvóirele. ¿No había llegado mamá a ser “algo”? ¡Y, sin embargo, ella también había sido una vez una chica!²⁷.

En la novela de Kreitman, la protesta y la rebelión femenina son el centro y el argumento de la novela, revelando las abusivas diferencias entre el trato a los hijos y a Esther que representa la condición real de marginación y de descuido intelectual que vivían las mujeres judías en el Este de Europa. Ella confiesa una rivalidad entre la protagonista (la doble literaria de la autora) y su hermano (el doble literario de Israel Yoshua), pero no basada en los celos, sino en la actitud cruel y sin sentido del hermano que, aún representando los valores del hombre moderno, no sólo ignora la indefensión de su hermana en la angustiada atmósfera del piadoso y tradicional hogar judío de la familia, sino que junto con sus padres contribuye a la reiterada agresión contra la identidad femenina que representa a Kreitman.

La imagen negada de Esther o su imagen mística de mujer santa poseída por un espíritu o la de una adolescente loca y caprichosa de las narraciones en masculino de la

²⁶ SINGER, I.Y., *Fun a velt vos iz nishto mer*, Matones, 1946, pág. 144.

²⁷ KREITMAN, E., *Der sheydim tants*, Bzhoza, 1936, pág. 3.

historia de la familia Singer encuentran en la narración en femenino de Kreitman su opuesto en la representación de la autora en una adolescente que se siente invisible a los ojos de la sociedad, una joven reflexiva e inteligente que se revela contra lo injusto de que por ser mujer se le excluya del tradicional dominio masculino del estudio y la educación y, sin embargo, se le explote doméesticamente; la imagen de la histérica con severas crisis nerviosas se transforma en la disimulada biografía del Otro Singer en la joven que nos hace aprender de su sufrimiento íntimo, de su lucha por reivindicar un rol activo y digno para la mujer en la sociedad judía. La Esther exaltada, de espasmos y convulsiones espumosas de Bashevis se convierte en la extravagante Dvóirele de Kreitman que en una piadosa corte rabínica de hombres refleja su ira en la cárcel de la sumisión femenina. La Esther loca o histérica de las memorias de los Singer es la Dvóirele de Kreitman que no renuncia a tener una historia, que se niega a matar su vida. La hermana mayor de Bashevis propensa a exagerar, a llorar o reír sin un por qué, es la hermana mayor de Kreitman que justifica su complejo comportamiento como la forma de liberar una rebeldía que usaba a su antojo la locura para huir del encierro social y familiar, del sometimiento y el sacrificio, y para reclamar una complicada identidad femenina.

A esta estrategia contribuye el discurso femenino fragmentado y discontinuo que la protagonista usa para balbucir la historia y traspasar los enloquecedores límites impuestos por la familia y la cultura, y que desafortunadamente el traductor de la versión inglesa de la novela de Kreitman²⁸, su hijo, no comprendió y transformó en un discurso masculino lineal y coherente. El lenguaje de Esther Kreitman o Esther Singer tampoco fue entendido por Bashevis, que veía en su hermana a una mujer de conducta desordenada, con unos terribles nervios que la impulsaban a salir alocadamente a altas horas de la noche no se sabía muy bien a dónde, pero que en el lenguaje caótico de la Kreitman que está desaprendiendo a no hablar es la conducta de una mujer que, buscando expresar libertad, asistía sin conocimiento de su familia a clandestinas reuniones nocturnas con militantes socialistas y revolucionarios. Ella no se veía como un jasid en faldas, como pensaba su hermano Isaac, sino más bien como un Karl Marx con enaguas.

El lenguaje de la rebeldía utilizado por Esther tampoco era comprendido por sus padres, que decidieron silenciar aquel dislocado parloteo de histeria y nervios

²⁸ KREITMAN, E., *Deborah*, W. and G. Foyle Ltd., 1946, traducido del yiddish por Morris Kreitman.

sacrificando a su hija en un matrimonio arreglado e infeliz con un hombre al que no había visto nunca. Esther comprendió este sacrificio como un exilio, pero aceptó vivir una vida ya escrita como una forma de autodomínio que le permitiera salvar su arte y conseguir convertirse en una escritora. No resulta, pues, extraño que en una antología de relatos judíos en traducción inglesa que editó Morris Kreitman en Londres, en 1938²⁹, y donde entre todos los autores reunidos sólo parece el nombre de una mujer, Esther Kreitman, junto al de sus hermanos, Israel Yoshua e Isaac Bashevis Singer, no se haga mención alguna, ni en la introducción ni en ninguna otra parte, al parentesco de estos tres escritores, revelando quizá el deseo de Esther de desvincularse o mantenerse anónima bajo el apellido Kreitman (su apellido de casada), resistiéndose a sobrevivir literariamente, algo que no había conseguido con el apellido Singer en la casa de sus padres.

Todos los Singer cuentan la misma historia, pero igual que la Esther olvidada en los textos de sus hermanos se convierte en la Esther que inspira a la heroína protagonista de la novela de Kreitman, el mismo espacio, el mismo tiempo y los mismos protagonistas son opuestos entre los textos masculinos y el femenino de los Singer. Las diferencias genéricas de los protagonistas alteran genéricamente la percepción del mundo que les rodea. Los tres hermanos sitúan sus recuerdos en la casa de sus padres, un hogar tradicional judío que restringe las ansias rebeldes de los tres, que quieren escapar de ese entorno religioso restrictivo que ahoga por completo sus vidas. La casa de Esther, Israel Yoshua e Isaac Singer es el hogar de un rabino, su padre, y por ello, al mismo tiempo, el lugar donde éste imparte justicia. A pesar de las ansias liberadoras de Israel e Isaac, para ellos su casa es un lugar lleno de maternidad y del espíritu de santidad de su padre, y el despacho que sirve como tribunal al rabino, un lugar de estudio y de oración lleno de Libros Santos, un pequeño mundo masculino repleto de momentos buenos y de experiencias enriquecedoras. Sin embargo, para Esther este diminuto tribunal de justicia celestial es un lugar donde las mujeres deben permanecer de pie y mostrar su sumisión cubriéndose, un lugar prohibido para ella, un condenado lugar lleno de papelajos que sólo puede profanar cuando el rabino la invita a entrar para ordenar y limpiar el polvo. Fuera de esta habitación, el resto del espacio doméstico dominado por su madre es en Der sheydim tants un espacio en el que ella

²⁹KREITMAN, M. (ed.), *Jewish Short Stories of To-day*, Faber and Faber Limited, 1938.

siente que falta esa atmósfera confortable e íntima que arropa maternalmente a los niños.

Porque depende si la historia está contada desde el punto de vista de los hijos o desde el de la hija. En las memorias de Israel o de Bashevis Singer, su madre gobierna la casa y es una mujer fuerte. Frente al padre, un jasid, un visionario con una total dependencia de Dios, ella, Batsheva, es una racionalista que habla como un maestro y su mordaz e inteligente verborrea alimenta la imaginación de sus hijos con relatos e historias y la enciende con discusiones filosóficas que para Israel o Isaac son la demostración de que se están convirtiendo en hombres modernos y para el padre la demostración de que su madre estaba sembrando en ellos la semilla de la herejía. Sin embargo, en la novela de Esther Kreitman, la doble literaria de su madre es una mujer débil y enfermiza, que domina la casa de forma autocrática pero que, sin embargo, no puede nutrir a su hija, ser su liberadora. Kreitman la retrata como una artista y una intelectual fracasada, maltratada igual que ella por el judaísmo, pero que utiliza la estrategia del silencio y la parálisis para expresar su dolor y su frustración. La protagonista de su novela desarrolla una matrofobia hacia la madre no nutricia que impide su expresión rebelde³⁰ y que sentimentalmente siempre está ausente de su tragedia, excepto cuando es cruel con ella.

Bashevis Singer definió el yiddish como una lengua de mártires y santos, de soñadores y cabalistas, rica en humor y en recuerdos. Esther Kreitman representa que esa lengua es también la de mamá, la de las mujeres que hablaban desde los guetos del hogar y las cocinas, contando historias y olvidos en una voz diferente.

³⁰ La relación madre-hija como tema central en la literatura de mujeres es analizada en Ozieblo, B.(ed.), *El vínculo poderoso: Madres e hijas en la literatura norteamericana*, Editorial Universidad de Granada, 1998.

“¿Por qué acercarnos a la literatura de mujer?”

ROBLEDA Caballero, María Dolores

Universidad de Sevilla.

¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal
que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?
Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas.
Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor
en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa.
La amortajada, M^a Luisa Bombal.

Bien es sabido que durante siglos la mujer ha sido hablada. Todos los aspectos de su existencia han sido trazados, desde su espacio y movimiento (“ángel del hogar”) hasta su configuración ontológica como sujeto (estrictamente dependiente de un hombre), pasando por las actividades que se le asignaban como propias (hija, esposa y madre). Los modelos de representación de lo femenino impuestos por la sociedad patriarcal en la que el Hombre es rey absoluto del mundo, han relegado a la mujer a una posición de subordinación e inferioridad, imposibilitándole acceder así al dominio de lo simbólico, de lo público y de lo social. ¿Qué nos lleva a afirmar esto? Abrir un poco nuestra memoria histórica nos ayudará a recordar y, sobre todo, a no olvidar.

Tradicionalmente el espacio femenino fue acotado a partir de una doble prohibición: las letras y las armas. María de Zayas y Sotomayor preguntaba lo siguiente: “¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para la venganza, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas?” Así, con “falsas opiniones”, el hombre y su modelo de mundo negaron a la mujer las dos formas clásicas de afirmación del espíritu y del poder encarnadas éstas en las figuras del guerrero y del sabio.

De esta manera, si el valiente guerrero era definido por su fuerza y vigor, y el sabio por su inteligencia y sabiduría; para el “segundo sexo” o “sexo débil” eran la modestia y la castidad, la pasividad y la sumisión los atributos más codiciados y vigilados, los propios de la mujer virtuosa doméstica, limitada en el entender y en el razonar, y condenada a una vida de espera en dependencia de su dueño.

“Porque así como la naturaleza hizo a las mujeres para que, encerradas, guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca. Y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las libertó de lo que se consiguiese a la contratación que son las muchas pláticas y palabras, por donde así como la mujer buena y honesta la naturaleza no

la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades sino para un solo oficio simple y doméstico, así le limitó el entender y por consiguiente, le tasó las palabras y las razones¹”. De hecho, así lo habían pensado los padres de la cultura occidental: tanto Aristóteles como San Pablo consideraron que por poca inteligencia, la mujer debía callar. Concretamente, en la concepción aristotélica, la inteligencia sólo se transmitía por vía masculina y el papel de la mujer era secundario, consistente simplemente en dejarse inseminar.

Mientras la historia de la humanidad y la cultura progresaban dirigidas por el hombre, la mujer permanecía en el silencio, en la sombra, encerrada en casa y dedicada al bordado, al tejido, la cerámica u otras tareas domésticas que le permitían combatir el aburrimiento y la rutina. Quedando vinculada únicamente al espacio privado, material, inmanente e individual; el hombre se apropiaba del poder, la cultura y del discurso social, dueño absoluto del ámbito de lo público y colectivo, lo trascendente, lo inmaterial y espiritual. ¿Dónde figuran las mujeres? Como sugiere Virginia Woolf “nada sabemos de ellas salvo sus nombres, el día de su matrimonio y los hijos que dieron a luz”².

Esta vinculación de la mujer a la órbita doméstica, le ha cerrado el paso al espacio de la palabra escrita y hablada, como se evidencia claramente en la literatura española y europea. A lo largo de la historia la mujer que ha creado fuera del ámbito del hogar y se ha salido de su papel reproductor, ha sido condenada, literalmente despreciada y aconsejada a “hacer hijos en vez de libros, criar en vez de crear”. Basta con recordar que a Emilia Pardo Bazán se la describía frecuentemente como mujer “viril”, lo que señalaba la incompatibilidad entre feminidad y escritura aún a finales del S. XIX, “el siglo del progreso y el vapor”. En 1877, Concepción Gimeno de Flaquer señalaba que la pluma en manos de una mujer se interpretaba como una trasgresión de los límites de la feminidad, dado que el escribir se consideraba una actividad propia y exclusiva del hombre, y la mujer que se atrevía a asumir la iniciativa del creador, estaba “usurpando” el instrumento masculino del poder. Por lo que muchas escritoras tuvieron que masculinizar su firma, utilizar un pseudónimo masculino para saltar a la palestra literaria pensando que así serían aceptadas por la sociedad y el público.

“Muchas mujeres -escribe- brillarían si no se alzase el hombre a cada paso diciéndoles que al tomar la pluma usurpan un derecho que sólo a ellos está concedido. El

¹ Fray Luis de León, *La perfecta casada*.

² WOOLF, Virginia (1997): *La torre inclinada y otros ensayos*, traducción de Andrés Bosch. Barcelona, Lumen.

hombre español le permite a la mujer ser frívola, vana, aturdida, ligera, superficial, beata y coqueta, pero no le permite ser escritora”.

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar no se equivocan al preguntar al principio de su monumental estudio sobre las escritoras victorianas si “es la pluma un pene metafórico”. En España no será hasta 1857 con la Ley Moyano cuando se reconozca por primera vez el derecho de la mujer a una instrucción primaria. “No se le dan libros de ningún género; pero en cambio, se le exige que sea buena esposa y buena madre, sin pensar en que no puede dar ni enseñar lo que no le dieron ni aprendió”³.

Por ello, no es que la mujer no haya creado literatura, sí lo ha hecho, ya que como defendía Carolina Coronado en 1846 “la poetisa existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos. Considérenla sus defensores y sus contrarios como un bien o un mal para la sociedad, pero es inútil que decidan si debe o no existir porque no depende de la voluntad de los hombres”. El problema es que los patrones masculinos no se lo han permitido. El hombre ha desposeído a la mujer de su facultad de crear, de inventar e interpretar mundos posibles, excluyéndola de cualquier tipo de experiencia estética; y cuando las escritoras han traspasado esos límites, sus textos y creaciones artísticas han sido sepultadas en el olvido, como un tesoro escondido en los sótanos de las bibliotecas.

Por tanto, repasar la historia nos lleva a reconocer que la mujer, por ser considerada inferior al hombre y por una supuesta falta de inteligencia, ha quedado al margen o marginada de los discursos sociales dominantes: Política, Religión y Arte. Si como afirma Wittgenstein “los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo”, no extraña pues que condenada al balbuceo durante siglos, la visión del mundo que ha tenido la mujer haya sido miope.

Sin embargo, ha llegado la hora en que dejando de ser hablada comience a hablar y a reivindicar su posición social, su derecho a ser mujer y también poeta o escritora si así lo quiere. Es necesario que ella misma acabe con “esa bonita mentira que pretende recluir a la mujer dentro del círculo hogareño, reducida así a la rutina de sus faenas invariables y a participar en el avance del mundo, no por sí misma, sino tan sólo a través del marido y de los hijos⁴”.

“Hemos mirado durante 4.000 años: ahora hemos visto” escribía Carla Lonzi en 1970. “El hombre tendrá que escuchar de la mujer todo lo que a ella se refiere. Y eso

³ SINUÉS DE MARCO, Pilar, *El ángel del hogar*.

contra las tentativas por parte del “Padre” de decirnos lo que somos y lo que tenemos que ser⁴”.

Lo cierto es que, concretamente en España, desde 1975, una larga lista de escritoras nos han ofrecido una serie de libros de indudable calidad, surgiendo así lo que se ha venido en llamar “literatura femenina”. “La nueva novela femenina está floreciendo en España” escribía Francisco Umbral, y sus vínculos comunes son “realismo, intimismo, historias familiares, marginaciones sociales”⁵.

Coincidiendo con la opinión de Fernando Valls⁶ siempre habíamos tenido buenas escritoras, pero los 70 suponen un *boom* en lo que a obras de ficción femeninas se refiere. Urge una reflexión teórica, seria y rigurosa que las interprete. Es necesario estudiar a las autoras y sus textos; que los círculos intelectuales se adentren en este mundo que hasta hace relativamente poco había sido de y para minorías. Es una justa reacomodación de la mujer en primer lugar en la sociedad democrática, y en segundo lugar en el espacio que ocupa el discurso literario. Dado que el universo simbólico (la *Semiosfera*), es el lugar y el medio a través del cual el ser humano puede apreciar la realidad, proyectarse y comprenderse; son los textos y discursos donde está la base del conocimiento histórico, el fundamento que constituye el imaginario social de los diferentes sujetos, porque “somos lo que leemos y como leemos”. Por tanto, descubrir y analizar los textos escritos por mujeres puede ayudarnos a construir una nueva percepción de lo real, una memoria-identidad en la que las mujeres puedan reconocerse, más adecuada y cercana a la realidad, terminando de esta forma con el discurso que la cultura patriarcal androcéntrica ha construido sobre la mujer, que no ha sido ni es neutral. Éste es uno de los aspectos esenciales de la investigación feminista.

Un concepto de cultura adecuado a los tiempos que vivimos tendría que incluir los textos escritos por mujeres, pues como indica Luce Irigaray “en el mundo entero existen, y existen solamente hombres y mujeres, y la cultura de este universal no existe todavía”⁷. Tenemos que contribuir a cimentar una cultura universal, que integre las diferencias entre sexos. Estaríamos siguiendo así el modelo de la llamada Ginocrítica propuesto por Elaine Showalter⁸, intentando percibir qué escribe y siente una mujer, cómo y sobre qué habla y

⁴ FRIEDMAN, Betty (1974): *La mística de la feminidad*, Madrid, Ediciones Jucar. pág. 13.

⁵ El País, 9-1-1982.

⁶ “La literatura femenina en España: 1975-1989”, Revista Ínsula.

⁷ IRIGARAY, Luce (1992): *Yo, tú, nosotras*. Madrid, Cátedra.

⁸ Según Elaine Showalter hay que distinguir la Crítica Feminista de la Ginocrítica. Mientras que la primera trata a la mujer como lectora en el análisis de las obras escritas por hombres; la segunda se dedica a la mujer escritora. *The new feminist criticism: essays on women, literature and theory*. London, Virago Press, 1993.

porqué razón. Se trataría de leer los discursos dialógicamente, es decir, “leer al trasluz del vocabulario opresivo y excluyente la voz o las voces del objeto marginado y silenciado”; preguntando e interrogando al texto sobre “qué formas de vida proyecta, sobre los saberes que construye y sobre quién, cómo y cuándo los construye y reproduce”⁹.

Nos encontramos ante un vasto reto investigador, pues se trata de abrir o expandir el campo de investigación literaria, ampliar los límites de nuestro mundo, construyendo la cultura universal que tanto necesita esta sociedad parcial y muchas veces injusta por no comprender ni respetar las diferencias. ¿Con qué propósito? Con el justo propósito de otorgar categoría literaria a la mujer escritora, demostrar su capacidad de creación e invención de mundos posibles tanto y de la misma forma como puede hacerlo el escritor. La mujer no sólo es, y no sólo debe ser considerada un objeto de arte, sino también sujeto artístico, baluarte que sostiene, configura y ordena. El propósito de acercarnos a la literatura femenina no es otro que colocarla en el lugar donde debe estar: como mujer en la misma posición que el hombre, como escritora en la misma posición que el escritor. Una vez en igualdad de condición y oportunidades, a partir de ahí, habrá textos buenos o malos, que se acerquen más o menos a lo literario (o lo que los críticos consideren literario, que aún no está claro), pero independientemente del sexo de su autor.

Los patrones estéticos tradicionales han negado la existencia de una visión del mundo femenina, llegando a ser ésta ajena, ausente, que no inexistente, al orden del discurso, pues como dijimos en el mundo existen mujeres al igual que hombres. De ahí, que cuando la mujer tome la palabra en público, se dé cuenta de que no puede expresar sus opiniones “sin caer en la red de las definiciones patriarcales”. Por estas razones, las escritoras y literatas de mediados del siglo XX, empezaron a preguntarse por la posibilidad de un lenguaje nuevo, un lenguaje femenino que no arrastrara consigo los paradigmas ni parámetros masculinos. “Si continuamos hablando el mismo lenguaje -afirmaba Luce Irigaría- no haremos otra cosa que reproducir la misma historia”¹⁰. A su vez, Gisela Breitling señalaba: “Me di cuenta lentamente de que se trataba más bien de un problema de lenguaje, de hablar o de guardar silencio, de un discurso artístico que estaba intentando romper un mandamiento de silencio que tenía miles de años de antigüedad. Este problema del lenguaje oculta la tragedia de la falta de tradición de las mujeres y su silenciada historia”¹¹. Bajo el título “Literatura femenina ¿Un lenguaje prestado?”, la escritora mallorquina Carme Riera lanza una serie de preguntas cuyo análisis ha significado para la crítica literaria contemporánea el estudio de la escritura de mujer a

⁹ ZAVALA, Iris (1997): *Breve historia feminista de la literatura española* (en lengua castellana). Barcelona, Anthropos.

¹⁰ IRIGARAY, Luce (1992): *Yo, tú, nosotras*. Madrid, Cátedra.

¹¹ “Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina” en *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

partir de una nueva epistemología que tenga presente la cosmovisión femenina trazada en los textos escritos por mujeres, y que nos competen en este momento para justificar el porqué descubrir y analizar la literatura de mujer.

“¿Existe una literatura específicamente femenina? ¿Escribe la mujer de distinto modo que el hombre? ¿Estamos ante una literatura diferente cuando la obra pertenece a una autora? ¿Tiene conciencia la mujer escritora de que está utilizando un lenguaje que evidencia un terrible lastre de usufructo masculino? ¿Deben las escritoras rehusar del lenguaje masculino y encontrar su propio lenguaje?”¹². Todas las preguntas evidencian el interés creciente en las aportaciones teóricas feministas, sobre todo, en las últimas décadas del siglo XX, que rondaban en torno a dos esferas principales: la concienciación sobre el estatus marginal de la mujer y la vindicación de “una nueva palabra de mujer, conectada con el propio cuerpo para subvertir leyes, códigos y clasificaciones”. Estas preguntas pueden resumirse en una cuestión central ¿Existe un lenguaje literario específicamente femenino?

Hay que decir que es Virginia Woolf la primera mujer escritora que se da cuenta de las dificultades que entraña para una mujer la manipulación de una lengua que le es prestada. “La frase está hecha por el hombre. La frase es demasiado amplia, demasiado pomposa para uso femenino (...) no se adapta a la personalidad femenina”¹³. Muchas otras escritoras, ya entrado el siglo XX, se cuestionaron lo mismo. Zulma Nelly Martínez afirmaba lo siguiente: “El aparato conceptual de Occidente, así como los sistemas sémicos (y simbólicos) que lo representan, son creaciones eminentemente masculinas. Desde siempre, el hombre ha desposeído a la mujer de su facultad de interpretar y, por consiguiente, de crear el mundo”¹⁴.

Pero sin duda, será el feminismo un factor importante a la hora de estimular la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo que transgreda los códigos sociales asentados en el patriarcado. Aquí podemos situar a la crítica francesa, la cual propuso una posible solución, es decir, hablar desde otro lugar, inaugurar un espacio al que el hombre no hubiera tenido acceso: el espacio de la maternidad, el cuerpo de la mujer, la voz de la madre. Annie Leclerc, Hélène Cixous, Catherine Clement, Michele Perrein..., entre todas crean un verdadero manifiesto de la “escritura del cuerpo”.

¹² Revista Quimera, 18, IV, 1982.

¹³ *La torre inclinada y otros ensayos*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona, Lumen, 1977.

¹⁴ “La mujer, la creatividad y el eterno presente”. Revista Iberoamericana, 1985, núms.132-133. pág. 801.

Si dejamos aparte este grupo de escritoras concienciadas y nos acercamos a las mujeres que escriben ¿qué es lo que las distingue de la literatura masculina? Según parece, las escritoras hablan de otras cosas. Los temas han sido distintos y lo siguen siendo todavía. Esto no quiere decir que los temas estén marcados genéricamente ni sean sexuados, pues por ejemplo, la maternidad ha sido un motivo temático utilizado por Galdós, Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, etc. Más bien, son razones culturales e históricas las que permiten explicar porqué ciertos ideologemas han sido más frecuentes entre las escritoras. Las diferencias que delimitan la creación literaria de ambos sexos han de ser interpretadas como consecuencia de la estructura económica y socio-cultural que asignó el rol doméstico y limitado a la mujer; y la cultura y el trabajo productivo para el hombre. Las obras de ficción femeninas tienden a reflejar sus experiencias personales, la maternidad, la rutina, la soledad de su vida, el peso de las costumbres morales aburguesadas, el fracaso de la experiencia amorosa... puesto que la problemática situada más allá del marco hogareño no está a su alcance. Cuando la escritora habla sobre su yo, sus rutinarias tareas domésticas y una vida de espera, habla desde su posición social aunque su referente sea de carácter privado, individual, íntimo, y quiere decirnos algo, comunicarnos algo que no podemos ignorar o despreciar como “cosas de mujeres” o textos simplones sin contenido ni transcendencia. Tal y como asegura el crítico e historiador alemán Hans Mayer, cuando una mujer escribe se convierte en una Judith armada de pluma, y la pluma puede ser tan peligrosa como una espada.

Las diferentes investigaciones desde campos diversos (sociológicos, lingüísticos, antropológicos, etc.) han caracterizado a la mujer como individuo que posee unas experiencias y unos modos de expresión singulares; con lo cual, sus creaciones estéticas están determinadas por una temática específica y una forma particular de organizar el discurso narrativo. Sin embargo, a pesar de las evidencias, sigue existiendo una controversia que divide a escritores, editores y críticos, en dos posiciones: aquellos que afirman que sí existe un lenguaje propio y exclusivamente femenino; y aquellos que son unánimes al considerar que existe literatura buena o mala, sin que eso tenga nada que ver con el sexo del autor. Algunos apuntan que Marguerite Yourcenar escribía como un hombre y Proust como una mujer.

No existe un lenguaje específicamente femenino, ni siquiera una literatura de tal tipo”, afirma Lourdes Ortiz. Adelaida García Morales dice “no creer que haya algo característico de las escritoras muy diferente a los escritores”. Por su parte, Rosa Montero piensa que “en cuanto al arte, la literatura carece de sexo”, pero reconoce que “las mujeres viven el mundo de forma muy diferente a los hombres y se ven obligadas a contarlo de forma a menudo radicalmente distinta.

Por otra parte, escritoras como Soledad Puértolas apoyan la idea de que “quizá en las mujeres que escriben sí se dé una percepción más intimista, más concentrada en

atmósferas interiores”. Corín Tellado afirma que “la diferencia estriba en cómo se acercan al tema amoroso, pues las mujeres lo hacen de una forma más emotiva”. Y Carmen Martín Gaité: “Las mujeres siempre se han volcado en lo concreto, en los interiores, viendo sin ser vistas y, por tanto, al escribir tienen la fuerza del testigo no apreciado”.

Se posicionen en uno u otro lado, lo cierto es que la escritura de mujer es diferente en cuanto a la temática, el estilo y la construcción. Existe una literatura femenina, entendiendo por ella toda creación producida por la mujer. “Una parte de la literatura general, cuyas raíces y cuya vida dependen o están ligadas a ella misma, aunque tenga sus características propias y aunque su forma y expresión sean también peculiares a su sexo”. Pero ello no significa que sea una literatura inferior, ni tampoco superior, sino más bien y simplemente otra manera de ver el mundo, de pintar y ficcionar la realidad de acuerdo con la experiencia vital. La obra de creación femenina “no está contra la literatura masculina (...) ni está por encima de la literatura masculina, ni está por debajo de la literatura masculina. Es una literatura diferente, es decir, que su territorio ocupa un espacio diferente”¹⁵.

Ahora bien, una vez que hemos afirmado que existe una literatura propiamente femenina, la siguiente cuestión a resolver sería lógicamente investigar y estudiar sobre qué hablan las mujeres escritoras. Esta pregunta conllevaría un amplio trabajo de investigación, pero podemos dedicarnos aquí a dar breves pinceladas que nos permitan cultivar el interés para acercarnos a las creaciones estéticas femeninas.

En las novelas escritas por mujeres nos encontramos alguien ofendido por el trato de inferioridad que se le ha dado durante siglos y que, por tanto, reclama sus derechos. Esto aporta un elemento sobresaliente en la literatura femenina, ausente en la literatura de los hombres, salvo cuando el autor pertenece a sectores discriminados o marginados por la sociedad, plenamente consciente de ser injustamente tratado.

El crítico del sexo opuesto ha cometido el error de concebir la literatura femenina como una creación demasiado sentimental o anecdótica. La mujer, precisamente por su dedicación a la casa y a la familia, ha desarrollado unos conocimientos que el hombre ha despreciado con el consabido cosas de mujeres. Las vivencias interiores femeninas y la denuncia de su posición subordinada constituyen los puntales básicos de sus obras. Ellas ven el mundo de modo distinto y nos transmiten esa visión de manera diferente. “La mujer que ha escrito exclusivamente de esas cosas de mujeres, es porque su acceso al

¹⁵ TRABA, Marta. “Hipótesis sobre una escritura diferente”. Revista Quimera, 13, XI, 1981.

ámbito público ha sido marginal. La que escribe recurre a lo único que conoce: ella misma; desde los secretos confines de su caja de Pandora que lentamente comienza a abrir, para explicarse a sí misma. Pero también la literatura escrita por mujeres representa la voz de los oprimidos que escriben para dejar constancia de su marginalidad”¹⁶.

Las narraciones suelen ser de carácter intimista y autobiográfico, relatadas en primera persona. Así encontramos la modalidad del relato epistolar, la carta, el diario íntimo, las memorias... donde la escritora se confiesa o expresa su “última voluntad”. Es la expresión del yo de la autora, una voz auténtica y personal. La forma epistolar debió ser para la mujer la primera y más idónea manifestación de sus capacidades literarias. Con quien más gusta hablar de sus tribulaciones del alma es con el causante de éstas, un tú que ha desaparecido (la ha abandonado, ha muerto) o no ha existido nunca (imaginario), pero la necesidad de comunicación, de un confidente e interlocutor, le lleva a inventarlo. Ese tú u hombre-musa, como lo llama Carmen Martín Gaité, es el hilo conductor, el móvil primordial del discurso femenino, cumple la función de animus incitando a la protagonista a escribir.

Aparecen en la literatura femenina varios niveles narrativos: Realidad/Ficción. Una mezcla que empapa la técnica temporal y la espacial. Los espacios soñados, imaginarios, vinculados a la memoria, se superponen a los espacios reales. Los relatos contemporáneos van a traer la temática del ser humano desde un punto de vista enigmático, rozando los límites del plano de lo real. Es la llamada corriente del Antropocentrismo Fantástico, que va a sugerir un sentimiento de extrañeza en el lector o espectador, que lo aleja de la conciencia real. Esto va a permitir a la escritora mostrar una vez más su rechazo al discurso real y lógico, y a favor del mundo de los sueños. En cuanto a la técnica temporal: el tiempo subjetivo (tiempo de las vivencias personales) cobra valor frente al objetivo, es un rechazo a la cronología histórica, a la temporalidad objetiva que caracteriza a la sociedad moderna (prisa, estrés). Narraciones de tiempo y ritmo lento permiten la reflexión y la meditación, permiten a la autora recrearse en las emociones, los sentimientos y los espacios donde concurren. Temporalidad subjetiva que obedece, como dice Ricardo Gullón, al afán de “eternizar el instante”, de “espacilizar el tiempo, deteniéndolo, aislando cada uno de sus latidos”. Tiempo y espacio resultan pues enlazados, en convivencia mutua, difícilmente separables (*Cronotopo*).

¹⁶ AGOSÍN, Marjorie (1986): *Silencio e imaginación*. México, Katún.

La percepción del tiempo es distinta en los dos sexos. La mujer se agarra más al recuerdo que los hombres, su percepción del tiempo es cualitativa y personal, como la *durée* dentro de la percepción bergsoniana que no se interrumpe ni deja de existir, pues no se puede desvincular de la emoción. “La memoria como crónica va transformándose en memoria analítica. El recordar no se limita a evocar, tiene una función suplementaria: intensificar el significado, encontrar más allá de lo que se vería antes¹⁷”.

Este tiempo moroso y dilatado se relaciona también con la frecuencia escasa de acontecimientos (no es una literatura de acción sino de emoción) y con el estado de monotonía y aburrimiento (*tedium vitae*) que embarga a los personajes. Mujeres siempre sometidas a una eterna espera, como la mítica Penélope, dedicadas a “matar el tiempo” en vez de “habitarlo”. Protagonistas tristes y solitarias que se acercan a la figura de la antiheroína, pues su final es de fracaso y sus búsquedas de identidad, amor y compañía terminan casi siempre trágicamente, son infructuosas. Mujeres enajenadas, ensimismadas en momentos cumbre o epifánicos, que deciden suicidarse o entregarse a la plenitud de la naturaleza (por ejemplo sumergiéndose en el mar) llenan las páginas de la narrativa femenina en la contemporaneidad.

Junto a las vivencias interiores y el recuerdo de la infancia y del primer amor de juventud, denuncian amargamente su posición subordinada y dependiente del sexo masculino y los estrechos márgenes que la clase social y las costumbres les imponen. De ahí, el aspecto encolerizado, la ira, la amargura e ironía que encontramos como aspectos explícitos en sus libros. “La ira genera la energía de las obras novelísticas de las vidas de las adolescentes en el siglo XX cuya experiencia de frustración es probable que continúe en la edad adulta. Una y otra vez resuena como la reacción más auténtica de las mujeres: una respuesta al engaño, a los callejones sin salida con los que tropiezan y el hecho de que la sociedad no garantice los derechos de la mujer”, dice Patricia Spacks. La amargura se demuestra en la repetición e insistencia de sus discursos, sus continuas vueltas a lo cotidiano, como señal además de querer hacerse oír ya que su opinión no tenía interés. Muchas de ellas parecen locas o enfermas mentales, locura que funciona como símbolo de la situación de la mujer a través de los siglos.

El desdoblamiento de la protagonista será el recurso técnico más usado en la novela de concienciación femenina. Porque el proceso de concienciación se vuelve triple en la figura de una escritora como personaje principal: como individuo, como mujer y como artista. Al intentar diferenciarse en todos los niveles, es vista como una loca, una

¹⁷ JONES, Margaret E. W. (1983): “Del compromiso al egoísmo: la metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de posguerra” en *Novelistas femeninas de la posguerra española*, ed. de Janet W. Pérez, Porrúa Turanzas, Madrid.

histérica. Una locura que no es más que la necesidad de conocer y asimilar “las fuerzas oscuras” que corresponderían a lo que Jung llama “la sombra”, la parte negativa del yo, que lo complementa y hace posible su progresión si no es reprimida. Es la acentuación de Dionisos frente a Eros, del ensueño frente al logos.

Muchos investigadores achacan las diferencias entre la literatura femenina y la masculina al tono empleado. Las escritoras no solo hablan de otras cosas, sino que sobresale la manera o el tono como las hablan. Y debe ser así, puesto que la voz sumamente lírica impregna las obras de ficción femenina. Los ejemplos más antiguos se encuentran en las jarchas y los cantares de amigo: una dulce queja de la muchacha que deplora la ausencia del amado, a cuyo amor está supeditada su existencia. El lirismo obedece al propósito de mostrar que la mujer puede hallar fuerzas dentro de su condición femenina por el potencial de poesía/creación que lleva en sí. Las narraciones se acercan a la poesía y el énfasis cae en hacer sentir el mensaje. Se trata finalmente de una escritura del cuerpo y las emociones. Si el silencio es la característica más sobresaliente de la represión, lo recomendable para salvarse de ésta es la canción lírica.

En cuanto a la temática, podemos decir que la narrativa escrita por mujeres, tal y como han demostrado las investigaciones de Biruté Cipliauskaitė, manifiesta el predominio de la novela psicológica y de concienciación, cuya meta final es “encontrar el yo auténtico y ver cómo se ha formado¹⁸”. Temática obsesiva que va a ser predominante durante el siglo XX como resultado de la crisis espiritual y de pensamiento que supuso el positivismo y que llevó a pensadores como Soren Kierkegaard y Martin Heidegger a afirmar la soledad ontológica del hombre. Pero en el caso de la mujer sigue siendo todavía un tema predominante. La mujer contemporánea sigue preguntándose por su propia esencia, buscando su identidad y añorando una existencia totalmente auténtica. Sigue preocupada e interesada por definir qué es ser mujer, enterrando las imágenes patriarcales y falsas iconografías que siempre la han representado. Como dice Simone de Beauvoir: “la mujer - definida como carencia, como hombre frustrado- debe afrontar el problema de preguntarse por sí misma, por el significado de su condición, para dejar de asumirse como desviación, como inmanencia, como segundo sexo”.

Por tanto, y concluyendo, podemos decir que un análisis de la literatura de mujer puede llevarnos a reconocer, sin lugar a dudas, la capacidad creativa de la escritora, y por tanto, a entender el mundo femenino. Comprender que el corazón de una mujer es un

¹⁸ CIPLIAUSKAITÉ, Biruté.

océano de secretos, aún todavía por definir y descubrir. Ante nosotros se abre un amplio campo de estudio que no debemos despreciar y mucho menos ignorar. La visión de lo que es “ser mujer” se ajusta aún al estereotipo tradicional. Estereotipo que marca los perfiles de lo masculino y de lo femenino biológicamente, dando lugar a comportamientos diferenciados y predeterminando los papeles que cada sexo debe desempeñar en la sociedad. Sin embargo, por todo lo visto, es una postura que no podemos compartir, más aún porque como afirmó Simone de Beauvoir “No se nace mujer, llega una a serlo¹⁹”. La mujer no es sólo un producto de la Naturaleza, sino también y quizás en mayor medida, de la Cultura. Su situación social de marginalidad y discriminación es algo que le viene impuesto por la tradición no por imperativo de su ser. Una situación inventada por quienes durante siglos han sido los protagonistas de todo cuanto se ha llevado a cabo, es decir, los varones.

Ha llegado la hora de que entre todos construyamos una cultura “integral”, que recoja todos los valores humanos, tanto femeninos como masculinos. Pero para avanzar en este camino de integración, primero tenemos que partir de que “el hombre y la mujer son categorías humanas de igual rango, que ambos se necesitan y ambos se superan²⁰”.

Y esto es algo que las propias mujeres deben entender, porque la mayor parte de ellas ha aceptado su situación como un destino, como algo inexorable. Es necesario despertar en las mujeres la conciencia de su ser persona, de su capacidad intelectual y creativa, de sus necesidades emocionales y de su derecho a tener aspiraciones sociales pues “el ser humano -la persona- trasciende lo sexual y sus estrechos límites”.

¿No creen que esta conciencia es necesaria?

¹⁹ BEAUVOIR, Simone de (1987): *El segundo sexo*. Traducción Pablo Palant, Buenos Aires, Siglo Veinte.

²⁰ VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1999): *Mujer, Ecología y Comunicación en el nuevo horizonte planetario*. Sevilla, Mergablum.

Reflexiones sobre el papel de la mujer en el cómic español de posguerra

RODRÍGUEZ García, Ana

FERNÁNDEZ Lamas, Ana

Universidad de Sevilla

En el cómic, la gran mayoría de los personajes responden a estereotipos, no sólo los femeninos, sino también los masculinos ya que, como afirma Umberto Eco “el autor de cómic se ve obligado a reemprender la narración al cabo de un día o una semana y se ve impulsado a proponer personajes y situaciones estándar precisamente para poder ofrecer al lector puntos claros de referencia sin exigirle un esfuerzo de memoria”¹. El entrar en el texto “in media res” nos exige este esfuerzo, que el estereotipo suaviza. Pero este uso de personajes estándar conlleva el peligro de que, al ser el cómic un medio socializador del individuo, estando presente en su vida desde la niñez, puede crear una imagen distorsionada de los elementos sociales, como ocurre con el papel de la mujer, que se encuentra siempre en una posición inferior con respecto al hombre, destinada sólo al hogar y al esposo, mientras el hombre está ligado al mundo exterior y es independiente. Estos roles, que en un principio reflejaban la sociedad, continúan hoy representándose, aunque la realidad sea bien distinta. Hoy día se refleja la supuesta inferioridad de la mujer en ciertos discursos, usándola como objeto sexual y lugar de deseo. Y es que las imágenes se interpretan desde una ideología y en nuestra cultura impera la patriarcal, que deja y dejará a la mujer en un inmerecido segundo plano.

La cultura de masas es la que explica las transformaciones sociales y políticas de la segunda mitad del siglo XX. En la cultura de masas, la educación no se transmite a través de la escolarización, sino a través de la espectacularización. Se aprende a través de cine, televisión, tebeos,... que reflejan los valores de nuestra sociedad. Aunque desde los primeros años de vida los niños saben cuál es su rol, ya que lo da la educación familiar, la preescolar, etc. los libros infantiles dan una imagen mutilada y empobrecida de la mujer. Incluso cuando no se sabe leer esta imagen se transmite mediante ilustraciones, como ya veremos. Estos papeles rígidos, aprisionan y modifican la personalidad. Concepción Fernández Villanueva² sostiene que la educación es uno de los instrumentos más importantes con los que cuenta la sociedad para corregir las

¹ ECO, U. (1988): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, 9ª ed.

² FERNÁNDEZ Villanueva, C. (1996): "Mujer y educación", *Mujer, violencia y medios de comunicación*. Universidad de León.

desigualdades sociales pero en el cómic, como en otros elementos de la cultura de masas que forman el llamado “currículum oculto”, también se acentúan estas desigualdades.

Según la hipótesis de la psicología social, se dan dos tendencias en el niño, cuando recibe la representación de estas conductas: por un lado, imitan sin más la conducta aprendida, llamado “efecto disparador”, que nosotros queremos apoyaremos. Por otro lado, se encuentra la corriente que defiende el desarrollo cognitivo, que sostiene que todo niño es capaz de comparar realidad y ficción y separarlas. Lo que nos debemos plantear es hasta qué punto un niño es capaz de controlar el pacto de ficción con la historia en la que se ve inmerso en el tebeo.

Gubern observa en 1977 que en el cómic se producen dos fenómenos importantes: Hay un claro intercambio de estereotipos entre cómic y cine³.

Otro fenómeno que se produce en el cómic es la catalogación de los personajes por sus características físicas⁴. Y es que los mensajes destinados al consumo popular, como es el cómic, mantienen una constante redundancia, ya que es una manera de que el mensaje sea comprendido, de lectura fácil y recordado, efectivo, como en publicidad. Esto contribuye a la fijación de estereotipos de la que hemos hablado anteriormente.

El arte popular se ha orientado fundamentalmente en dos grandes tendencias: por una parte, hacia la producción de mensajes que persiguen una fácil e inmediata aceptación y adhesión por parte de las clases populares, con modelos simples y repetidos, acordes con las expectativas más triviales del gran público, como es el de la mujer en casa, madre y esposa. Aquí se encuentra la iconografía del cómic. La otra tendencia es la nacida con vocación militante de servicio civil o de redención social, dirigidas al gran público para su desalienación.

Mary Douglas sostiene que el enfoque simbólico interaccionista de la comedia puede establecerse con facilidad. Los roles se definen mediante interacciones simbólicas; la comedia es una forma importante a través de la que se definen tales roles, arguyendo que un rito es “un acto simbólico que forma su significado de un enjambre de símbolos corrientes”. Esta autora sugiere que un chiste es un anti-rito y destruye la

³ “Cine y cómics, desarrollaron en pocos años una potente mitología popular destinada a convertirse, por la vastedad de su difusión, en el núcleo constitutivo de la *mass cult* de la primera mitad del siglo XX, todavía no invadida por las novísimas mitologías vehiculadas por la TV”. GUBERN, R. (1977): *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona.

⁴ “(...) la estilización metonímica de los personajes es una de las varias formas de redundancia posible en un mensaje, ya que los personajes aparecen así moralmente definidos por sus acciones y además por sus apariencias físicas” GUBERN, R. (1988): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona.

jerarquía y el orden devaluando los valores dominantes⁵. Fiske también sostiene que la cultura popular nunca es dominante “porque siempre surge como una reacción contra las fuerzas de dominación y nunca como parte de ellas”. Hacer cultura popular es una lucha social.

Lull, por otro lado, no comparte sus opiniones ya que asegura que los medios de comunicación masiva, diseminan y legitiman de modo placentero un vocabulario político que favorece a ciertos grupos y a ciertos intereses al dar mayor presencia a su código⁶.

Nosotros también defenderemos esta postura con respecto a nuestro estudio. El cómic, como código modelizador de la cultura de masas actual, legitima el poder social del que goza el hombre a través del refuerzo de roles en sus historias, tanto en la época de posguerra, como hoy día⁷.

Es hora de mostrarle a los niños sin ironía, mujeres con una profesión prestigiosa, con poder en la sociedad, madres con trabajos y puestos de responsabilidad importantes. Sin caricaturizarlas o criticarlas implícitamente. Y también de hombres que cambian pañales, hacen tareas domésticas y no entienden de mecánica”... “La literatura infantil debe apoyar el deseo de liberación de las niñas. Debe luchar contra la pobreza, la falta de incentivos y la monotonía de los destinos que los libros ilustrados siguen proponiéndoles⁸.

Como conclusión, afirmamos que es necesario que la mujer acceda al control de los medios de comunicación ya que es la mejor forma de luchar contra el refuerzo de roles de corte machista y lograr una transformación de los estereotipos que nos lleven a una sociedad más igualitaria para hombres y mujeres en una convivencia cordial y pacífica.

⁵ “(...) obviamente, la risa y los chistes son símbolos adecuados para expresar la comunidad, en este sentido de relaciones sociales sin jerarquía y sin diferenciación” BIGSBY, C. (1982): *Examen de la cultura popular*. México, cit. Mary Douglas.

⁶ “Los medios de comunicación masiva suelen elevar y amplificar algunas tendencias ideológicas, distribuyéndolas entre amplias audiencias de un modo persuasivo e incluso, a menudo, pomposo, con lo cual las legitiman”...“ Las situaciones imaginadas proyectadas se basan en una estructura de valores más general que al consumidor ya le resulta familiar” LULL J. (1995): *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Buenos Aires.

⁷ “Los medios de comunicación de masas son instrumentos de la representación ideológica” LULL (1985); cit. Hall.

⁸ TUDÍN, A. (1995): *Los cuentos siguen contando*. Madrid.

Situación social y política

En estos momentos España se encuentra en la dictadura de Franco, iniciando su recuperación tras la guerra del '36. Las fronteras del país están cerradas al extranjero y la censura actúa como baluarte de protección de la moral española, prohibiéndose la publicación de obras literarias en las que hubiera el más mínimo atisbo de ideas políticas contrarias al régimen. “En España la mujer ha vivido sometida a una represión sexual y a un pudor impuesto superior al que han padecido los hombres” e incluso después del *boom* erótico de los años '70, los estímulos icónicos para mujeres han sido prácticamente inexistentes. Esto también es muy claro en el cómic femenino de posguerra: hay represión, obligación de contentar al marido por encima de todo, sexo implícito, pero siempre para la procreación, etc.

Según Rosa Chacel⁹, la mujer ha sido esclava durante siglos, dejando que la cultura la hicieran los hombres. A partir de esta última mitad de siglo, la mujer ha ido tomando papeles relevantes en la cultura y en la ciencia, pero aún permanece en el recuerdo colectivo su situación al margen. Con respecto a esta posición femenina, Chacel añade que las leyes de la naturaleza no pueden ser rechazadas, pero sí degradadas y esto es lo que se ha ido haciendo.

Historia del cómic

El origen del cómic se sitúa en las primeras tiras de prensa caricaturescas de finales del siglo XIX en Estados Unidos, con cómics de aventuras épicas que adoptaron la estructura del serial, con episodios que se continúan en sucesivos ejemplares como en la novela de folletín del siglo XIX. Pero en España no surge hasta principios del XX, con una publicación dedicada a la política, llamada “En Caricatura”, de 1865. No será hasta 1915, con Domingúin y en 1917, con TBO, cuando el cómic tenga una publicación regular. En esta etapa, también debe distinguirse Pulgarcito, de 1921. Una vez terminada la Guerra Civil, los cómics se resienten, como los demás estamentos culturales del país. Aún así, surgen unos grandes historietistas y se empieza a publicar de forma más estable.

Un tipo de revistas ilustradas con mucho éxito son los cómics de héroes, entre los que destacan “Roberto Alcázar y Pedrín” de 1940, “El Guerrero del Antifaz”, de 1944, el cómic de aventuras con más éxito; “Diego Valor” de 1954, primer cómic de

⁹ CHACEL, R. (1996): “La esclava”, *Mujer, violencia y medios de comunicación*. Universidad de León.

ciencia-ficción y “El Capitán Trueno”, de 1956. Como cómic político y bélico debemos destacar “Hazañas Bélicas” de 1948, que da un tratamiento favorable, protegido por el régimen dictatorial, a las tropas alemanas de la II Guerra Mundial.

No podemos pasar por alto el cómic dedicado al público femenino en exclusiva. Fueron los censores del régimen franquista los que llevaron a los editores a crear publicaciones especialmente dirigidas a las chicas, y en términos oníricos de hadas y encantamientos. La finalidad última era tener a la mujer recluida en casa al cuidado de su marido y los niños, con pocas posibilidades de incorporarse a las luchas socio-políticas. Lo único positivo de estas publicaciones es la tímida incorporación de la mujer al dibujo y escritura de este género, con autoras como Pili Blasco, Rosa Galcerán, María Pascual, Purita Campos o Pilar Mir.

Como títulos principales, destacamos la revista “*Mis Chicas*” de 1941, producto de alta calidad estética y literaria y de cuidado contenido, “*Azucena*” de 1946, narraciones de cuentos y relatos de hadas, que pasan, con la evolución de la mentalidad del país a ser historietas románticas, “*Florita*” de 1949, la revista estrella entre adolescentes, “*Mariló*” en 1950, “*Sissi*” en 1958 y “*Lily*” de 1959, con distintos estilos. Más cercana a la época de “apertura” encontramos la revista “*Claro de Luna*” en 1959, historia basada en una canción de moda que es aceptada a duras penas por la censura. También por esta época, se empieza a vislumbrar un ligero cambio: empezamos a encontrar personajes femeninos con identidad e independencia, sobre todo laboral, como son “*Mary Noticias*” en 1960 y “*Lilián, azafata del aire*” del mismo año. Esto es el contrapunto al machismo imperante en los cómics de aventuras.

El cómic humorístico tuvo como finalidad la distracción del español de clase baja y media, para apartarlo de la realidad política, aunque a veces se introducían, alusiones a la situación sociopolítica de la época, en clave de humor y burlando a la censura. “*TBO*” vuelve a publicarse a partir de 1940, “*Jaimito*” surge en 1945 y “*Pulgarcito*” se reedita en 1947, siendo las más liberal y produciendo un humor que la censura vigilaba muy de cerca. Encontramos aquí los personajes más admirados del género: “*Carpanta*”, “*Zipi y Zape*”, “*Mortadelo y Filemón*”, “*Agencia de Información*”, “*Dña. Tula*”, “*Hermanas Gilda*”, “*Doña Urraca*”,...

En Estados Unidos, el primer personaje femenino se da en el cómic de aventuras, en los años ‘30, con “*Jungle Jim*” (1934), donde aparece “Shangai Lili”, una aventurera (1935) y es un expreso homenaje a Marlene Dietrich que había estrenado tres años antes “El Expreso de Shangai”. En 1941 apareció un serial, inspirado en este cómic

“Jungle Girl” (en España, “En la Selva del Terror”) y más tarde, “Los peligros de Nyoka”, siendo en España este personaje transformado, evitando el erotismo de trasfondo que en Estados Unidos sí tenía.

Análisis de los personajes

Las mujeres se presentan estereotipadas, personas poco inteligentes, soñadoras y sin capacidad de resolución, cuyo lugar idóneo está en el hogar y cuya vida está muy relacionada con las consecuencias sociales del consumo, la familia y pocos valores más.

- Leovigilda: Siempre va vestida de negro. Es delgada, con la nariz muy grande (como si fuera una bruja). Se supone que es la más lista de las dos hermanas, ya que Hermenegilda considera que es así, pero es discutible. Es una mujer muy vaga, no trabaja, no suele hacer tareas de la casa y se limita a sentarse a leer. Pero sus lecturas son los cómics para chicas, como “Lily”. Le gusta reírse de Hermenegilda, porque es muy ilusa.
- Hermenegilda: Se viste siempre de rojo y es pequeña y gordita. Sería lo que conocemos como “una gordita feliz”, ya que no tiene preocupaciones de ningún tipo. Hace el papel de tonta, aunque en realidad, no lo sea. Lo que más le gusta es pasear por el campo, lo que hace en muchas de sus historietas. Se pasa el día limpiando y haciendo las tareas que Leovigilda le ordena.

Las Hermanas Gilda son un estereotipo de hermanas solteras, una de ellas amargada y la otra esperanzada en la vida. No se sabe de qué viven, ya que ninguna de ellas trabaja, pero su fortuna (más bien escasa por lo que se muestra en las historietas) puede proceder de un antiguo tesoro familiar, como dice Leovigilda en el episodio de “El Inspector”. Este tesoro es una alusión a sus ancestros, los visigodos, como se deduce del origen de sus nombres. Sin embargo, la terminación de los mismos, por la cual se las conoce en los cómics, resultó conflictivo ya que en esa época el personaje de Gilda, interpretado por Rita Hayworth, se había convertido en un escándalo para la moral española. Sin embargo, ellas son su antítesis completamente. Podríamos equipararlas a una pareja de payasos, uno listo pero no tan listo (Leovigilda) y uno tonto pero no tan tonto (Hermenegilda).

- Ofelia: es un personaje muy secundario, ya que sólo aparece en unas pocas viñetas de cada episodio. Como ya se dijo, este personaje aparece en escena a partir de que Mortadelo y Filemón ingresan en la T.I.A., que es una parodia de la C.I.A.. Ella es la secretaria del “Súper” y va con su vestido rojo y botas negras.
- Doña Jaimita: es la madre de Zipi y Zape. Es también un personaje secundario, casi nunca aparece su nombre, ya que los personajes principales son Pantuflo (el padre) y los niños, los auténticos protagonistas. Ella hace las tareas de la casa, hace calceta sentada en un sillón y las decisiones para castigar a los niños se las deja al marido. Por lo que vemos, tiene el comportamiento del ama de casa tradicional.

En todos los cómics podemos ver la actuación de la censura en cuanto al erotismo se refiere, ya que ninguna de las féminas se corresponde con la *femme fatale* objeto de deseo para los hombres, al contrario que en el cómic estadounidense. En España estaba prohibido que las mujeres de los cómics tuviesen curvas marcadas, y la censura las rectificaba. Además, si observamos detenidamente todos los ejemplos citados, las mujeres están casadas, solteras o sin ningún tipo de relación clara. No existe ningún prototipo de mujer trabajadora, sino que se dedicaban a las labores de casa.

La única que cumple la excepción, en los cómics humorísticos, es Ofelia, la secretaria de Mortadelo y Filemón, rubia y coqueta, enamorada abiertamente de Mortadelo y que le gusta vestirse de manera que llame la atención. Sin embargo, este personaje es el último que se incorpora a la historieta a mediados de los 60, cuando la censura ya estaba desapareciendo, y además, su físico nunca fue nada provocador.

Para las mujeres, existen dos modelos principales que corresponden a la obediencia al modelo clásico y a la imitación masculina. Esto se puede apreciar claramente en las “*Hermanas Gilda*”, donde Leovigilda hace el papel de hombre y Hermenegilda el de abnegada esposa. Es curioso ver cómo la primera aparece sentada en algún sillón leyendo un periódico o libro, con los pies en alto y ordenando a la otra las tareas de limpieza que tiene que hacer. La segunda hace las compras, limpia, no descansa y no lee, es decir, no se la representa como una persona inteligente y capaz de realizar un trabajo fuera del hogar, como se puede apreciar en la historieta “*Hermenegilda periodista*”, donde sus sueños de ser reportera parecen cumplirse, pero en realidad sólo debe redactar un anuncio por palabras, por lo que Leovigilda se ríe de

ella nuevamente ante su inocencia. Además, aparece reprimida por el miedo a la hermana, a sus enfados, sus burlas, sus gritos, y se libera de esta tensión a solas cuando no la oye nadie. Este fue y aún hoy sigue siendo, desgraciadamente, el drama de muchas mujeres.

Una figura retórica de gran importancia en este género del cómic es la elipsis¹⁰, ya que muchas de las cosas que ocurren las suponemos, de manera que la acción aparece en nuestra memoria completa. Por ejemplo, en el capítulo de las Hermanas Gilda “Decirme eso a mí” vemos a Herme caminando por la calle y un agujero cerca de ella. En la siguiente viñeta ya está dentro de él. Sin embargo, nosotros imaginamos la secuencia completa e incluso podemos “ver” como cae en el agujero.

Otro elemento semántico del cómic es el uso de la onomatopeya, un elemento gráfico con función sonora en la imagen. En España se han adoptado sonidos que no tienen sentido en nuestra lengua, pero sí en la lengua originaria del país en el que se han escrito las historias.

En las ilustraciones hay una serie de símbolos muy importantes a la hora de analizar el rol que desempeñan estas mujeres que hemos citado anteriormente. En primer lugar, el delantal, símbolo por antonomasia del ama de casa que se dedica a las tareas de la casa. Doña Jaimita, la madre de Zipi y Zape lo lleva en casi todas las viñetas en las que aparece. En segundo lugar, los lazos, símbolo de una coquetería tonta y lo llevan tanto las Hermanas Gilda como Doña Jaimita y aparece siempre. Este símbolo puede resultar contrario a la imagen que se ofrece de Leovigilda como contrapunto masculino de las historietas. Ella, además, lee periódicos, otro símbolo masculino, aunque en una de las historietas tiene en sus manos un ejemplar de la revista “Lily” que está ansiosa por leer; mientras que Hermenegilda se limita a hacer crucigramas y a preguntarlo todo porque no sabe resolverlo. Doña Jaimita no aparece en ningún momento con ningún tipo de libro, revista o periódico. El último símbolo de importancia, aunque se utilice en contadas ocasiones, es el de la mujer limpiando a gatas que representa la sumisión de estas mujeres.

También podemos encontrar otros símbolos comunes que aquí no aparecen: gafas, sombrero, sillitas, ventana, gato, lágrimas silenciosas,... así como otros estereotipos: niña tonta y soñadora, la secretaria histérica (Ofelia), viejecitas

¹⁰ GAUTHIER, G. (1986): *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid.

encantadoras o brujas, y sobre todo mujeres que sólo piensan en tareas de poca intelectualidad (bailar, coser,...) y en la llegada de su príncipe azul.

Otro elemento semiótico que debemos tener en cuenta es la aparición de diversas isotopías en los cómics que estamos tratando. Por isotopía entendemos una serie de contenidos redundantes que nos permiten cerrar un determinado itinerario de lectura, una repetición de ideas que refuerzan el sentido del texto para que sea entendido de una determinada manera. Citaremos algunas: sumisión, falta de inteligencia, dependencia...

Estas isotopías refuerzan la socialización a través de las historietas a causa de la redundancia que llevan implícitas, que conlleva a una fijación más rápida y permanente de las ideas, lo mismo que ocurre con la publicidad, que recurre a la repetición como sistema más seguro de asegurarse el ser recordada por la audiencia. De esta manera, todo el que haya leído o lea un cómic alguna vez, recordará las isotopías expresadas, así como las características morales de los personajes antes que las acciones.

Tras estas reflexiones sobre el cómic español llegamos a la conclusión de que la mujer ha sido alienada a través de ellos, relegada a un segundo lugar en el protagonismo de la historia, tratada como un ser de capacidades inferiores a las de los hombres. Y sólo por no afrontar los estereotipos socialmente prefijados desde los inicios de la historia de la humanidad. Tenemos cada vez más heroínas de ficción que van destruyendo esta imagen de sumisión, aunque a costa de convertirse en un *sex symbol*, como el famoso personaje de videojuegos Lara Croft.

El problema de esta nueva estereotipación es que la mujer queda igualmente por debajo del hombre y el niño pasa de la socialización a través de la imagen de la mujer limpiando a la socialización a través de la mujer como estereotipo sexual.

Simplemente queremos defender la igualdad a través de la imagen para que en un futuro la mujer tenga derecho a un tratamiento más justo.

La antroponimia femenina en la Edad Media, a propósito de unos censos de Alcalá de Guadaíra, Sevilla

RODRÍGUEZ Toro, José Javier

Universidad de Sevilla

A mi mujer

Aunque el tema central sean las mujeres y aunque los nombres de que yo trate sean los suyos, no niego que hablar de antropónimos en un simposio de semiótica puede resultar un tanto insólito. Ahora bien, tengo una poderosa razón para hacerlo, cual es que, a mi entender, la postergación social del “sexo débil” constituye un buen pretexto para que la antroponimia -rama de la lingüística histórica encargada del estudio de los nombres propios de persona- supere su ensimismamiento y preste alguna atención a los variados contenidos extralingüísticos que estos signos sin “significado” transmiten.¹ Dos circunstancias tomadas al azar parecen fundamentar mi aseveración:

- SALVO EN UN AMBIENTE FAMILIAR, LAS ROMANAS NO TENÍAN PRAENOMEN (EL EQUIVALENTE DEL NOMBRE DE PILA PARA QUE NOS ENTENDAMOS) SINO QUE SE IDENTIFICABAN MEDIANTE LA FEMINIZACIÓN DEL NOMEN DE LA GENS A LA QUE PERTENECÍAN (I.E. EL APELLIDO). AL CASARSE, ADEMÁS, DEBÍA QUEDAR CONSTANCIA DEL NOMBRE DEL ESPOSO EN SU DENOMINACIÓN.
- FRENTE A LA CASI TOTALIDAD DE LOS PAÍSES DEL MUNDO, EN ESPAÑA TENEMOS UN SEGUNDO APELLIDO, CORRESPONDIENTE HASTA HACE MUY POCO AL DE LA MADRE.

En la Edad Media la menor relevancia de las mujeres se refleja, de manera particular, en su escasa atestiguación en los textos. Dice Mendoza al respecto que “contamos con muy pocos nombres femeninos, pues la mujer ni ocupa cargos públicos, ni suele intervenir con asiduidad en contratos de compras, ventas, arrendamientos, etc., por lo que no es frecuente su presencia en documentos”.² A esta dificultad insalvable se añade, según creo, la exagerada importancia que los especialistas en esta disciplina

¹ Pues, tal como J. Mendoza afirma, “el papel secundario que desde siempre ha jugado la mujer (excepto en culturas matriarcales) se refleja evidentemente también en el campo de la onomástica, *como un hecho social más*” (el énfasis lo pongo yo) “Aproximación al estudio de la onomástica de los judíos de Sevilla en la Baja Edad Media”, *Hommage à Haïm Vidal Sephiha*, Berna, Peter Lang, 1996, pág. 189.

² *Ibidem*.

conceden a los aspectos cuantitativos (qué nombres de pila, qué apellidos son los más repetidos, cómo se transmiten normalmente estos elementos, etc.), de manera tal que los nombres de las mujeres resultan ser, por menos numerosos, los grandes “sacrificados”. En este sentido, las conclusiones a que pretendamos llegar siempre serán de menor calado frente a si, desde aquella preferencia por las cantidades, por los índices de frecuencia, analizáramos nombres masculinos. Tenemos, pues, dos alternativas: o bien lamentarnos por la escasez de antropónimos femeninos o bien, cambiando la perspectiva con una visión que me atrevería a etiquetar como cualitativa, fijarnos en los resquicios por los que pudieran vislumbrarse otros datos, seguramente interesantes, con el objetivo de conseguir un mejor conocimiento del sistema denominativo de las mujeres de otros tiempos. Doce padrones de entre 1426 y 1444 procedentes de Alcalá de Guadaíra (Sevilla) me ayudarán en el intento.³

AHORA BIEN, AUNQUE CONSTITUYAN “LA FUENTE DEMOGRÁFICA MÁS IMPORTANTE” PARA CONOCER “LA POBLACIÓN Y SU ESTRUCTURA”, LOS CENSOS DEL TIPO DE LOS ESTUDIADOS SOLO RECOGEN “EL NÚMERO DE VECINOS QUE PECHABAN Y NO EL DE LA TOTALIDAD DE LA POBLACIÓN”;⁴ TENIENDO EN CUENTA, ASIMISMO, QUE LOS TITULARES DE LAS “CUANTÍAS” SOLÍAN SER HOMBRES POR RAZONES SOCIALES, ECONÓMICAS E HISTÓRICAS BIEN CONOCIDAS DE TODOS, SE ENTENDERÁ QUE EL NÚMERO DE MUJERES EN ELLOS DOCUMENTADOS ES BASTANTE BAJO: SON SOLO DOSCIENTAS SESENTA Y TRES FRENTE A, COMO POCO,⁵ OCHOCIENTOS NOVENTA HOMBRES.

³El *corpus* de investigación, constituido por los referidos documentos, forma parte de la sección 16ª del Archivo Municipal de Sevilla (cf. A. Collantes de Terán *Catálogo de la Sección 16ª. Tomo I (1280-1515). Archivo Municipal de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1977). Once de los doce son *padrones fiscales de cuantías*, censos estos en los que “a cada inscrito se le señala una cantidad de maravedíes [y de dineros] en razón al valor de su hacienda -la denominada *cuantía*-, según baremos previamente establecidos” (cf. A. Collantes de Terán *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*, Sevilla, Ayuntamiento, 1984, pág. 20). Lo mismo que en Sevilla (Collantes, *op. cit.*, pág. 22), en Alcalá de Guadaíra se realizaban por colación: *Santiago* (números 116, 148, 214, 258 y 280, fechados en los años 1431, 1433, 1438, 1442 y 1444, respectivamente), *San Miguel* (números 81 y 257, fechados en los años 1426 y 1442, respectivamente) y *Santa María del Castillo* (números 82, 115, 147 y 213, fechados en los años 1426, 1431, 1433 y 1438, respectivamente). A los once padrones de cuantías hay que añadir un documento de naturaleza parecida, pero que afecta a toda la población de Alcalá (en el que, con todo, se distinguen también las colaciones). Se trata del nº 228, fechado en 1438, copia del repartimiento donde se deja constancia de la fuerza militar (“la gente de cavallo e de pie ballesteros e lançeros”) y de las aportaciones materiales (“pan cocho”, “farina”, “vino”, “çevada”, “carneros”) de la localidad “para la entrada e tala [...] en tierra de moros”.

⁴ FRANCO SILVA, A. (1974): *El concejo de Alcalá de Guadaíra a finales de la Edad Media (1426-1533)*, Sevilla, Diputación, pág. 55.

⁵ Porque en seis asientos se lee “los menores hijos de...” sin que se especifique el número de éstos (también es verdad que tampoco se indica su sexo).

POR OTRA PARTE, EL TESTIMONIO DE UNA IDENTIDAD FEMENINA NO SIEMPRE SUPONE LA APARICIÓN EFECTIVA DE SU NOMBRE. EN LOS ESTUDIOS DE LA ANTROPONIMIA MEDIEVAL A ESTOS CASOS SE LOS LLAMA DE DENOMINACIÓN INDIRECTA (O INDENOMINACIÓN) PUES LOS INDIVIDUOS NO SON IDENTIFICADOS CON SUS NOMBRES Y “APELLIDOS”, SINO MEDIANTE LA ALUSIÓN A OTRA PERSONA CON LA QUE AQUELLOS MANTENÍAN ALGÚN TIPO DE RELACIÓN FAMILIAR. LA MOTIVACIÓN ÚLTIMA DE ESTA MODALIDAD DENOMINATIVA, FRECUENTÍSIMA ENTRE MUJERES, HAY QUE BUSCARLA EN LA NATURALEZA DE UNOS PADRONES QUE, COMO SE HA DICHO, TENÍAN UN OBJETIVO RECAUDATORIO, DE MODO QUE SOLO INTERESARÍA ANOTAR CON PRECISIÓN A QUIENES PAGABAN. ASÍ, DE ENTRE LAS DOSCIENTAS SESENTA Y TRES ALCALAREÑAS, TREINTA Y CINCO SE MENCIONAN COMO LA MUGER DE ANDRÉS MARTÍNEZ HORTELANO, SU MUGER DE ANTÓN MARTÍNEZ DE LA CAÑADA ETC., DE LO QUE SE DEDUCE QUE, FRENTE A OCHOCIENTOS OCHENTA Y TRES HOMBRES, SOLO SABEMOS EL NOMBRE “PROPIO” DE DOSCIENTAS VEINTIOCHO MUJERES. AL ESTUDIO DE SUS NOMBRES (DE PILA, APELLIDO Y SOBRENOMBRE) DEDICO MI COMUNICACIÓN.

EL PRIMER NOMBRE, EL DE PILA, NO DIFERENCIA A HOMBRES Y MUJERES EN UN ASPECTO IMPORTANTE: INDEPENDIENTEMENTE DE CUÁL SEA SU ORIGEN LINGÜÍSTICO (LATINO, GRIEGO O HEBREO), LOS DOS SEXOS -UN POCO MÁS, ESO SÍ, LAS MUJERES (81%) QUE LOS HOMBRES (67'5%)- TIENEN EN COMÚN LA PREFERENCIA POR NOMBRES “CRISTIANOS”, ALGO QUE NO SORPRENDE POR TRATARSE DE UNA CARACTERÍSTICA DE LA ONOMÁSTICA PENINSULAR DESDE EL SIGLO XI.⁶

LAS SIMILITUDES ACABAN, NO OBSTANTE, EN ESTE PUNTO. LA MENOR CANTIDAD DE NOMBRES DE PILA FEMENINOS ANTES DENUNCIADA IMPIDE, PRIMERO, QUE CONOZCAMOS ADECUADAMENTE SI ESTOS COINCIDÍAN CON LOS QUE PORTABAN SUS COETÁNEAS EN OTRAS LOCALIDADES DE ANDALUCÍA (O, INCLUSO, DE OTRAS ZONAS GEOGRÁFICAS MÁS DISTANTES) Y, SEGUNDO, EL GRADO DE FIDELIDAD EN LA TRANSMISIÓN DE ESTE NOMBRE ENTRE GENERACIONES SUCESIVAS. EN CONTRASTE CON LOS SETENTA Y DOS EN LOS QUE SE VERIFICA ESTE PARTICULAR PARA LOS NOMBRES MASCULINOS (POR CIERTO, EN CUARENTA Y SIETE CASOS DE ELLOS NO ES COINCIDENTE) SOLO HAY UN EJEMPLO DE NOMBRE FEMENINO (DE NO COINCIDENCIA, POR LO DEMÁS).

⁶ KREMER, D. (1988): “Onomástica e historia de la lengua”, *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco-Libros, págs. 1587-1588 y 1590.

CON SER MENOS NUMEROSOS QUE LOS DE LOS HOMBRES, LOS NOMBRES DE Ellas PARECEN SER, SIN EMBARGO, MÁS VARIADOS ATENDIENDO A QUE LA RATIO NOMBRE / NÚMERO DE INDIVIDUOS ES INFERIOR (HOMBRES, 22'5% / MUJERES, 10'3%).

EN CUANTO AL APELLIDO, LAS MUJERES NO MUESTRAN EN LOS CENSOS UN COMPORTAMIENTO DISTINTO AL DE LOS VARONES DADO QUE SUELEN POSEER LOS MISMOS Y, AUNQUE TENGA POCOS ELEMENTOS DE JUICIO (TRES ÚNICOS CASOS FRENTE A SESENTA Y OCHO), PARECEN HEREDARLOS DE SUS PADRES DE IGUAL MODO QUE HACÍAN SUS HERMANOS. ENTONCES, COMO CASI SIEMPRE, ERA MÁS RARO QUE EL APELLIDO DE LA MADRE SE TRANSMITIERA A LOS HIJOS: DOS CASOS DE CONCORDANCIA FRENTE A NUEVE DE DISCORDANCIA SIRVEN PARA DEMOSTRARLO. EL APELLIDO, EXCEPCIÓN HECHA DE OTROS SEIS EJEMPLOS (CUATRO DE PADRE A HIJO, DOS DE PADRE A HIJA) SE TRANSMITÍA, ASIMISMO, SIN LA MODIFICACIÓN FORMAL DEL PATRONÍMICO, CARACTERÍSTICA DE LOS SIGLOS ANTERIORES.

LO MÁS LLAMATIVO AL RESPECTO ES LA VARIACIÓN GENÉRICA QUE SE DA EN ISABEL CARA (FRENTE A, PONGO POR CASO, FERNANDO CARO), PROBABLE DEMOSTRACIÓN DE QUE ESTE APELLIDO SE SENTÍA EN LA ÉPOCA COMO LO QUE HABÍA SIDO ORIGINARIAMENTE, COMO UN APODO; DICHO DE OTRO MODO, EN LAS CONCIENCIAS SEGUÍA PESANDO AÚN EL “SIGNIFICADO” DE LA VOZ CARA. TÉNGASE EN CUENTA QUE LOS APELLIDOS COMO ESTE, QUE NO PROCEDEN DE UN NOMBRE DE PILA (TIPO SÁNCHEZ CON SUFIJACIÓN, TIPO ALFONSO SIN SUFIJACIÓN) O DE UN TOPÓNIMO, SON MINORITARIOS EN LOS CENSOS ANALIZADOS: ESTOY HABLANDO DEL 10% DEL TOTAL. TODO PARECE INDICAR QUE, SI BIEN OCUPAN LA POSICIÓN HABITUAL DEL APELLIDO -LA SEGUNDA, TRAS EL NOMBRE DE PILA-, TODAVÍA NO HABRÍA CULMINADO EL PROCESO DE DENOTATIVIZACIÓN POR EL QUE UN NOMBRE COMÚN SE CONVIERTE EN UN NOMBRE PROPIO.

TAMBIÉN ES SIGNIFICATIVA, PESE A SU ESCASÍSIMA ATESTIGUACIÓN, UN CASO DE TRANSMISIÓN DEL APELLIDO DENTRO DEL MATRIMONIO: ASÍ, LA ESPOSA DE JUAN TORIBIO ERA CONOCIDA COMO LA TORIBIA. ESTE EJEMPLO RESULTA TANTO MÁS VALIOSO POR CUANTO INCORPORA UNA PERSPECTIVA APENAS EXPLORADA EN ONOMÁSTICA. SI LOS CENSOS ERAN DOCUMENTOS OFICIALES, EN ELLOS SE RECOGERÍA LA DENOMINACIÓN “FORMAL” DE LAS PERSONAS. AHORA BIEN, LA MENCIÓN A LA TORIBIA NO CORRESPONDE AL REGISTRO APROPIADO A ESA “SITUACIÓN COMUNICATIVA”, SINO QUE NOS ENFRENTA CON EL NOMBRE POPULAR, CON EL NOMBRE CON QUE, EN REALIDAD, ERA CONOCIDA ESA MUJER POR SUS CONVECINOS. A ESTE EXTREMO ME REFERÍA CUANDO AL PRINCIPIO

AFIRMABA QUE DE LOS DATOS DE LA ANTROPONIMIA FEMENINA SE PODRÍAN EXTRAER INFORMACIONES CUALITATIVAMENTE IMPORTANTES, QUE COMPENSARAN SU MENOR PRESENCIA EN LOS DOCUMENTOS.

DE CUALQUIER MANERA, EN EL SISTEMA ONOMÁSTICO QUE SUBYACE A LOS CENSOS ANALIZADOS EL ELEMENTO DENOMINATIVO SIN DUDA ALGUNA MÁS INTERESANTE -Y PARTICULARMENTE RELEVANTE EN EL ASUNTO QUE NOS TRAE AQUÍ- ES EL QUE OCUPABA LA TERCERA POSICIÓN DE LA IDENTIDAD PERSONAL, EL LLAMADO POR ALGUNOS AUTORES SOBRENOMBRE.⁷ EN POCOS CASOS DE LOS ESTUDIADOS PUEDE CONSIDERÁRSELO NOMBRE PROPIO, DE AHÍ QUE NO ME PAREZCA CONVENIENTE REFERIRSE A ÉL COMO SEGUNDO APELLIDO. ES CIERTO QUE CON EL TIEMPO LOS SOBRENOMBRES SE HAN CONVERTIDO EN APELLIDOS, PERO EN LA DOCUMENTACIÓN OBJETO DE ESTUDIO ESTO RARAMENTE OCURRE.

EL EMPOBRECIMIENTO DEL REPERTORIO DE LOS NOMBRES DE PILA (Y, POR ENDE, DE SUS DERIVADOS DIRECTOS, LOS PATRONÍMICOS, YA CRISTALIZADOS EN EL SIGLO XV) JUNTO CON EL AUMENTO DEMOGRÁFICO HABRÍAN PROPICIADO QUE EN LA BAJA EDAD MEDIA LOS ANTROPÓNIMOS REQUIRIERAN LA COMPLEMENTACIÓN DE DIVERSAS MARCAS DE IDENTIDAD, EN UN PRINCIPIO OCASIONALES, CON QUE SE ALUDÍAN A CIERTAS SITUACIONES O CONDICIONES DEL SUJETO EN CUESTIÓN: FUNDAMENTALMENTE LA PROFESIÓN (P.EJ. GONÇALO ALFONSO ÇAPATERO), ALGÚN RASGO FÍSICO (P.EJ. JUAN MARTÍNEZ LUENGO) O MORAL (P.EJ. JUAN SÁNCHEZ COMPLIDO) Y, EN ESPECIAL, QUIZÁ POR LA NOTABLE MOVILIDAD DE ENTONCES (RECUÉRDESE QUE EN LA ANDALUCÍA DEL SIGLO XV SE VIVE UNA SITUACIÓN MUY PARECIDA A LA DEL SIGLO XIII), LA PROCEDENCIA GEOGRÁFICA MEDIANTE TOPÓNIMOS PRECEDIDOS POR LA PREPOSICIÓN DE (P.EJ. DIEGO ÁLVAREZ DE TORRE DE HUMOS) O MEDIANTE GENTILICIOS (P. EJ. ALFONSO SÁNCHEZ ARAGONÉS).

AUNQUE, COMO YA HE DICHO, NO SEAN NOMBRES PROPIOS EN LA PRÁCTICA TOTALIDAD DE SUS OCURRENCIAS, ELLO NO QUITA PARA QUE CON EL TIEMPO LOS SOBRENOMBRES SE REVELARAN COMO LOS ELEMENTOS DE MAYOR POTENCIAL IDENTIFICADOR, VALOR QUE SE MANIFIESTA EN SU FUNCIÓN BÁSICA, LA COMPLEMENTACIÓN DE LA ESTRUCTURA NOMBRE DE PILA + APELLIDO, DADA LA INEFICACIA DE ESTA PARA INDIVIDUALIZAR A TODOS LOS INTEGRANTES DE LA COMUNIDAD. ASÍ, SE ENTIENDE QUE LA CONCURRENCIA DEL SOBRENOMBRE DEVINIERA

⁷ Me parecen particularmente interesantes (y por eso las sigo de cerca) las consideraciones recogidas al respecto en J. Viejo, *La onomástica asturiana bajomedieval*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1998.

IMPRESINDIBLE EN LAS FRECUENTES OCASIONES EN QUE PODÍA ORIGINARSE UNA CONFUSIÓN ENTRE DOS O MÁS VECINOS LLAMADOS DE LA MISMA MANERA (CF., P. EJ., TODOS LOS JUAN SÁNCHEZ DOCUMENTADOS EN ALCALÁ).

Entre las mujeres, sin embargo, se observa “una mayor resistencia al empleo de un tercer nombre”⁸ que complementara al de pila y al apellido; a estos se yuxtapone normalmente la expresión muger de y la identidad completa del marido, siendo mucho menos frecuente el que portaran alguno de los tipos de sobrenombres revisados. Este es, sin duda, el más claro reflejo de la subordinación social de las mujeres respecto de los hombres y, al mismo tiempo, lo que particularizaría su subsistema onomástico. Pero, yendo más lejos, no estoy seguro de que en los casos en que aparecen sobrenombres femeninos, estos hagan referencia a ellas y no consistan, más bien, en un mero trasunto del sobrenombre del marido adoptado por el matrimonio.

DIGO ESTO PORQUE HABER COTEJADO CENSOS QUE CONTIENEN EN LA PRÁCTICA LA MISMA POBLACIÓN DURANTE UN PERÍODO RELATIVAMENTE BREVE DE TIEMPO ME HA PERMITIDO COMPROBAR QUE, FRENTE A LA PRIMERA DOCUMENTACIÓN DE UNA MUJER EN QUE A SU IDENTIDAD SE YUXTAPONE LA DEL MARIDO MEDIANTE EL GIRO DE MARRAS, P. EJ. MARINA GARCÍA MUGER DE PERO MARTÍNEZ GALLEGO, MARÍA GONZÁLEZ MUGER DE ALFONSO MARTÍNEZ DE LA VIGA O CATALINA SÁNCHEZ MUGER DE ALFONSO MARTÍNEZ DE JAHÉN, EN LAS OCASIONES POSTERIORES FIGURA TAN SOLO EL SOBRENOMBRE DE ELLOS, MARINA GARCÍA GALLEGA, MARÍA GONZÁLEZ DE LA VIGA O CATALINA SÁNCHEZ DE JAHÉN, RESPECTIVAMENTE. ESTAS EXPRESIONES INDICATIVAS DE LA PROCEDENCIA GEOGRÁFICA PODÍAN SER CONNOTATIVAS CUANDO SE APLICABAN A LOS HOMBRES (ELLOS MISMOS O SUS ANTEPASADOS INMEDIATOS ERAN ORIGINARIOS DE LOS LUGARES ALUDIDOS), PERO CUANDO LAS PORTABAN LAS MUJERES SE HABÍAN TRANSFORMADO EN UNA SUERTE DE NOMBRE DE FAMILIA QUE, DE MANERA IMPLÍCITA, INDICABA LA RELACIÓN MATRIMONIAL.

EN LAS OCASIONES EN QUE EL SOBRENOMBRE ES UN APODO O UN GENTILICIO ENCUENTRO OTRA PARTICULARIDAD NADA DESDEÑABLE. DE MANERA SIGNIFICATIVA, CREO YO, ESTOS ELEMENTOS APARECEN PRECEDIDOS POR EL ARTÍCULO DETERMINADO EN CONTRASTE CON LO EXCEPCIONAL QUE ES ESTO ENTRE LOS HOMBRES: GARCÍA

⁸ *Ibidem.* VIEJO. pág. 94. Comparto la idea de que “la relajación de los medios denominativos femeninos ante una necesidad menos sentida de identificación precisa de la persona, parece que debe verse en evidente relación con la relegación efectiva de las mujeres en la vida social y en la toma de decisiones, y debe insertarse en una tendencia más amplia, común a otras zonas europeas” (Viejo, *loc. cit.*). En cuanto a los paralelismos con otras comunidades humanas, cf. como ilustrativo, el trabajo de M. R. Bastardas y E. Piquer “Anthroponymie féminine barcelonnaise du XIV^e siècle”, *Onomastik. Akten des 18. Internationalen Kongresses für Namenforschung (Traier, 12.-17. April 1993)* III, 2000, págs. 30-42.

FERNÁNDEZ ALMIZCADO FRENTE A MARINA GARCÍA EL ALMIZCADA, GONÇALO MARTÍNEZ DELGADO FRENTE A CATALINA MARTÍNEZ LA DELGADA, MARTÍN FERNÁNDEZ GASCÓN FRENTE A MARINA SÁNCHEZ LA GASCONA, MARTÍN SÁNCHEZ LIGERO FRENTE A JUANA RODRÍGUEZ LA LIGERA, JUAN SÁNCHEZ LUENGO FRENTE A JUANA FERNÁNDEZ LA LUENGA, ANDRÉS MARTÍNEZ CAXCARRO FRENTE A CATALINA SÁNCHEZ LA CAXCARRA...

¿QUÉ PONE DE RELIEVE LA ACTUALIZACIÓN DE ESTOS EJEMPLOS? SE ME OCURREN DOS POSIBLES RESPUESTAS, NO EXCLUYENTES DE CUALQUIER MODO ENTRE SÍ. EN PRIMER LUGAR, DADO QUE YUXTAPONER AL NOMBRE Y APELLIDO DE LA MUJER UNA EXPRESIÓN QUE NO FUERA LA IDENTIDAD DEL MARIDO ERA POCO FRECUENTE, EL ARTÍCULO SERVIRÍA PARA MARCARLO EXPRESAMENTE.⁹ NO ES EXTRAÑO, EN ESTE SENTIDO, QUE MUCHAS MUJERES SOLO SE DOCUMENTEN LA PRIMERA VEZ CON EL ARTÍCULO Y EN LAS ULTERIORES OCASIONES ESE ELEMENTO SE OMITA. EN SEGUNDO LUGAR, QUE ESE APODO NO SE REFIRIERA A ELLAS, SINO QUE COMO AFIRMAN NUNES Y KREMER, “AS FORMAS FEMININAS DAS ALCUNHAS, GERALMENTE, SAO NOMES FEMINIZADOS QUE RESULTAM DA ADAPTAÇÃO DAS ALCUNHAS DOS MARIDOS QUE SAO ATRIBUÍDAS ÀS MULHERES”,¹⁰ LO QUE ABONARÍA MI SOSPECHA.

EL CONTRASTE ACTUALIZACIÓN / NO ACTUALIZACIÓN DEL SOBRENOMBRE AFECTA TAMBIÉN A LAS DESIGNACIONES PROFESIONALES PERO LAS IMPLICACIONES QUE DE ELLO SE EXTRAEN ME PARECEN DE OTRA ÍNDOLE, SOBRE TODO, PORQUE EN LOS HOMBRES NO ENCUENTRO EXCEPCIÓN ALGUNA. EJEMPLOS COMO CATALINA MARTÍNEZ LA GALLINERA O JUANA FERNÁNDEZ LA CANTARERA ¿QUÉ DEMUESTRAN? ¿LO EXTRAÑO QUE ERA QUE UNA MUJER DESEMPEÑARA UN OFICIO CUALQUIERA? ¿QUE REALMENTE NO LO DESEMPEÑABA PERO QUE ESTABA CASADA CON ALGUIEN QUE SÍ LO HACÍA? ¿ES SIGNIFICATIVO A ESTE RESPECTO QUE A MARINA FERNÁNDEZ, LA MUJER DE FERNANDO MARTÍNEZ CARNIÇERO LA CONOCIERAN EN ALCALÁ COMO MARINA LA CARNIÇERA?¹¹

Como puede comprenderse, dependerá más que nada de la profesión de que se trate: en unos casos, porque algunas ordenanzas gremiales de la época aluden

⁹ Según M. Álvarez, M. Ariza y J. Mendoza “La onomástica personal en Carmona (Sevilla) en el siglo XVI”, *Onomastik. Akten des 18. Internationalen Kongresses für Namenforschung (Trier, 12.-17. April 1993)* II, 2000, pág. 160, “el carácter de apodo es claro cuando el apelativo viene precedido del artículo”.

¹⁰ NUNES, N. y KREMER, D. (1999): *Antroponímia primitiva da Madeira e Repertório onomástico histórico da Madeira (séculos XV e XVI)*, Tübinga, Max Niemeyer Verlag, pág. 47.

¹¹ Dice Viejo, *op. cit.*, pág. 167, que “precisamente por el carácter eminentemente masculino del nombre de oficio, su posible variación de género, en ocasiones, no solo no prueba su no fijación, sino que incluso puede estar demostrándola”.

explícitamente a mujeres -p.ej. las texedoras-;¹² en otros, por la naturaleza misma del “oficio” (el de partera o el de beata, p.ej., excluyen la posibilidad de que un hombre los ejerciera). Precisamente, estos nombres profesionales son los que en los censos estudiados no aparecen precedidos por el artículo.

EL HECHO DE QUE EL HIJO HEREDARA DEL PADRE UNO DE ESTOS SOBRENOMBRES, COMO SABEMOS, ERA NORMAL EN LA EDAD MEDIA PUES LOS OFICIOS DESIGNADOS, ESPECIALMENTE LOS ARTESANALES, SE TRANSMITÍAN DENTRO DE LA FAMILIA.¹³ PERO, ¿Y SI ES DE LA MADRE DE QUIEN EL HIJO TOMA UNA DESIGNACIÓN DE ESTE TIPO, PONGO POR CASO, JUAN FERNÁNDEZ CALERO HIJO DE LEONOR GARCÍA LA CALERA? ¿PUEDE PENSARSE EN LA POSIBILIDAD DE QUE LA MADRE ACTUARA DE MERA TRANSMISORA DE UN NOMBRE PREVIAMENTE TOMADO DE SU MARIDO Y QUE, EN REALIDAD, NO REALIZARA DICHO OFICIO?

POR ÚLTIMO, CONTAMOS TAMBIÉN ENTRE LOS SOBRENOMBRES CON LO QUE ALGÚN AUTOR HA LLAMADO EL MATRONÍMICO PERIFRÁSTICO.¹⁴ LO MÁS FRECUENTE, YA SE HA DICHO, ES QUE LAS MUJERES SEAN CONOCIDAS POR LA REFERENCIA AL MARIDO, PERO HAY CASOS -Y NO SON TAN POCOS- EN QUE ALGUNOS HOMBRES A SU NOMBRE Y APELLIDO AÑADEN LA PREPOSICIÓN DE Y UN APODO FEMENINO O LA PREPOSICIÓN DE Y EL NOMBRE Y APELLIDO DE UNA MUJER (PROBABLEMENTE LA MADRE) COMO EN ANTÓN, FERNANDO Y MARTÍN SÁNCHEZ DE LA GRUESA, PERO MARTÍNEZ DE MARI SERRANA, PERO MARTÍNEZ DE LA BERMEJA, CUYOS HIJOS Y ESPOSAS (ISABEL FERNÁNDEZ DE MARÍA SERRANA ERA MUJER DE PERO MARTÍNEZ DE MARÍA SERRANA), A SU VEZ, SE APODAN IGUALMENTE ASÍ. SE TRATARÍA DE MUJERES, SEGÚN ES FÁCIL DEDUCIR, SUFICIENTEMENTE CONOCIDAS EN LA COMUNIDAD PARA AGRUPAR CON SU IDENTIDAD A SUS DESCENDIENTES HASTA, AL MENOS, FINALES DEL SIGLO XV.¹⁵ EL HECHO DE QUE NO SE DOCUMENTEN POR SEPARADO INDICA QUE YA HABRÍAN FALLECIDO EN LOS AÑOS DE LA DOCUMENTACIÓN.

¹² Collantes, *op. cit.*, págs. 316 y 323.

¹³ Según Viejo, *op. cit.* pág. 168, “nada tiene de excepcional en el contexto de la sociedad de la época el hecho de que los miembros de una misma familia compartan una misma profesión, que es, en definitiva, una realidad hereditaria como puede serlo la tierra en el caso de los campesinos, u otros bienes inmuebles. De hecho, en su mayoría, los nombres de oficio lo son de profesiones artesanales y, por tanto, objetos de transmisión como el mismo concepto al que designan, de acuerdo con la propia organización gremial de los profesionales medievales”.

¹⁴ *Ibidem.* VIEJO. págs. 67-69.

¹⁵ Tal como puede comprobarse en R. García Cornejo, “Sobre nombres y apellidos en dos documentos andaluces del siglo XV”, *Archivo Hispalense* LXXXI, 1998, págs. 171-198.

COMO SE HA PODIDO COMPROBAR, ES EN LOS SOBRENOMBRES DONDE SE ACENTÚAN LAS DIFERENCIAS ONOMÁSTICAS (¿COMO REFLEJO SOCIAL?) DE LAS MUJERES. EN ELLAS PREDOMINA LA INDICACIÓN DE LA IDENTIDAD DEL MARIDO MEDIANTE EL GIRO MUGER DE. LA FEMINIZACIÓN DE SU SOBRENOMBRE EN EJEMPLOS DEL TIPO DE MARINA GARCÍA MUGER DE PERO MARTÍNEZ GALLEGO > MARINA GARCÍA GALLEGA PUDIERA INTERPRETARSE COMO UN PROCEDIMIENTO SIMILAR QUE SUSTITUYE POR ELIPSIS AL HABITUAL.

SALVO EN ESTOS CASOS, SIN EMBARGO, RESULTA MUY COMPROMETEDOR DEFINIRSE: ¿QUÉ VALOR TIENE LA ACTUALIZACIÓN DEL ARTÍCULO EN APODOS O GENTILICIOS APLICADOS A ELLAS? ¿QUE EN REALIDAD NO HACEN REFERENCIA DIRECTA A SUS PORTADORAS Y SÍ INDIRECTAMENTE AL HOMBRE CON QUE HABÍAN ESTADO CASADAS? PROBABLEMENTE SÍ; SIN EMBARGO, LOS TESTIMONIOS NO SIEMPRE NOS PERMITEN COMPROBARLO. EN LO QUE SE REFIERE A LAS DESIGNACIONES PROFESIONALES, SE DEBE TENER EN CUENTA EL OFICIO DE QUE SE TRATA Y SI EN LA ÉPOCA LAS MUJERES PODÍAN DESEMPEÑARLO, EXTREMO QUE SIN DUDA REPRESENTARÍA UNA AYUDA.

DE TODAS MANERAS, NO TODOS LOS SOBRENOMBRES INDICAN LA DESFAVORABLE SITUACIÓN DE LAS MUJERES. PIÉNSESE SI NO EN LO QUE SE HA DADO EN LLAMAR MATRONÍMICO PERIFRÁSTICO EN QUE, COMO PROCEDIMIENTO IDENTIFICATIVO, ES LA ALUSIÓN A UNA MUJER LA QUE AGRUPABA FAMILIARMENTE A TODOS SUS DESCENDIENTES (INCLUYENDO, CÓMO NO, LAS ESPOSAS DE ESTOS).

EN DEFINITIVA, LA SITUACIÓN SOCIAL DE LAS MUJERES EN ÉPOCAS PRETÉRITAS, CONOCIDA GRACIAS A OTRAS DISCIPLINAS, ENCUENTRA UN REFLEJO FIABLE EN EL SISTEMA DENOMINATIVO QUE SE DESPRENDE DE DOCUMENTACIÓN COMO LA ANALIZADA. LA DIFICULTAD PRINCIPAL ESTRIBARÁ EN AQUILATAR UNOS DATOS NORMALMENTE PARCOS SI SE COMPARAN CON LOS PROVENIENTES DE LOS VARONES, DE AHÍ QUE LA MENOR PRESENCIA DE MUJERES EN LOS TESTIMONIOS DEBERÁ SER COMPENSADA CON ANÁLISIS QUE NO SE FIJEN TANTO EN ASPECTOS CUANTITATIVOS, PUES ACTUANDO ASÍ NO OBTENDRÍAMOS EL RESULTADO APETECIDO.

Ironía e intertextualidad en la poesía de Lydda Franco Farías

ROMERO, Ana María

Universidad Católica Cecilio Acosta, Venezuela.

Breve presentación de la literatura de género en Venezuela

La poesía escrita por mujeres en Venezuela no ha sido estudiada por la crítica local en la misma proporción que los poetas masculinos, como para que sus voces sean (re)conocidas y valoradas tanto en el interior, como en el exterior del país. Si a esta dificultad le añadimos que los poetas y narradores de la provincia venezolana padecen una sistemática exclusión u "olvido" por parte del centralismo literario-cultural, ejercer el oficio de la poesía es una tarea más que ardua. La llamada literatura nacional se teoriza y practica en la capital del país y deja de lado las manifestaciones literarias de la provincia. Las regiones interiores no son incorporadas a las grandes corrientes teóricas, ni estudiadas en su especificidad. Se puede hablar entonces, de expresiones literarias regionales específicas y no concurrentes con las tendencias generales de la capital literaria.

El estudio de la obra de Lydda Franco Farías, desarrollada toda en la provincia venezolana, tiene un doble propósito. Por un lado, acortar la distancia de los estudios críticos centrados en poetas y narradores masculinos. Por el otro, poner de relieve a una voz femenina cuyo ejercicio poético, desde los inicios, se ha caracterizado por la ruptura con el modelo de poesía intimista, de sensualidad sutil para destacar la ironía, el juego intertextual de la palabra cotidiana y una búsqueda intencional de la provocación hacia el lector.

Pocas autoras venezolanas en la última mitad del siglo XX, han explorado con acento tan agrio e irónico los pensamientos y el discurso femenino como nuestra autora regional seleccionada para esta ponencia.

La literatura de género ha suscitado no pocas reflexiones entre críticos, intelectuales, y escritores mismos: hombres y mujeres; en ámbitos académicos y Congresos literarios. Estos espacios no han sido los difusores más expeditos para dar a conocer las ideas y conclusiones que los interesados e interesadas establecen. De allí que la discusión ha tenido un tono de comentario en sordina para la sociedad venezolana en general, hasta hace unos años. Pero, en la década de los ochenta, esta discusión comenzó a ser más abierta. Todos los niveles de la sociedad participaron: partidos políticos, la universidad, asociaciones estudiantiles, gremios, etc. Las posturas asumidas

fueron las ya conocidas y su diferenciación estuvo en la tibieza o virulencia en admitir que la condición femenina no genera una literatura con esa especificidad; o que las mujeres deben hablar desde su femineidad y establecer la línea divisoria entre la literatura femenina y la masculina.

La dramaturga y periodista Elisa Lerner abona a favor de la primera postura, "... más sensato me parece hablar antes que de femenina literatura, de libros femeninos o de libros escritos por mujeres... Aún así no creo que ¿una llamada literatura femenina? Sea una virtud, un don, una propiedad exclusiva de las escritoras. El matiz, la rugosidad espléndida del libro femenino (sic), bien pueden ser compartidos por los hombres. Están siendo compartidos. Manuel Puig en *Boquitas pintadas*, acaso ha escrito una de las más graciosas novelas femeninas de los últimos años."¹

La tesis contraria tiene impulsadoras tan reconocidas como la filósofa Gloria Comesaña, la escritora Laura Antillano², con sus obras e investigaciones, Mágara Roussoto, entre otras muchas. Esta última, elabora su propuesta de estructuración de la literatura femenina a partir de la búsqueda de la universalidad de las vanguardias estéticas por parte de los escritores. Ella dice, "...las mujeres, quienes permanecieron, digamos en una posición de retaguardia dentro de la vanguardia venezolana, que a su vez permanecía a la zaga de los demás movimientos de avanzada del mundo en muchos aspectos... fue desde esta posición como tuvieron oportunidad de cultivar las múltiples estrategias hacia un "modo" poético diferenciado, un estilo independiente..."³

Estas oposiciones en la reflexión estético-literaria respondían a unos criterios ideológicos más generales de la evolución histórica venezolana y, nuevamente Russotto acota que, "la revisión [de la literatura femenina] aún no se haya realizado lo explica el hecho de que la historia (también la literaria) es escrita por los hombres, y el sexismo imperante ha silenciado o deformado el sentido del aporte cultural de la mujer, omitiendo aspectos importantes de su producción, como aquellos referidos a la búsqueda de identidad, tal como se expresan en la poesía"⁴. De esta polémica se derivaron diversas perspectivas de acción en el trabajo estético de los escritores en general y de las poetisas en particular. Cada escritora delineó, a partir de específicas convicciones, su marco ideológico de expresión poética.

¹ LERNER, Elisa (1984): *Crónicas ginecológicas*. Caracas, Línea Editores. pág. 106.

² ANTILLANO, Laura (1988): *Escritura femenina: Memoria de un cuerpo marcado*. Tesis de Maestría en Literatura Venezolana. Maracaibo. LUZ, 1992.

³ RUSSOTTO, Mágara (1997): *Bárbaras e ilustradas. Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas, Fondo Editorial Tropykos. pág. 28.

⁴ *Ibidem*, pág. 29.

Por otro lado, todo este intercambio ideológico se sucedía en la capital de la república, sin fuerte intercambio de ideas, ni vínculo con la provincia. En las diferentes regiones, las mismas inquietudes generaban similar retórica pública y algunas escritoras, tenían un largo camino estético recorrido o, gestaban una respuesta literaria original, sin referentes previos, ni vinculadas a tendencias nacionales desde el centro político-cultural. Esta fue la posición asumida por Lydda Franco F. (Sierra de San Luis, 1943) desde el occidente de Venezuela.

Lydda Franco Farías: cuerpo textual presente

Ella se inicia en la poesía en 1965 con *Poemas Circunstanciales*, *Summarius* en 1985, *Bolero a media luz* 1990, *Recordar a los dormidos* 1993. *Descalabros en obertura/Mientras ejercito mi coartada* 1994, *Una* 1998, y los libros inéditos *Las armas blancas* 1969, *A/Leve* 1991. Su poesía tiene la particularidad de ser publicada con años de diferencia al momento de creación literaria. Su visión particular del mundo y propuestas estéticas las conocemos con años de diferencia. Tanto *Descalabros en obertura/Mientras ejercito mi coartada*, como *Una*, fueron escritos en 1986 pero, necesitaron 8 y 12 años, respectivamente, para publicarse. Sin embargo, el sentido contestatario y estética exteriorista de ambos poemarios, ganan día a día mayor solidez y vigencia entre lectores y críticos.

Cada libro de la autora tiene una voz singular y un eje temático que obedece a unas coordenadas personales y circunstanciales específicas. No hay compromisos con la Historia general sino, vínculos con la caótica y cambiante historia personal. En su poesía, el lenguaje está más que nunca al servicio de una nueva concepción de lo estético: la retórica conversacional puede muy bien transformarse en poética humana y cercana a la realidad de todos.

De todos los poemarios publicados hasta ahora, seleccionaremos dos de ellos y revisaremos una muestra de 10 poemas presentes en dichos libros. *Descalabros en obertura/Mientras ejercito mi coartada*, está conformado por 54 poemas, *Una*, tiene 38 textos poéticos. Entre ellos encontramos un encadenamiento temático: el problema de la alienación y desidentificación de la mujer; o de cómo la concienciación o la ignorancia no la libra de la soledad, en la sociedad actual.

En esta muestra de textos, el verso se ha destacado por la apropiación subversiva del discurso de la secretaria, la ama de casa. También le ha dedicado versos al amor, pero sin abundar en esta temática.

Los diez poemas seleccionados presentan una constante: la primera persona; la cual está en intermitente soliloquio, para que otros escuchen simplemente. En otros casos, la confesión pública de los sentimientos más profundos que emergen en medio de la confusión o alienación ideológica de la mujer. Ejemplo de la primera idea son, 'De pequeña estuve tan sola', 'Con papel de lija froto la piel', 'La tipa de pestañas de abanico'. De la segunda idea la siguiente muestra, '¿Estás oyendo cama el edicto de mi pereza?', 'Mientras ejercito mi coartada', 'No me desprendo de la cartera', 'De viento a Miseria'; y el poema más extenso y escrito al estilo de los manifiestos literarios 'Manifiesto desesperado para mujeres en estado interesante'.

El 'yo lírico femenino' no evidencia una entonación intimista, sino más bien voz exasperada y a la vez resignada frente a la cultura machista que se impone y le asigna tareas domésticas naturalizadas como femeninas y milenarias en el tiempo. Su mundo interior está descrito vaciado de auténtica emoción y libertad femenina. Sus voces más íntimas, repiten insistentemente las frases hechas de generaciones de mujeres aisladas y preteridas por la cultura patriarcal.

¿A quien se describe en estos poemarios? A las mujeres secretarias y amas de casa, en los supuestos ambientes "naturales": el hogar y la oficina. Son vistas como caras de una misma moneda: trabajan para un hombre-jefe que las ignora y las utiliza para sus fines personalistas sin tomarlas en cuenta.

En el poema que da nombre al libro *Una*, se juega tanto con la conciencia femenina al reiterar el artículo femenino singular; como con la naturaleza gramatical de dicho artículo, pues en este caso es indeterminado. La indeterminación hace que no se pueda establecer un número preciso de mujeres.

La singularidad de la mujer es sustituida por las metáforas y alusiones retóricas para nombrarla con generalizaciones como: "tipa de pestañas de abanico", "ese escorpión de soledad", "ese empacho de murmuraciones y qué dirán", "la insignificante". Igualmente, la anáfora siguiente, "la que en la multitud no es nadie / la que no es nadie nunca / la sin derecho a cansarse / la caída en el cumplimiento del deber"⁵.

Además de esta metafórica definición de lo femenino, está la soledad interior y el silencio exterior. La mujer tanto en casa como en el trabajo debe ser obediente, sumisa, sirvienta de esposos e hijos. Hay un rapto de audaz sinceridad en estos poemarios pues,

⁵ FRANCO FARÍAS, Lydda (1998): *Una*. Fondo Editorial Tiot Tio, Maracaibo, ASOCARIBE. pág.17.

los hijos son nombrados como 'tiranos', 'monstricos', o comparados con 'guillotinas u hornos crematorios'. El desahogo femenino es completo, sin resquicio para el pudor o la culpa.

La voz poética oscila en algunos textos y establece un doble juego con el papel de protagonista o espectadora de su propia vida. Pero en el interior del discurso nos encontramos con unas voces femeninas alienadas por los discursos de la tradición y la cultura machista. Las mujeres son descritas de manera expresionista, fragmentadas en su unidad corporal y emocional, y cosificadas en extremo. Este discurso estético es expresión de una imperiosa necesidad de replantear la literatura femenina en sus temas más recurrentes: el intimismo y la introspección, por un lado. Y, subvertir el tono formal del discurso político en una parodia textual que coloca al mismo nivel la frases hechas de las reuniones políticas de la década de los setenta y ochenta venezolana, con el discurso doméstico de las madres y esposas.

Las estética exteriorista, desarrollada en el país a partir de los setenta, y caracterizada por un énfasis por la objetividad poética y apoyo de fuente documentales para reelaborar el discurso poético está presente. Junto a ella, la intertextualidad del discurso oral coloquial del ama de casa, tejido a su vez de fragmentos de refranes, frases hechas. Ejemplo de ello: "una no se mete en camisa de once varas", "leerles la cartilla", "la que siempre y nada recoge", "metidas de pata", etc.

Un rasgo particular es el uso de acotaciones en el verso. Esto aproxima el verso al discurso teatral y es asumido como un recurso de un texto poético que deriva en un guión teatral para conocer todos los pensamientos del personaje: los expresos y los ocultos.

De 'Viento a Miseria' es un poema en el que el auténtico orden discursivo es la narración. Aquí se poetiza la meditada decisión de una secretaria -suicidarse- y que no es más que el tratamiento estético de una noticia periodística, en el cual se subrayaba que la suicida era una inconfesa meretriz, y se soslayaba las razones de su decisión suicida. Los elementos formales ya nombrados están igualmente presentes, "me persuadió (todo jefe es persuasivo) / a solicitar ayuda especializada (daban ganas de pegarle)", "respondo el teléfono como un perrito Pavlov / ordeno los archivos / pongo al día la agenda / complaciente en todo con el jefe".⁶

⁶ *Ibidem*. FRANCO, pág. 84.

El poema 'Manifiesto desesperado para...' poetiza una idea conclusiva de las mujeres en la década del ochenta: las mujeres que hicieron activismo político en los partidos de izquierda sufrieron los mismos patrones culturales del machismo que las militantes de los partidos conservadores;

las mujeres de los políticos de izquierda son más infelices que las mujeres
de los políticos de derecha...
EN CAMBIO
Las mujeres de los políticos de izquierda
(al igual que el resto de las mujeres del pueblo)
pertenecen a la escala más baja del zoo...⁷

Ubicación histórico-cultural de la poesía de Lydda Franco F.

Para comprender más ampliamente este planteamiento temático de la poesía femenina en la literatura venezolana actual, debemos conocer algunos hechos en la historia contemporánea venezolana. Estos hechos presentan, de manera indirecta, las coordenadas socio-culturales que explican la postura de Lydda Franco F. y su feminismo en franca rebeldía con el sistema instituido.

En la década del sesenta, Venezuela inauguraba un modelo de democracia representativa luego de derrocar una dictadura corrupta e ineficaz en su proyecto de país y desarrollo económico. Para Latinoamérica y Venezuela en particular, esta década fue de una gran esperanza en los cambios sociales, culturales y políticos. Referentes externos como la Revolución Cubana primero y el Mayo francés, después, generaron en la población joven expectativas que los llevaron a volcarse hacia la acción pública desde diferentes perspectivas. La década del sesenta fue libérrima en consumismo, nuevos hábitos sexuales, desarrollismo sin piso tecnológico, utopías políticas, contracultura musical y, libre acceso a estupefacientes para los más jóvenes.

Pero todo esto dio paso, a mediados de la siguiente década, a una actitud de frustración. La Revolución Cubana fue aislada por la política exterior de USA, la guerra de guerrillas venezolana neutralizada política y militarmente. La década del setenta es una década de realismo, de reacomodo de fuerzas políticas que significaron la asimilación de antiguos subversivos en las instancias culturales y una reformulación de los procesos culturales, políticos, sociales.

⁷ FRANCO F., Lydda (1994): *Descalabros en obertura/ mientras ejercito mi coartada*. Maracaibo, Ediciones Gobernación del Estado Zulia-LUZ. pág. 80.

Este reajuste de las ideas y las concepciones pragmáticas trajo como consecuencia un neo conservadurismo. Los antiguos subversivos se incorporaron a la vida política, y la idea de una sociedad más justa y con igualdad de derechos para todos los venezolanos siguió siendo una utopía política y social; esperanzadora pero, pospuesta hasta que las condiciones materiales la hicieran posible. Los escritores, algunos teóricos y ejecutantes de dicha guerra subversiva, recogieron para la literatura el romántico gesto de lucha, y de las lecciones políticas aprendidas, no se incluyeron la revisión de los conceptos de sociedad patriarcal. Hubo excepciones dentro de este grupo, y uno de ellos asumió una posición de autocrítica exponiendo las inconsecuencias e imposturas de los sectores de izquierda. Alfredo Chacón expone,

...acusó en la izquierda venezolana el predominio de un modo de actuar y significar que se limita a la disidencia subjetivizada y fluctuante, se problematiza escasamente ante su propia deficiencia y se distrae, por lo tanto, de la exigencia de operar en sí mismo la renovación fundamental que le permita romper sus ataduras con el humanismo burgués colonizador y el mecanismo pseudomarxista. Mientras esto no ocurra, no es de extrañar que la práctica político-cultural de nuestra izquierda vea sometida su fuerza a la oscilación entre la efervescencia y el desconcierto o la derrota...⁸

Conociendo las omisiones ideológicas del sector intelectual de izquierda, no es de extrañar entonces que el feminismo fuese concebido como lucha secundaria que debía postergarse hasta el advenimiento de la utópica sociedad igualitaria. El status quo se fortaleció y las reflexiones que los grupos femeninos de militancia partidista de izquierda hicieron, apuntaban a redefinir el papel de la mujer en la construcción de una sociedad más justa. No hubo respuestas concretas. De allí que la década del ochenta prolongara una discusión entre el pensamiento reaccionario de los supuestos sectores de avanzada cultural y los de pensamiento abiertamente conservador. Como afirma el escritor y ensayista Luis Britto García, "... (en la década del setenta) las costumbres se vuelven conservadoras, la intelectualidad ortodoxa, la filosofía pesimista, la mujer dependiente... la moda formal, la angustia perpetua y la política autoritaria."⁹

Para el sector de las mujeres, la lucha por la dignidad expresada en mesas de trabajo y en la expresión poética debía mantenerse y combatir una evidente desilusión de que los hombres no se hallaban en disposición de modificar los valores culturales. Y las mujeres debían perseguir la quimera de ser felices dentro y fuera de los hogares,

⁸ CHACÓN, Alfredo. "Trayectoria ideológica de la izquierda cultural venezolana (1958-1973)"; en VVAA: *Venezuela. Crecimiento sin desarrollo*. (1979) México, Edit. Nuestro Tiempo/Universidad Central de Venezuela, pág. 386.

⁹ BRITTO García, Luis. "La década miserable", *Papel Literario, El Nacional*. Caracas, 16-12-79. pág. 1.

consolidar su independencia en el mundo laboral y mantener el cuidado del hogar y de los hijos.

Algunos poemas de la muestra analizada de Lydda Franco F.

<p>NO ME DESPRENDO DE LA CARTERA</p> <p>No me desprendo de la cartera La cartera es mi equipaje De doble fondo Recipiente con laberintos Y pasajes secretos Quincalla de imagerías para deleite De buhoneros u coleccionistas Museo de antiguas y recientes Reliquias Y fotos de familia Muestrario de bisuterías y filtros mágicos Incubadora de huevos de talismán de contrabando Bóveda blindada de larvas Y pesadez Sarcófago de fragmentos de escrituras sacrílegas Arco iris de píldoras con las que me salvo O me enveneno Monedero sin donde caerme muerta Caja de resonancias y prohibiciones Mi cartera es un punto de partida Una visión controversial del mundo Un microcosmos visto de espaldas Un almácigo de moléculas de tiempo Una alcancía de alucinaciones Con llaves para abrir puertas y nebulosas Me persiguen no sin razón</p>	<p>Detrás de mí se levanta un alboroto Enjambre de maldiciones y dedos índice Se me acusa no sin razón De no llevar pasaporte ni cosméticos de portar armas y no espejos</p> <p>LA INSIGNIFICANTE</p> <p>La insignificante Se dispone a malvivir A ser golpeada La que siembra y nada recoge La sin linaje Organiza el día en todos sus detalles Que no falte el pan ni el agua El retozo en la cama La que no estorba Al marido que ve el fútbol Que llega borracho los fines de semana A los hijos que a veces son peores Que la guillotina o los hornos crematorios La válvula de escape La que en la multitud no es nadie La que no es nadie nunca La sin derecho a cansarse La caída en el cumplimiento del deber</p>
<p>MANIFIESTO DESESPERADO PARA MUJERES EN ESTADO INTERESANTE</p> <p>Las mujeres de los políticos de izquierda Son más infelices que las mujeres de los políticos de derecha Al menos éstas (aunque pobres de espíritu) Se dan la gran vida Con regias mansiones que son lujo de la imaginación Mucamas autos choferes Y demás yerbas aromáticas Van al salón de belleza Intercambian chismes de la alta costura</p>	<p>estrategas de la limpieza y el sentido común rosas luxemburgos en la pelea por dar de mamar a los infantes mandarlos a la escuela leerles la cartilla soportar sus complicadas y perversas maquinaciones muestras de economía doméstica magas en estirar el presupuesto líderes en las marchas y contramarchas a la hora de apuros y enfermedades mártires de la trivialidad invitadas de piedra a las reuniones donde se cuece el futuro de la humanidad</p>

<p>Aspirantes a primeras damas Viajan alrededor del mundo Voraces consumidoras Pagan con tarjetas de crédito Tienen más abortos que orgasmos Paren sin dolor contraviniendo a dios y al espíritu santo Bienventurados los hijos de sus vientres Crecerán rozagantes y alegres Con ayas institutrices colegios exclusivos Con juguetes como si todo el tiempo fuera navidad Un día a estos párvulos el país les quedará pequeño Y se irán oh darling con su música a otra parte Un día estos buenos ciudadanos regresarán a casa</p> <p>(puede que del norte)</p> <p>serán personas REPUTADAS ilustres perilustres ilustrísimas ocuparán curules y así sucesivamente (para orgullo de mamá y papá y de la patria) la mujeres de los políticos de derecha carecen de fantasías eróticas para capear la soledad acuden puntualmente al psicoanalista toman tabletas soporíferas matan escrúpulos y remordimientos son adúlteras filantrópicas pulcras rabiosas feministas EN CAMBIO las mujeres de los políticos de izquierda (al igual que el resto de las mujeres del pueblo) pertenecen a la escala más baja del zoo son dueñas y señoras (me da risa) del patio y la cocina militantes a tiempo completo de los "OFICIOS PROPIO DE SUS SEXO" (comillas</p> <p>(mayúsculas risas)</p> <p>armadas de escobas y ratrillos</p>	<p>(me da risa) doctas secretarias aun cuando no entienden la retórica decimonónica los discursos de orden de sus muy ínclitas coyundas van a los mítines reparten volantes S U F R A G A N</p> <p>(me da risa) expertas creadoras de valores de uso valores de cambio en la medida que reproducen el capital (y la especie) lo cual ocurre no sólo en el tiempo de trabajo (socialmente necesario sino también por las noches (preferiblemente después de la digestión y la telenovela y cuando se duerman los monstricos) (el orgasmo -quien lo duda- proporciona magníficos</p> <p>(dividendos) y aunque no saben nada de plusvalía y aunque nunca leerán el capital ostentan el record mundial de todos los abusos cometidos en su nombre y en su contra tal expediente haría llorar y jenny von wesfalen carlos marx reformularía sus tesis sobre la explotación que hacer vladimir ilich uliánov que hacer nadiezda konstantinovna krúscaya en esta hora de transición con las exprimidas oprimidas las marginales ciento por ciento para quienes no habrá un lugar en el paraíso me da risa mucho risa ja</p>
---	--

El Banquete de boda de Ang Lee: dos generaciones de mujeres chinas enfrentadas al mundo (pos)moderno en tono de comedia

RUIZ Martínez, José Manuel

Universidad de Granada

La película *el banquete de boda* (1993), del director taiwanés Ang Lee, posee un interés especial en relación a la representación de las mujeres en el cine por cuanto, como el título de la comunicación indica (y podemos usar a modo de hilo conductor de ésta), nos permite en efecto una mirada, en clave de comedia, sobre cómo dos mujeres chinas de dos generaciones diferentes encaran lo que hemos denominado “el mundo (pos)moderno”. La primera de ellas, la madre del protagonista, representa una visión tradicional de las cosas, anclada en las costumbres y el juego de convenciones sociales que conllevan, mientras que la joven protagonista, aun consciente de la tradición, posee ya una visión “moderna” del mundo en la que tiene cabida lo occidental y, por supuesto, la idea de la propia valía y de la emancipación social de las mujeres, que en China (una sociedad fuertemente patriarcal, como luego se mostrará más en detalle) tuvo su eclosión con el establecimiento de la República Popular y su intento de superar el organicismo confuciano y establecer una sociedad “sin clases, con igualdad entre los sexos y entre las generaciones”¹ (la plena consecución de este ideal en el mencionado nuevo ámbito ya es otra cuestión). Por otra parte, las dos mujeres, que bien pudieran ser madre e hija -se convierten de hecho en suegra y nuera-, son, además, de distinta extracción social: la mayor, la madre del protagonista, es de Taiwán y de posición acomodada; la que habrá de casarse con el hijo de aquélla, del continente y de familia humilde, con lo que queda asimismo reflejada la tradicional rivalidad y suspicacia mutuas entre un Taiwán más desarrollado económicamente, abierto a occidente por haber quedado fuera del ámbito de influencia de la República Popular (y que se considera superior), y el resto de la China continental, lo cual podrá observarse en alguna de las escenas de la película.

Son pues estas dos mujeres, desde sus respectivos bagajes de vivencias personales, las que a consecuencia de toda una serie de circunstancias propias de la trama de enredo familiar de la película y de la ubicación de ésta en un Nueva York contemporáneo y cosmopolita, se ven abocadas a cuestionarse sus propias convicciones

¹ SÁIZ López, Amelia (2001): *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pág. 114.

e identidad; en otras palabras, se dan de bruces con toda la complejidad paradójica de lo que hemos venido llamando el mundo (pos)moderno. Lo de colocar el pos entre paréntesis no pretende ser una pedantería muy (por cierto) del gusto posmoderno, sino una manera de señalar que nos estamos refiriendo a lo que en términos coloquiales se denominaría mundo moderno queriendo significar “mundo actual”, “mundo de hoy día”, y que nosotros entendemos más específicamente como mundo posmoderno, esto es, aquel en el que las ideas de la modernidad (la confianza en el progreso, la razón, y en general, los grandes sistemas de explicación del mundo) han entrado en crisis provocando una situación de pluralidad y relativismo generales, radicales y abarcadores relacionada con la hegemonía del llamado capitalismo tardío, que, paradójicamente, propende a la globalización económica. En este contexto, como apunta Jameson, se dan “nuevos usos de consumo; [...] un ritmo cada vez más rápido de cambios en los modos y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los demás medios de comunicación de masas hasta un grado sin paralelo hasta ahora en la sociedad”². De este modo, y dado que en la película se nos presenta toda una serie de problemas propios del sobredicho complejo y fragmentado mundo posmoderno -mujeres ante una realidad masculina y patriarcal (tanto occidental como china), inmigrantes con sus costumbres particulares en la metrópoli occidental, homosexuales y sus aspiraciones frente al mundo heterosexual y sus reglas de juego-, ésta constituye así todo un filón para las nuevas escuelas críticas surgidas a tenor de este contexto de radical diversidad y sospecha de los discursos heredados de la modernidad, es decir, lo que podríamos llamar la vertiente “progresista” de la posmodernidad, -paralela a la vertiente “conservadora” que, frente a la situación de desconfianza ante los discursos de la modernidad, adopta actitudes premodernas o de un relativismo lúdico y no comprometido-, a saber, las teorías poscoloniales, feministas y *gays* y lesbianas, que precisamente no hacen sino un intento de desenmascaramiento de la pretendida universalidad de las ideas modernas de progreso como las de un discurso hegemónico que margina a determinadas colectividades (las culturas no occidentales, las mujeres, los homosexuales) estableciendo una visión binaria de la realidad (“nosotros y los otros”), y convirtiendo a “los otros” en estereotipos. Finalmente, esta labor de desenmascaramiento, o al menos de presentación de este tipo de realidades y problemas, se lleva a cabo de un modo especialmente efectivo mediante el recurso de la comedia,

² JAMESON, Fredric, “Posmodernidad y sociedad de consumo” en VV.AA.: *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, págs. 165-185.

del humor, que permite tanto la distancia suficiente que se hace necesaria para provocar el efecto cómico, cuanto el empleo de uno de los recursos de más efectiva capacidad deconstructora: la ironía y el absurdo, los cuales nos obligan a contemplar desde otro punto de vista la realidad que ya habíamos automatizado.

Se hace necesaria ahora una sinopsis de la película que nos permitirá comprender mejor todas estas cuestiones e iniciar su análisis con mayor profundidad.

Wai Tung es un joven hijo único de una familia acomodada de Taiwán que reside en Estados Unidos (en Nueva York), como propietario de un negocio de alquileres y comportándose como un perfecto *yuppie*. Wai Tung es *gay*, convive con su pareja, Simon, desde hace cinco años y la única cuestión que empaña su felicidad es que sus padres, que desconocen sus inclinaciones y su estilo de vida en el extranjero, lo presionan continuamente para que se case y les dé un nieto. Una de sus inquilinas (la cual vive en un cuchitril inhabitable, que por eso Wai Tung tiene a un precio asequible), es Wei Wei, una inmigrante china sin permiso de residencia, un trabajo precario y la amenaza permanente de ser expulsada del país, que se dedica a la pintura abstracta. En un momento dado, Simon concibe un plan que los libraría de los padres de Wai Tung y que permitirá a Wei Wei (con quien tienen amistad) obtener un permiso de residencia: que Wai Tung contraiga matrimonio (se entiende que de cara a la galería) con Wei Wei. El problema se origina cuando los padres del “novio” deciden viajar a Nueva York para asistir a la boda, a pesar del delicado estado de salud del padre, que ya ha sufrido un infarto y cuya salud pende de un hilo. Desde ese momento, la película se convierte en un cómico juego de continuos fingimientos para ocultar la verdadera situación, que culminan con la celebración de una matrimonio a la manera tradicional china con banquete incluido, banquete que será causa de no pocas complicaciones posteriores...

El conflicto que genera este argumento resulta perfectamente verosímil y comprensible desde un punto de vista occidental por cuanto, a pesar del creciente aperturismo de nuestras sociedades para con los homosexuales, la familia como institución sigue siendo el modelo fundamental y “normal” de organización, y posibles modos de vida alternativos no han sido asumidos aún por buena parte de la población, especialmente por las generaciones más antiguas. Sin embargo, dicho conflicto adquiere toda su dimensión dramática precisamente por la ascendencia china del protagonista y la cultura a la que está adscrito (y en que aún están inmersos sus padres), y a la que él renuncia, desarraigándose, al emigrar y comenzar a vivir a la manera “occidental”, y asumiendo los cambios del mundo de su tiempo. Lo que queremos decir es que si en la

sociedades occidentales la importancia de la familia es fundamental, en la cultura china, a través de los principios de la moral confuciana que han ido reelaborándose con el paso de los siglos, esta trascendencia va mucho más allá. “La ideología confuciana fundamenta y legitima la importancia de la familia como institución básica para el funcionamiento de la sociedad, hasta el punto de que las relaciones sociales son una extensión de las familiares”³. La sociedad ideal confuciana, como se apuntó más arriba, es organicista, a saber, cada cual sabe perfectamente cuál es su función en ella, y la virtud consiste en llevar a cabo dicha función como está previsto. En esta ordenación, “la obediencia es una actitud básica del código ético del comportamiento humano articulada a través de [entre otros elementos] la piedad filial (xiao)”⁴, que no es otra cosa que, según escribe Confucio, que “no ir contra los deseos de los mayores” (Confucio, Lunyu, II.5). Y la falta más grave a la citada piedad filial, si atendemos a Mencio, discípulo de Confucio, consiste en no tener descendencia⁵ -lo cual resulta bastante lógico, toda vez que dicha articulación fundamental en torno de la familia se legitima por medio del culto a los antepasados, y ¿cómo llevar a cabo este sin descendencia? ¿Cómo perpetuar una familia sin ésta?... Se comprenderá la delicada posición de un homosexual en semejante coyuntura (como en toda sociedad donde se prime la función de un individuo sobre éste mismo como tal), y las presiones de los padres.

La situación de la mujer en el ámbito de esta ideología no es más halagüeña, como inmediatamente se comprende: “la obligación de toda mujer era la maternidad, parir hijos, preferentemente varones, que garantizarán la continuidad de la familia patrilínea”⁶. Naturalmente, esto se llevaba a cabo a través del matrimonio; de este modo, la mujer era desde su nacimiento un ser destinado a este fin. Por ello, el nacimiento de un varón suponía el culmen de todas las aspiraciones para los padres -el sustento para la vejez por mor de la piedad filial, y el mantenimiento del culto a los antepasados-, y constituía “una gran alegría” (daxi); el de una niña, sobre todo para las clases inferiores, la aparición de una boca más que alimentar, que pronto pasaría a otra familia a través de su matrimonio, convirtiéndose su sustento en una inversión inútil,

³ *Ibidem*. SÁIZ. pág. 23.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*. pág. 24.

constituyendo pues una “pequeña alegría” (xiaoxi), si es que llegaba a serlo; de hecho, el infanticidio femenino en China puede encontrarse a través de toda su historia⁷.

De aquí puede deducirse con facilidad que las mujeres no recibieran, por regla general, ningún tipo de educación formal, a excepción de “cosas prácticas de trabajo casero que las rendía útiles mientras vivieran en la casa paterna y aumentaba su valor llegado el momento de casarlas”⁸. Ya en el año 100 de nuestra era, la historiadora Ban Zhao, fiel al confucianismo más ortodoxo, habla en su obra Nü jie (los preceptos de la mujer) de las habilidades que han de exornar a ésta: “presentar una apariencia femenina, saber preparar comida y vino para los visitantes, coser y bordar”. Existe un proverbio clásico chino que reza que “la ausencia de talento es virtud en la mujer”. “Si practicaban algunas artes, como la caligrafía, la poesía, la pintura, el canto o la danza, éstas formaban parte de su ajuar en oferta, de los atributos que decoraban su feminidad, y que permitían a sus familias negociar las condiciones de su boda”⁹. Porque el matrimonio, para que tuviera legitimidad, pasaba por la figura de un intermediario (zuomei), en la antigüedad, generalmente una mujer, que ejercía esta función como oficio reconocido¹⁰. El matrimonio por amor y libre elección de los contrayentes no se contempla; ya lo dice Mencio: “...si, sin esperar la orden de los padres ni las negociaciones de los intermediarios, los jóvenes escarban un agujero en la pared para verse o saltan la valla para estar juntos, sus padres y todas las personas de su vecindad los despreciarán” (Mencio, IIIb. 3). La tradición del zuomei permanece arraigada y sigue considerándose necesaria, aunque ya no sea una profesión: se lleva a cabo a través de amigos o parientes, o directamente a través del Estado mediante “organizaciones a las que se encomienda tal misión, como la Liga de La Juventud Comunista y la Federación de Mujeres”.¹¹ Una variante de estas mediaciones puede apreciarse en la película: los padres han apuntado a Wai Tung al club de solteros “más selecto de Taiwán”; este momento de la película, aparentemente trivial, adquiere todo su significado gracias las informaciones citadas.

Una vez que el matrimonio ha sido concertado, pagado un precio a la familia de la novia en compensación por haberla alimentado “para ellos” durante toda su vida de soltera, y una dote opcional a la del novio (que en ocasiones podía superar a la paga si la

⁷ FISAC Badell, Tatiana (1995): *Mujeres en China*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, pág. 14.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*. pág. 163.

¹⁰ *Ibidem*. SÁIZ. pág. 25.

¹¹ *Ibidem*.

familia de la novia deseaba mostrar su superioridad)¹², las mujeres entran en el primer estadio de lo que constituirá su vida social propiamente dicha, de los tres por los que habrá de pasar, si todo sale correctamente, y que casi tienen algo de fases de metamorfosis de insecto en su previsibilidad: primero son nueras, esto es, esposas novísimas del hijo de la familia, supeditadas a la autoridad de la madre de éste; después, madres ellas mismas; por último, suegras que a su vez supervisan a la esposa del hijo, y el ciclo vuelve a comenzar¹³.

Ni que decir tiene, que el estadio inicial es el más ingrato (si es que alguno pudiera considerarse grato) e incluso el más doloroso: la recién llegada es una extraña que debe adaptarse sumisamente a las costumbres de la nueva casa, como queda dicho, bajo la supervisión de la suegra. Las relaciones suegra/nuera constituyen un tema característico a lo largo de toda la literatura China, poniéndose casi siempre de manifiesto la crueldad de las primeras, que llegaban a infligir maltrato físico a las segundas (generalmente a causa de haber sido ellas mismas maltratadas en su periodo como nueras), quejándose aquéllas, por su parte, de la pereza e ineptitud de éstas. Se establece, pues, una relación de competencia, pero al mismo tiempo, será la suegra la que eduque e integre a la nuera.

Cuando la madre consigue tener un hijo, especialmente si es varón, se convierte en miembro de pleno derecho de la familia y su posición se eleva: a través del vínculo afectivo con su hijo, su autoridad crece sin desafiar a la de la suegra. Finalmente, llegar a suegra constituye una suerte de premio tras una vida de sacrificio y trabajos: para empezar, se trata de uno de los miembros más ancianos de la familia, lo cual se hace merecedor en el sistema confuciano de respeto y prestigio, aun para las mujeres; pero, además: “con su vida detrás de ella, su existencia está clara. Ha tenido hijos, los ha criado a ellos y a sus nietos. Los siguientes dos vínculos de la cadena están asegurados. Ve a sus nietos alrededor de ella. Su trabajo está hecho”.¹⁴

A la luz de todos estos elementos, el enredo de la trama se nos abre para mostrarnos un trasfondo de conflicto entre un tipo de concepción del mundo que trata de mantenerse a toda costa y que se desmorona, y sus diferentes ramificaciones: la de lucha de la mujer por encontrar su identidad, sin haberse librado del peso de su propia tradición patriarcal y que en ese proceso se ve abocada a un mundo no menos hostil; la

¹² *Ibidem*, pág. 26.

¹³ Para un mayor conocimiento de este proceso, véase Amelia Sáiz López: *Utopía...*, págs. 28-37.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 36.

del encuentro inevitable de culturas diversas en un mundo intercomunicado, en proceso de descolonización, donde es necesaria la negociación, el entendimiento y la apertura de mente; y subyaciendo a todo esto, el eterno conflicto entre clases, que se pone de manifiesto desde el momento en que un matrimonio es concertado.

Es así que encontramos el miedo de Wai Tung a explicarle a sus padres cómo es él en realidad y su intento por complacerles aun con la mentira, donde se percibe su sujeción, siquiera inconsciente, a la moral confuciana y su concepto de piedad filial; encontramos que la madre ama profundamente a su hijo único varón, pues constituye su orgullo como mujer que “ha hecho lo que debía”, pero que también desea por encima de todo tener un nieto varón y ver así “cumplido su ciclo”, pudiendo ingresar en el estadio de suegra y recibir el premio de ver aseguradas dos generaciones (por supuesto, el deseo es compartido por el padre); y encontramos a Wei Wei, una mujer joven, independiente, que no sabe cocinar y que ha estudiado arte en la universidad que, ante la amenaza de la deportación y, no menos importante, el sentimiento de desarraigo y soledad (acaso el que nos hace añorar la esclavitud pasada frente a la libre incertidumbre presente, como le sucedió al pueblo de Israel), decide someterse a la pantomima, no sólo de pasar por la esposa de Wai Tung, sino de aceptar todo lo que conlleva: modificar su forma de vestir, informal, provocativa (tal aparece en las primeras escenas), por una adecuada y modesta, incluido corte de pelo -un claro ejemplo de puesta en escena empleada para encarnar o reforzar una determinada idea¹⁵-, y disponerse a representar el papel de la perfecta esposa confuciana, sumisa y hacendosa en el hogar.

Toda la larga secuencia de la llegada de los padres a la ciudad, y la preparación de ésta constituye un excelente ejemplo de *mise en abyme* dentro de la película donde apreciar este continuo conflicto. Basten algunos apuntes como la panorámica de absoluta inspección, de abajo arriba, que realiza la cámara (en un plano subjetivo que representa la mirada de los padres) sobre Wai Tung en la misma puerta de desembarque; la primera opinión complaciente del padre expuesta de modo confidencial a la madre (“parirá muchos hijos”); sus discretas indagaciones sobre la familia de la novia en el coche, camino de casa, en donde quedan aún más complacidos al constatar la inferioridad social de ésta; los conocimientos de Wei Wei sobre arte en relación a una caligrafía hecha por el padre (que ha sido colocada a toda prisa en un lugar principal

¹⁵ CARMONA, Ramón (2000): *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, pág. 131. Para cualquier aspecto de lenguaje cinematográfico empleado aquí, cfr. esta obra y David Bordwell and Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 1997.

sustituyendo a objetos decorativos marcadamente *gays* en una escena muy divertida), con lo cual convierte en efecto su talento en un mero adorno que la encarece... Después, en la secuencia los preparativos para la boda, es cuando la transformación de Wei Wei se verifica de modo definitivo, y de nuevo se subraya cinematográficamente: hasta ese momento las escenas han sido reposadas, con planos más o menos largos; ahora, se produce un momento de sucesión de primeros planos rápidos y breves, al ritmo de un cha-cha-cha, del rostro de Wei Wei a través de los cuales se nos muestra esquemáticamente su proceso de maquillaje: el ritmo de la sucesión nos subraya su artificiosa pantomima; ella sonríe espontáneamente con ingenuidad al verse “tan guapa”: ha sucumbido. Después de la boda, la escena de la sesión fotográfica de los recién casados (que bien hubiera podido llevarla a cabo el fotógrafo protagonista de secretos y mentiras) constituye la culminación de los efectos de tematización de la forma en la película: cada plano es una de las fotografías realizadas, con su correspondiente proceso de composición: sobre unos trasfondos exageradamente *kitsch* (parterres, fuentes), el fotógrafo obliga a la familia a las posturas más forzadas con objeto de quedar “naturales”; la metáfora de la convención social, del artificio capturado como natural, de la necesidad de posar, resulta evidente.

Con todo, quizás la mayor inversión con que Ang Lee resalta todo el conflicto, y que abarca toda la película sea el contraste entre Simon, el novio de Wai Tung, y Wei Wei. Simon sí sabe cocinar (cocina china además: su proceso de inculturación -suponemos que por amor- es sorprendente: hasta ha aprendido la lengua; se trata del caso de desarraigo voluntario inverso) y es hacendoso; y desde el momento en que la farsa comienza, incluso cuando ésta se torna difícil de sostener, es capaz de seguir con el engaño, manteniéndose en todo momento en un discreto segundo plano, como un “amigo de Wai Tung”, pero siempre ahí limando diferencias, y removiendo y condimentando rápidamente la comida cuando los padres no miran (en escenas muy cómicas), para pasar inmediatamente el cucharón a Wei Wei y que parezca que ha sido ella. A poco comprendemos el juego de deconstrucción de identidades que nos ilumina sobre la convencionalidad de éstas: Wei Wei es una mujer que no cumple ninguno de los requisitos que la moral confuciana le supone; los cumple, sin embargo, un hombre, que además resulta la verdadera pareja de Wai Tung, y que, como señala el Nü jie, “conoce el lugar que ocupa, y la conducta adecuada en cada ocasión”, vertebrando calladamente, como desde siempre han hecho las mujeres, la estructura familiar (y en los planos de grupo siempre aparece en segundo término, pero, al mismo tiempo,

omnipresente). De este modo, la repetición de la frase “gracias por cuidar de Wai Tung”, dicha convencionalmente a Wei Wei como fórmula de cortesía, adquiere todo su pleno significado, cuando es repetida por el padre a Simon.

La eclosión del respectivo “enfrentamiento” de las mujeres al cuestionamiento de sus respectivos proyectos vitales se produce en una de las más conmovedoras escenas de la película: tras descubrirse todo, la madre y Wei Wei quedan solas: ocurre entonces un intento de tímido dialogismo. La madre (sollozan ambas) hace un esfuerzo por comprender, manifiesta cómo en sus tiempos, “las cosas eran diferentes”, y que envidia a la juventud, su libertad, la libertad que ella no tuvo. Wei Wei le replica, que esa libertad tiene un precio muy alto. El precio del desarraigo que quizás toda búsqueda de la identidad individual conlleva.

La madre en el cine mexicano
SÁNCHEZ Oliveira, Enrique
Universidad de Sevilla

1 Consideraciones sobre el cine mexicano en los años treinta

En México, tras la Revolución armada del periodo 1910-1917 y de las grandes convulsiones que le siguieron durante los años veinte, se vive un periodo de cierta estabilidad política. En los años treinta, la sociedad mexicana se empeña en la reconstrucción y modernización del país y en la vuelta a la normalidad civil. Estos años están dominados por la figura política de Lázaro Cárdenas, presidente del gobierno entre 1934 y 1940.

En el terreno económico la medida más emblemática de Cárdenas es la nacionalización del petróleo - en una confrontación abierta con los intereses de Estados Unidos- que debía proporcionar al erario público los recursos para su proyecto de Estado social y proteccionista. Además, dictó otras medidas revolucionarias como la reforma agraria, la expropiación de los ferrocarriles o la educación socialista en las escuelas, que despertaron una activa oposición de los terratenientes, los empresarios y la Iglesia. El retraimiento de la inversión y la fuga de capitales fue la respuesta de estos sectores conservadores a lo que consideraban una política comunista de Cárdenas.

En este marco de relativa estabilidad política y periódicas convulsiones económicas, recrudescidas por las drásticas medidas presidenciales, México vive la transición de una economía agraria a una economía industrial que conlleva un importante crecimiento de las ciudades y de la clase media. Al proceso de industrialización que tiene lugar en México - con retraso respecto a sus vecinos del norte y a los países desarrollados de Europa - no se mantiene ajena la industria cinematográfica.

En los años treinta, la situación del cine mexicano es de dominio absoluto por parte de la producción estadounidense, característica que podemos extender a todo el cine latinoamericano. Aunque éste sea un hecho constatable en mayor o menor medida en todas las naciones occidentales, en el caso de México las películas norteamericanas copan el mercado, dejando a la producción local un margen muy estrecho de

subsistencia. En la década 1930-39, de las películas estrenadas en México el 76 % (2.388) eran norteamericanas frente al 6,5 % (199) mexicanas¹.

En este panorama de supremacía yanqui, la llegada del sonido abrió en México - y en otras cinematografías latinoamericanas - la esperanza de poder desarrollar la producción local, ante la barrera lingüística que se alzaba entre los espectadores de habla hispana y los filmes en inglés. La coyuntura se presumía favorable para acceder al gran mercado internacional de habla hispana

Pero en los años iniciales del cine sonoro, pese al éxito económico de algunos filmes como *Santa* (1931) de Antonio Moreno, las películas mexicanas no lograban traspasar sus fronteras. Era necesario encontrar temas o géneros que interesaran al público mexicano y, además, al espectador de otros países de habla hispana. Entre 1933 y 1937, la naciente burguesía cinematográfica mexicana busca y define el género de cine que necesita para conquistar ese mercado exterior en lengua española. Estos años son un periodo de experimentación de géneros que da excelentes resultados en el plano estético y comercial².

En esta búsqueda, se pueden distinguir cuatro posturas en el cine mexicano: la que tiende al cine comercial y taquillero, la que tiene un marcado contenido social y reivindica los principios de la Revolución, la de tendencia vanguardista y, por último, aquella que intenta conjugar aspectos artísticos y comerciales³.

Para Ayala Blanco, los géneros que encuentran el apoyo popular en estos años son las comedias rancheras, las películas cómicas y las epopeyas de barrio y, por lo menos en número, arraigo y comercialidad son los géneros que podrían considerarse mayores. Al lado de ellos coexisten otros que configuran el cine mexicano: las películas de añoranza porfiriana, las películas que narran folclóricamente la gesta revolucionaria y los dramas de familia⁴.

2 Melodramas familiares

En estos se consolida un nuevo tipo de clase media. Integrada por viejos hacendados que han perdido sus privilegios por la revolución, pequeños propietarios de provincia, profesionales liberales, comerciantes, empleados gubernamentales y

¹ AMADOR, M° L. y AYALA Blanco, J.: *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, Filmoteca UNAM, México D.F., 1980

² VEGA Alfaro, E.: "Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)" en *Le Cinema Mexicain* de P.A. Paranaguá (ed), Centre Georges Pompidou, París, 1995, p. 97

³ VEGA Alfaro, E.: *op.cit*, p. 98

⁴ AYALA Blanco, J.: *La aventura del cine mexicano*, Grijalbo, México D.F., 1993, p. 42

administradores de la incipiente industria, esta heterogénea amalgama empieza a imponer sus gustos y a exigir sustentos morales.

Las películas mexicanas que tratan el tema de la familia son el mejor reflejo de esta clase media, que cree en su propio juego de respetabilidad y esfuerzo laboral y para quien

la familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto: aparte. La familia mexicana, monogámica, católica y numerosa, se mueve en situaciones tiernamente anacrónicas. Poco importa que todo cambie alrededor y esa evolución descalifique al pasado. La familia en el cine mexicano tiene un tiempo exclusivo, al margen histórico⁵.

Junto a la figura de la prostituta y del charro, la madre es uno de los personajes fundamentales en el melodrama mexicano. La madre es una figura nacida ante todo y sobre todo para la abnegación, para el llanto y para el sufrimiento; un ser andrógino y asexual cuya única función, cuya única razón de ser es esta: ser madre⁶.

El tremendo éxito de taquilla que supuso *Madre querida*, estrenada el 10 de mayo de 1935, aprovechando la deleznable promoción que los grandes comercios realizaban del amor materno-filial para incrementar sus ventas con ocasión de ese día, fue un ejemplo largamente imitado en la saga cinematográfica de las ‘madrecitas’. En 1936, de las 25 películas que produce México más de la mitad fueron melodramas sobre temas familiares. El camino para llegar a un público masivo y popular estaba en esos momentos en el melodrama familiar.

3 *Mi madrecita* de Francisco Elías

El director de cine onubense Francisco Elías se incorporó al cine mexicano a finales de 1938, próxima a finalizar la guerra civil española. En México vivió hasta 1948. En ese periodo realizó 8 largometrajes, muchos de los cuales siguen la moda cinematográfica del momento dado que sus películas buscaban triunfar en taquilla y gustar a un público mayoritario. Su primera película como director fue *Calumnia*, una comedia ranchera. En el segundo largometraje que realiza en México, se adscribe al género de los melodramas familiares con *Mi madrecita*.

⁵ AYALA Blanco, J.: *ibidem*, p. 42

⁶ RAMÓN, D.: “Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha” en *80 años de cine mexicano*, serie Imágenes, nº 2, UNAM, México, 1977, p. 109

Mi madrecita, rodada en 1940, último año del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, tuvo un considerable éxito de taquilla. Ese año, aunque ya era un género hasta cierto punto devaluado por la sobredosis de años anteriores, se filmaron otros dos melodramas familiares: *Amor de mis amores* de René Cardona y *Viejo nido* de Vicente Oroná. Todas tratan el manido tema de una madre abnegada que sacrifica la vida por sus hijos.

La acción de *Mi madrecita* comienza un 10 de mayo, el día de las Madres. Doña María espera ilusionada que sus tres hijos, Julio, Luis y Enriqueta, que trabajan en la ciudad de México, vuelvan al apacible rancho familiar en una tranquila ciudad de provincias a celebrar este día. Pero todos excusan su asistencia por motivos profesionales. Doña María, madre tolerante, no sólo comprende la ausencia de los hijos sino que ayuda económicamente uno de ellos, a Julio, para que pueda ir a Nueva York donde desea triunfar como cantante. Para ese fin pide un préstamo, contra la hipoteca de la casa, a un usurero sin escrúpulos. Al no poder hacer frente a los pagos de la deuda, se ve obligada a abandonar el rancho familiar y marcha a la capital donde espera encontrar el apoyo de sus hijos.

Sola y desorientada en la gran ciudad va a la casa de su hija Enriqueta y a la de su hijo Luis, pero en ambas se siente rechazada. Encuentra alojamiento en un humilde cuartucho y se ve obligada a limpiar escaleras para sobrevivir. Este desdichado estado de cosas es reconducido por Julio cuando vuelve de Nueva York convertido en un exitoso cantante. Encuentra a su madre, paga la deuda al usurero para recuperar el rancho familiar y recrimina a sus hermanos la detestable actitud filial que han mantenido. Obligados por la madre, todos se reconcilian en su presencia. Esto sucede un 10 de mayo, día de las madres; y todos se reencuentran en el rancho familiar, en torno a la mesa que justo un año antes quedó vacía.

El papel protagonista de *Mi madrecita* está encarnado por Sara García, durante años encasillada en el arquetipo de madre. Esta actriz inició sus andaduras cinematográficas como madre en *No basta ser madre* (1937) de Ramón Peón, donde actuaba conforme a los cánones de la tragicomedia sentimentalona al estilo teatral español, en consonancia con los planteamientos de una buena parte del cine mexicano que se empeñaría durante largo tiempo en ser simple prolongación fotografiada del

teatro español más detestable⁷. A partir de este papel el rostro oficial de la madrecita o abuelita abnegada del cine mexicano sería por excelencia el de Sara García⁸.

Con *Mi madrecita* se inicia la relación de Francisco Elías con el productor mexicano Rafael Arzoz, que proseguiría en otros filmes realizados por el director andaluz⁹. El director de fotografía es Ross Fisher, norteamericano afincado en México, que trabajó en la mayoría de las películas mexicanas de Elías.

En sus memorias recuerda Elías pormenores de esta producción y las condiciones de premura que desde el principio se impusieron al proyecto:

A finales del mes de marzo de 1940 un viejo amigo mío, Gené, exgerente del Cine Fantasio de Barcelona, me presenta a Rafael Arzoz, mejicano hijo de españoles, distribuidor de películas prestigioso. Ha comprado un argumento titulado *Mi madrecita* y desea que lo lleve a la pantalla. Ahora bien, la película tiene que estar lista para su estreno el 10 de mayo, Día de las Madres. Dispongo, pues, de unos 55 días para escribir el guión, rodar la película, montar el copión y supervisar el corte del negativo y el tiraje de las copias. Pongo manos a la obra y termino el guión en poco más de una semana (...)

Con *Mi madrecita* bato varias marcas: una, la de la velocidad de rodaje, 11 días. Otra, la del costo: 55.000 pesos, o sea, en aquella época, unos 26.000 dólares. Y por último, la de taquilla: en el primer pase, en los diez cines en que se proyectó el 10 de mayo, se amortizó el costo del negativo. La película dio en el primer año de explotación un beneficio neto de un millón de pesos¹⁰.

A finales del mes de marzo se inició el rodaje de *Mi madrecita*. La película se filmó en los estudios Azteca en la capital mexicana. Parte del rodaje se realizó en la Basílica de Guadalupe, siendo la primera vez, según Elías, que las autoridades eclesiásticas permitían un rodaje en el interior del templo más emblemático para los católicos mexicanos. Recuerda Elías en sus memorias como algunas voces de ultraderecha clamaron por lo que consideraban una profanación.

Apremiado por la proximidad del estreno, el rodaje se limitó a dos semanas concluyéndose en la fecha prevista. Desde el estricto punto de vista de la oportunidad empresarial, *Mi madrecita* fue modélica. Con unos plazos de rodaje y montaje ajustados, estuvo terminada para su estreno el preceptivo día de las madres.

⁷ GARCÍA Riera, Emilio: Historia documental del cine mexicano, Universidad de Guadalajara, 1992 (primera edición: Ediciones Era, México D.F., 1969), vol 1, p. 153

⁸ Su extensa filmografía parece urdida ex profeso para crear y reforzar el mito de ‘madre de México’: La gallina clueta (1941) de Fernando de Fuentes, Cuando los hijos se van (1941) de Juan Bustillo Oro, Regalo de Reyes (1942) de Mario del Río, La abuelita (1942) de Raphael J. Sevilla, Caminito alegre (1943) de Miguel Morayta, Mamá Inés (1945) de Fernando Soler o Madre adorada (1948) de René Cardona, entre otras.

⁹ Rafael Arzoz fue productor de El milagro del Cristo (1940), La epopeya del camino (1941) y Sierra Morena (1944), realizados por Francisco Elías en su etapa mexicana

¹⁰ ELÍAS, F.: Anatomía de un fantasma, autobiografía inédita, p. 86

Una premiére, a la que asistió la esposa del presidente Cárdenas, en el prestigioso cine Palacio de la capital azteca y una buena campaña de lanzamiento, dieron la publicidad esperada al film y durante los días de exhibición se colocó el cartel de no hay billetes en las taquillas de los cines donde se proyectó.

Mi madrecita comienza y termina en el mismo espacio, el comedor de la casa familiar, en la misma fecha de dos años consecutivos, el 10 de mayo. Para remarcar un día tan señalado, la acción se inicia en ambas efemérides con un primer plano de una hoja de calendario que nos muestra la fecha anterior y una mano que, arrancando la hoja del día 9, nos descubre la del día de las madres.

En la primera celebración del día de las madres ningún hijo está presente, más que en el recuerdo y el corazón de la madre, lo que evidencia Elías con flash back a la niñez de cada uno de ellos. Un año después toda la familia está sentada a la mesa como expresión de la imperecedera unidad familiar. En este lapso de tiempo la familia se ha disgregado y vuelto a unir.

En *Mi madrecita* se dan los clichés del género del drama familiar que con escasas variantes se articula en torno a una idea central: la familia de clase media que se disgrega y pierde su armonía pero que a pesar de los embates del mundo exterior sobrevive y permanece.

La propuesta de Elías de iniciar y acabar *Mi madrecita* en ese espacio refuerza el carácter simbólico del hogar y lo convierte en una especie de prolongación del útero materno donde la familia, bajo la mirada complaciente de la madre, está protegida.

Este hogar de clase media, situado en un idílico e idealizado ambiente de provincias, se contrapone a la hostilidad del mundo urbano, representado en *Mi madrecita* por el Distrito Federal, donde el ajetreo de la vida laboral, la lucha por el ascenso profesional o las presiones del entorno social impiden siquiera verse a los miembros de la familia. La película viene a decirnos que en la gran ciudad las relaciones familiares son poco menos que imposibles.

El conflicto en *Mi madrecita*, como en tantas otras películas del género, deriva de la necesidad de los hijos de alejarse, de elegir su propia vida, con la necesaria ruptura umbilical que ello implica. Pero como afirma Ayala Blanco la familia se disgrega sin perder su armonía, sin dejar de depender del núcleo fundamental y seguir teniendo el epicentro sobre los progenitores. Aun transgredidas las leyes de la familia conservan perennemente su vigencia. Y prosigue este autor vaticinando el regreso de los que se

han ido puesto que, en la familia, los sentimientos, afecciones y amistades resultan de una forma de relación de grupo¹¹.

La disgregación familiar se ve agravada en *Mi madrecita* por la ingratitud de los hijos ‘malos’, elemento recurrente en otras películas del género. En efecto, la avaricia de Luis conlleva la pérdida de la casa hipotecada (el lugar donde han nacido y crecido los hijos), la penuria de la madre y, en consecuencia, la necesidad de desempeñar un trabajo duro y marginal en la vejez para poder subsistir (fregar escaleras). A esta situación límite contribuye la actitud estirada y vergonzante de Enriqueta, prisionera de los convencionalismos sociales, que reniega en su círculo capitalino de su cateta y provinciana madre.

De los tres hijos, es Julio el que con su esfuerzo económico apuntala la familia y cubre el vacío del padre ausente. Es también el único que en ningún momento traiciona a la madre y siempre, a pesar de estar en otro país, o precisamente por ello, sueña con su idealizado hogar.

Pero no se concibe un melodrama familiar sin un final feliz. Gracias a la mediación del buen hijo que es Julio, la familia recupera la casa, el espacio donde la armonía familiar vuelve a ser posible y donde la madre puede plácidamente vivir su vejez.

Para terminar este discurso moralista y edificante sobre la unidad familiar, en el que todo cambia para seguir igual, al final de la película emerge el personaje de Margot, la esposa de Julio, como expresión de la circularidad esencial que representa la madre en el melodrama mexicano¹². De ella es la mano que hacia el final de la película nos descubre en el calendario la fecha del 10 de mayo. Poseedora de los valores de sacrificio, capacidad de perdón y abnegación requeridos para ser madre en el melodrama mexicano, es la depositaria y heredera del rol de madre. De esta manera, la unidad familiar está asegurada en el tiempo.

La crítica fue complaciente con el film y alaba la idea de estrenarla el día 10 de mayo para ensalzar la bondad de una madre “como hay muchas en México”, capaz de sacrificar su vida y su hacienda por los hijos, a pesar de la ingratitud de algunos de ellos¹³.

¹¹ AYALA Blanco, J.: *ibidem*, p. 43

¹² ZUÑIGA, A.: “De la madre en el melodrama mexicano. (*Nosotros los pobres*, 1948)” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 16, p. 27

¹³ *El Redondel*, 12 de mayo de 1940

Las películas sobre la familia constituyen probablemente el género más retrógrado que ha creado el cine mexicano. Y, paralelamente, el más influyente, tanto en otros géneros cinematográficos, donde buena parte de los personajes y sus actitudes morales procederán de este cine familiar, como sobre la sociedad mexicana donde la madre abnegada se convierte en modelo y arquetipo de la vida real.

Ficha técnica y artística de *Mi madrecita*

Otros títulos	Madrecita
Año de producción	1940
Nacionalidad	Mexicana
Producción	Rafael Arzoz y Luis Gené
Dirección	Francisco Elías
Argumento y adaptación	Max Liszt y Joaquín Iturriaga
Diálogos	Antonio Médez Bolio
Jefe de producción	Enrique M. Hernández
Supervisión	Paul Castelain
Fotografía	Ross Fisher
Música	Jorge Pérez
Sonido	Carlos Flores Gómez
Escenografía	Mariano Rodríguez Granada
Asistente de dirección	Carlos L. Cabello
Director de diálogos	José María Arzoz
Ayudante de cámara	José Gutiérrez Zamora
Decorados	Manuel Rodríguez
Edición	Francisco Elías
Cortador	José Marino
Maquillaje	Noemí Blanco
Staff	Nacional
Lugar de rodaje	Estudios Stahl y Basílica de Guadalupe (México D.F.)
Fecha inicio de rodaje	25 de marzo de 1940
Laboratorios	Azteca
Estreno	10 de mayo de 1940 en el cine Alameda (México D.F.) El 8 de mayo tuvo lugar una première en el cine Palacio (México D.F.)
Duración	75 minutos
Distribuidora	Victoria Films, S.A.
Intérpretes	Sara García (Doña María) Julián Soler (Julio) Julieta Palavicini (Enriqueta, la hija) Víctor Urruchúa (Luis, hijo avaro) Virginia Serret (Margot, novia de Julio) y Julio Villarreal, Consuelo Segarra, Manuel Noriega, Paco Martínez, Pepe Martínez, Alba del Mar, Avelina

Chardy, Carmen Delgado, Narciso Busquets, Pepe del
Río, Leonor Martorell

Localización

Filmoteca UNAM (México)

La figura femenina en las pulp magazines, una perspectiva semiótica

SANDÍN Lavado, José Francisco

Las revistas *pulp*, llamadas así por la ínfima calidad del papel que las conformaba, elaborado con la madera de la pulpa del árbol, llegaron a su apogeo, dado su bajo precio, durante la Gran Depresión de los años treinta, en Estados Unidos, lugar donde habían surgido; el auge de este tipo de publicaciones se mantuvo durante las dos décadas siguientes, iniciándose en los sesenta un largo proceso de declive que culminó con su total extinción en la primera mitad de los ochenta.

Por largo tiempo se consideró la calidad de los relatos que aparecían en tales revistas pareja a la del papel en que estaban impresos, si bien esto es cierto en no pocos casos, populares *pulps* como *Black Mask* o *Dime Detective* sirvieron de trampolín a escritores de la talla de Dashiell Hammett, Raymond Chandler o James M. Cain, otrora denostados. Merece la pena por tanto llevar a cabo una revisión de estas narraciones, que han ejercido una capital influencia en la cultura de masas en que nos hallamos, a través de los medios de comunicación masivos contagiados por el *pulp*: películas, comics, telefilmes, seriales radiofónicos.

El estudio que propongo indaga en la visión que de la mujer se da en las obras del *pulp*, mediante un acercamiento de carácter semiótico a los personajes femeninos que en éstas encontramos; este estudio se basa en un corpus de cuentos aparecidos en pulp magazines y de novelas que se habían editado previamente, por capítulos, en esta clase de publicaciones periódicas. El trabajo se extiende a las adaptaciones cinematográficas de algunos de los relatos escogidos, así como al análisis de portadas. La idea es un estudio de los personajes femeninos, partiendo un enfoque semiótico, centrado en los recursos de que se valen los diferentes autores para dar una determinada imagen de la mujer, desde el chovinismo recalcitrante de Mickey Spillane hasta la profunda dimensión de Hammett, pasando por los brotes misóginos de Chandler y la ambigüedad de Ross Macdonald; haciendo especial hincapié en la creación del arquetipo de *la mujer fatal*.

El género *Hard Boiled*, nacido en este tipo de narraciones, ha sido frecuentemente descrito como “eminentemente masculino”. La preponderancia de los personajes masculinos sobre los femeninos suele ser tal en algunos relatos aparecidos en revistas *pulp* que, en muchas ocasiones, la presencia de éstos se limita a meros personajes secundarios, a veces simples figuraciones, como un elemento más del escenario

descrito, llegando a darse su total ausencia, como ocurre en *The Killers* (1932) de Ernest Hemingway que, en su adaptación al cine, *Forajidos* (*The Killers*, 1946), dirigida por Robert Siodmak, al emplearse el relato de Hemingway como secuencia de arranque del filme y prolongar la acción comenzada por aquél, completando su comienzo *in media res* mediante el recurso de la analepsis o *flash-back*, se añadieron varios personajes femeninos fundamentales para el desarrollo de la trama, destacando de entre ellos Kitty, la arquetípica mujer fatal magistralmente interpretada por Ava Gardner.

En *It Had to be Murder* (Dime Detective, febrero de 1942) de Cornell Woolrich, el único existente femenino relevante, la señora Thorwald, cobra paradójicamente tal relevancia al dejar de existir, tras su asesinato al poco de comenzar la historia. En su versión cinematográfica, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock, el personaje de Sam el amigo y compañero de trabajo de Jeff, el impedido protagonista, que ayuda a éste en la resolución del misterio, fue sustituido por el de Lisa, la novia de Jeff (James Stewart) interpretada por Grace Kelly, que da lugar a la subtrama de la historia de amor de la película.

En *Down the Long Night* (Black Mask, 1948), de William F. Nolan, Jessica Randall, que sirve como *leit motif* o elemento motivador de las acciones de los dos personajes principales, héroe y villano, protagonista y antagonista, sólo figura como personaje aludido hasta que se produce la aparición de su cadáver.

Este último representa un caso extremo de un cierto tipo de narración *pulp*, en que, analizando en el nivel de la fábula, mediante el modelo actancial mítico de Greimas¹, encontramos que la mujer no es sujeto de la acción sino objeto de ésta, con el que se establece una relación de deseo, tanto por parte del sujeto (protagonista) como del antisujeto (antagonista), el conflicto entre ambos se saldará con la consecución del objeto deseado por parte de uno de ellos.

Esta visión de la mujer dotada de gran atractivo físico, que mueve a actuar a los hombres protagonistas en una dirección u otra, o bien es tratada por ellos como moneda de cambio, es bastante común en los relatos *hard-boiled*, si bien es en autores menores, como el reaccionario Mickey Spillane, donde esta actitud se radicaliza y vemos cómo el existente femenino es considerado, efectivamente, como mero objeto de deseo, observemos a este efecto la descripción que hace en *Kick it or Kill* (Cavallier Magazine, 1958) del personaje de Dari Dahl: “cabello rubio desteñado”, “pechos generosos”, “piel

¹ GREIMAS, A. J. (1966): *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987. Págs. 276-279.

suave”; no dejan de ser risibles las continuas alusiones de Spillane al tamaño de los senos de sus personajes femeninos. Asimismo, en cuanto a la caracterización, resulta de gran ayuda acudir al concepto de *Trait-Names* o “nombres-rasgo”, tomado de J.P. Guilford por Seymour Chatman para aplicarlo a su teoría abierta del personaje²; observamos, entonces, cómo el apellido noruego “Dahl” indica origen escandinavo, Spillane parece tener una extraña fijación con las “suecas” o “bellezas nórdicas”, que aparecen por toda su obra; en este sentido florecen toda suerte de diminutivos: Dari, Flori, Betty, Bonnie, Lily... llegando a referirse a alguno de estos personajes como “Bimbo”, expresión vulgar del idioma inglés que alude a un tipo de mujer joven, generalmente rubia, físicamente atractiva y de escasa inteligencia que, sin duda, menudea por los relatos de Mickey Spillane; por no hablar de Velma, la explosiva secretaria del detective Mike Hammer, o de Betsy, nombre que da Hammer a su pistola.

Estos relatos se enmarcan en el modelo de narración psicológica de Todorov³, en que los personajes se subordinan a la trama, dichos personajes entran dentro de la tipología del flat character o “personaje plano” de E.M. Forster⁴, se trata de personajes que carecen por completo de matices y que están tipificados, es decir, son fácilmente reconocibles, como veíamos, en relación al modelo de mundo ficcional al que pertenecen; en este sentido, remitiéndome de nuevo a Chatman, los personajes de Spillane tienen por lo general muy pocos rasgos, a veces incluso uno sólo dominante que, en el caso de las mujeres, parece ser la estupidez, si bien ésta no se nombra directamente, dado que el personaje se subordina a la acción, parece válido tomar la idea, presente ya en la *Poética* de Aristóteles⁵, de que son las acciones las que dotan de carácter al agente, en otras palabras, siguiendo esta teoría del nomina agentis el personaje es lo que hace, como Dari Dahl no hace más que cometer estupideces a lo largo de todo el cuento, habrá de ser, por lo tanto, “estúpida”; su función varía durante el desarrollo de la trama entre la de adyuvante, que apoya al sujeto/protagonista en su acción justiciera, y la de oponente, que entorpece al sujeto (héroe) constantemente en su enfrentamiento con el antisujeto (los villanos que tienen dominado el pueblo); observemos a este efecto el fragmento que he elegido de *Kick it or Kill*: Dari se conduce con torpeza, se confunde de bolsillo al buscarle al agente del FBI Kelly Smith las pastillas que necesita para mitigar el dolor que le produce una herida reciente en el

² CHATMAN, S. (1978): *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990. Págs. 132, 133.

³ Citado en Chatman S. (1978). Págs. 122, 123.

⁴ FORSTER, E. M. (1927): *Aspects of the novel*, Suffolk, Penguin, 1990. Págs. 42-48, 93-106.

⁵ ARISTÓTELES: *Poética*, Madrid, Gredos, 1989. Capítulos II, VI.

costado, al encontrar el revólver de éste lo toma, de manera irreflexiva (a tenor del extraño comportamiento de Smith y de estar éste en posesión de barbitúricos), por un delincuente drogadicto, se enfurece irracionalmente y arroja el frasco de calmantes por la ventana, retrasando con ello el desenlace de la acción: la violenta desarticulación, por parte del protagonista de la banda de proxenetas, traficantes de drogas y espías soviéticos que actúan en contubernio.

Robert Aldrich en su filme *Beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955), inspirada en la novela homónima de Mickey Spillane, da una vuelta de tuerca sobre el relato original y aprovecha los personajes planos de Spillane para crear un modelo de *narración fuerte*, donde se establece una relación de oposición o contraste entre los personajes femeninos de la obra y el masculino protagonista, basada en los limitados rasgos de personalidad de todos ellos⁶. Veamos, en este sentido, cómo Christina, la desvalida autoestopista socorrida involuntariamente por el personaje principal, se vale de su ingenio para obtener la ayuda de aquél y averiguar, sorprendentemente, su identidad y ocupación: “Michael J. Hammer, detective privado”. Tras la violenta muerte de Christina, Hammer se autoimpone el deber moral de esclarecer el crimen, desoyendo los consejos de la policía, incumpliendo leyes y llevando a cabo constantes actos violentos en pos de su fin; durante su periplo, Hammer será engañado de manera continuada por la malvada Lily, bella y estereotipada femme fatale que arguye astutas trampas y emplea su atractivo sexual como su mejor arma.

Recapitulando, los hábitos de los personajes nos conducirán a sus rasgos esenciales⁷: Christina, “bondad” y “sagacidad”; Lily, “ambición” y “astucia”; Hammer, “agresividad excesiva”, “arrogancia irracional” y “moralidad ultra-conservadora”. Como vemos, la imagen de la mujer sale bastante mejor parada que la del hombre en este noir tardío, incluso la “mala” de la película, Lily, que emplea argucias y explota sus encantos para conseguir sus fines, mientras que Hammer se caracteriza por el empleo innecesario de la violencia para la consecución de los suyos; la mujer en *Kiss Me Deadly* es “sutil” e “inteligente”, el hombre es “obvio” e “irreflexivo” (si no directamente estúpido). Compárense, a este respecto, en el plano de la verbalización, las más que correctas intervenciones de los personajes femeninos con las frases cortas y la

⁶ FORSTER, E. M. (1927): “In their purest form, they are constructed round a single ideal or quality: when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round. [...] They may serve as contrast or foil to the main character (if the main character is upright and honest, the flat character may be dishonest)”. Pág. 93.

⁷ CHATMAN, S. (1978): *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990. Págs. 130-132.

escasez del vocabulario de Hammer, dado, más que al diálogo, a la acción, por lo general de naturaleza violenta.

Conste que, si bien he calificado a los personajes del filme de Aldrich como “planos”, éstos están mucho más dimensionados y presentan, por tanto, muchos más rasgos de personalidad que los de la novela de Spillane; además la película contraviene la intención del relato inicial.

Es en este universo de marcado carácter masculino, reflejo de una sociedad dominada por el hombre, donde se cimenta el mito de la *femme fatale* o *mujer fatal*, pérfida fémina que somete la voluntad de los hombres a su capricho mediante el subyugante poder de la fortísima atracción sexual que sobre ellos ejerce. Esta figura, surgida en la literatura romántica (*La Belle Dame Sans Merci*) y heredera de una tradición de siglos, desde la odisiaca Circe de la Antigüedad clásica, era en su versión medieval, el mito cristiano del súcubo o demonio con apariencia de bella mujer, fácilmente reconocible por sus dientes pequeños y afilados y orejas puntiagudas, rasgos físicos éstos sorprendentemente coincidentes con la descripción (“small pointed ears and teeth”) que hace Samuel Dashiell Hammett de la mujer fatal-arquetipo Gabrielle Dain en *La maldición de los Dain* (*The Dain Curse*, *Black Mask*, 1928); resulta más sorprendente aún cuando vemos que estos rasgos se repiten en la apariencia física de la lasciva Carmen Sternwood de *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, *Black Mask*, 1939) de Raymond Thornton Chandler⁸.

Gabrielle Dain habrá de ser, en cierto modo, exorcizada de su propia lujuria, tras ser rescatada por el Agente de la Continental del templo sectario en el que se hallaba recluida bajo los efectos de las drogas; de similar manera Philip Marlowe se resiste, cual Ulises al canto de las sirenas, a las sucesivas ofertas sexuales de Carmen Sternwood, lo hace de manera particularmente agresiva al encontrarla, desnuda, tendida en su cama: la expulsa violentamente de su lecho y de su apartamento, después abre las ventanas para que este se ventile y arranca “con furia salvaje” las sábanas para que no quede en la cama “la huella de su corrompido cuerpo”. Dado el empleo que hace Chandler de la técnica del narrador autodiegético, vemos el mundo de sus relatos a través de los ojos del detective Philip Marlowe, quien, al hacer más observaciones acerca de lo que le rodea que de sí mismo, resulta a veces un personaje ambiguo, sobre todo en su trato con

⁸ MARLING, W. *The Femme Fatale*, Athens OH, Ohio University Press, 1999. Pág. 12

las mujeres, lo que ha dado lugar a todo tipo de interpretaciones, desde la misoginia hasta la homosexualidad⁹.

Atendiendo al concepto de personaje como paradigma de rasgos¹⁰, se puede afirmar que la *mujer fatal* constituye, en sí misma, un personaje-tipo cuyo paradigma es respetado, en mayor o menor medida, en las numerosas obras en que aparece, tanto literarias (el relato *hard-boiled*) como cinematográficas (*el film noir o cine negro*). La mujer fatal es por tanto “fuerte”, “astuta” y “dominadora”, esto puede tener una vertiente absolutamente negativa, ejemplificada en la *femme fatale de Waltz into Darkness* (Atlas Publishing, 1947) de Cornell Woolrich, que deja al millonario protagonista de la historia sumido en la ruina moral y económica; sin embargo, haciendo un estudio minucioso de los hábitos y los rasgos en este tipo de personaje, vemos cómo, si bien realiza actos en esencia crueles, no es (generalizando) la maldad lo que mueve a la mujer fatal, sino la ambición, tratándose, además, de una ambición justificada¹¹, una forma de rebeldía contra la sociedad patriarcal en que le ha tocado vivir, la mujer fatal toma el poder, hasta entonces en manos del hombre, por medios legal o éticamente ilícitos, porque no hay otros medios por los que pueda acceder a tal poder o, simplemente, a la independencia, ya sea económica o moral, de la autoridad masculina en una estructura jerárquica patriarcal como la de los años treinta, cuarenta y cincuenta.

Encontramos un claro ejemplo de esto último en el personaje de Cora de *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Alfred A. Knopf, 1938), de James M. Cain: la decisión de su esposo, Nick, quien le dobla la edad, de vender el negocio y trasladarse ambos a Canadá, donde la hermana paralítica de éste podrá ser cuidada por Cora, sin contar en absoluto con la opinión de la propia Cora al respecto, será lo que motive que ésta tome a su vez la decisión de asesinarlo, con la ayuda de su amante, Frank.

Otro ejemplo interesante de esto lo encontramos en *El sueño eterno*, de Chandler, las hermanas Sternwood se rebelan contra la autoridad de su anciano padre, el

⁹ SCHRADER, P. “Philip Marlowe, a Misogynist?” en *Awake in the Dark*, Nueva York, Random House, 1977. Págs 35-42.

Lingerman, R. “Who’s Who in *Whodunit*” en *New York Times Book Review*, 1976: “...no tiene ninguna relación estable fuera del trabajo; ha rechazado proposiciones de hembras atractivas (i.e. las hermanas Sternwood) alegando lealtad a su cliente (¿Posible homosexualidad latente? Repárese en sus exagerados tics de duro y en sus frecuentes alusiones desdeñosas a “capullos”, “maricones” y “locas”)”.

¹⁰ CHATMAN, S. (1978): *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990. Págs. 135-141.

¹¹ HARVEY, S. “Women’s Place: The absent family of film noir” en *Women in Film Noir*, Londres, British Film Institute, 1978. Págs 22-34.

general Sternwood, de diferentes maneras: Carmen, la menor, es una constante fuente de disgustos para el general, ninfómana y adicta a las drogas; Vivian, la mayor, se casa y divorcia tantas veces como le viene en gana y hace siempre su voluntad, es una mujer decidida, dueña de sus actos, que toma decisiones por sí misma, sin someterse a la autoridad de ningún hombre. El filme basado en esta novela de Raymond Chandler, que dirigió Howard Hawks en 1946, con guión de Jules Furthman, Leigh Brackett y William Faulkner, hubo de someterse a ciertos convencionalismos sociales: El personaje de Carmen está muy suavizado, limitándose a ser una “cabecita loca”; la Vivian cinematográfica mantiene por el contrario todos los rasgos del personaje literario, si bien éstos se van atenuando a lo largo de la película, según avanza su relación amorosa con el detective Marlowe. Este affair no aparece por ningún lado en la novela, Faulkner retoma el tema de La fierecilla domada de Shakespeare para evitarle el impacto de una auténtica mujer independiente al conservador público de la época y conseguir, de paso, un happy ending entendido como predecible matrimonio de ambos personajes¹², impensable para la independiente Vivian y el empedernido soltero Marlowe del libro.

Hay un modelo de mujer fatal ligada, no necesariamente por el sagrado vínculo del matrimonio, a un hombre poderoso que le supera en edad, no así en belleza, cuya riqueza proviene por lo general de negocios turbios, del que disponemos de un excelente retrato en *The Drowning Pool* (Alfred Knopf, 1949) de Ross Macdonald. El personaje de Mavis Kilbourne cumple con todas las características del arquetipo, la descripción que de ella nos da el narrador autodiegético encarnado en el detective privado Lew Archer nos habla de una sensualidad que trasciende el mero atractivo físico, del que tampoco carece este existente. Mavis se nos muestra, a través de sus acciones, como falta de escrúpulos, dispuesta a todo por conseguir sus fines, nuevamente su mejor arma: la irresistible atracción que ejerce sobre los hombres.

Como vemos los personajes de los últimos textos analizados tienen muchos más rasgos de personalidad que los de los primeros, son, siguiendo la tipología de Forster, round characters, personajes “redondos” o “esféricos”, los grandes autores del género conceden la misma o mayor importancia a la psicología de los personajes que a la construcción de la trama. Esto se cumple especialmente en el que sin duda es el padre de la Novela Negra americana, Samuel Dashiell Hammett. Heredero, continuador y

¹² HARVEY, S (1978): “...This restoration involves punishment or destroying women (and men) who transgress the boundaries of *normal* family relations or providing a tacked-on *happy ending* in which the hero marries the nurturing woman or even a converted *femme fatale* who has learned to accept her proper role. In either case, the ending contradicts the content and style of the film itself”.

experimentador del Behaviorismo, Hammet adopta una posición totalmente objetiva, su narración de carácter eminentemente descriptivo observa personajes, situaciones y escenarios desde fuera, se sitúa por tanto en la tipología de narrador que tiene un grado de conocimiento de la situación inferior al de los propios personajes.

Todo esto hace a los personajes de Dashiell Hammett totalmente impredecibles, son extraordinariamente complejos, pero es que, además, desconocemos por completo su manera de pensar, sus motivaciones son oscuras, traicionan en ocasiones la permanencia de un rasgo determinado¹³, lo que los hace tremendamente ambiguos y dificulta mucho su análisis: Brigid O'Shaughnessy, de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, *Black Mask*, 1929), se muestra a veces inocente, modosa, incluso mojigata, otras seductora y cargada de erotismo, pero jamás la habríamos creído autora del asesinato de Miles Archer. ¿Es Brigid una mujer fatal? Seguramente sí, pero no se deja encasillar en el paradigma, no parece compartir todos sus rasgos.

Effie Perine, la secretaria de Sam Spade en *El halcón maltés*, parece a primera vista inocente y crédula, pero resulta al poco sorprendentemente astuta, cuando emplea los trucos aprendidos de su jefe para desenmascarar la mentira contada por Iva Archer al comienzo del tercer capítulo de la novela.

Janet Henry de *La llave de cristal* (*The Glass Key*, *Black Mask*, 1930) abandona contra todo pronóstico la estabilidad económica de la alta sociedad de la ciudad mediana donde vive, para marcharse a Nueva York con el hombre a quien ama, Ned Beaumont, desoyendo incluso las recomendaciones de éste, que llega a aconsejarle que se quede con el rico Paul Madvig.

Fiel reflejo de los rasgos de personalidad de la mujer fatal lo encontramos en las portadas de muchas *pulp magazines*: la actitud desafiante con que se yergue una figura femenina de formas turgentes; aplicando nociones de la comunicación no verbal como el dress code o código del vestir, nos encontramos esos elegantes vestidos de noche de pronunciado escote y caída perfecta, así como la presencia de accesorios tales como cigarrillos o armas de fuego, muchas veces tenidos por símbolos fálicos¹⁴ y, desde luego, hasta entonces asociados tan sólo a la figura masculina, nos revelan el modo en que la mujer *pulp* irrumpe en el escenario de los años treinta, pistola (o en su defecto cigarrillo) en mano, para ocupar el lugar que le corresponde.

¹³ CHATMAN, S. (1978): *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990. Pág. 131.

¹⁴ PLACE, J. "Do Film Noir and Pulp Fiction Mirror American Society?" en *Women in Film Noir*, Londres, British Film Institute, 1978. Pág. 54.

La sumisión de la mujer en el cine pornográfico

SELVA Ruiz, David

Universidad de Sevilla.

Introducción y cuestiones de base

Cuando me planteo realizar este estudio, parto de la gran relevancia que tiene el cine pornográfico en la sociedad, pues, para muchos jóvenes, es una importante fuente de información sobre la práctica del sexo. Ignorancia, miedo y curiosidad se ven entremezclados en aquellas personas para las que todavía el sexo es “ese gran desconocido”, y el cine pornográfico es una gran escuela para ellos. Ahora bien, entrando en la exposición de la tesis del estudio, este cine daría una visión machista de las relaciones sexuales, en las cuales el hombre es aún el gran dominador. En cambio, la mujer manifiesta una tremenda sumisión. No entraremos en este estudio, pues, en temas como la mecanización del acto sexual (sin relación con el amor o el afecto) o la supeditación del coito a la *video-visibilidad* más que cuando tengan relación con la sumisión de la mujer.

Antes de entrar en materia, debo dejar claro que mi estudio se ciñe al cine pornográfico *hard-core*, heterosexual y no sadomasoquista. Por otro lado, pretendo que esto no quede en un análisis de cine pornográfico, sino que me permita extraer conclusiones sobre la sociedad en general, o, al menos, sobre la parcela de ella que constituye su público. Así, para el análisis no me he basado en películas de culto del cine pornográfico, sino en las películas que podemos visualizar durante las madrugadas de los fines de semana en cadenas locales o de pago o localizar en el rincón de cualquier *videoclub*.

El problema que plantea nuestro estudio comienza a enseñar las orejas cuando analizamos la etimología del término “pornografía”, proveniente de los modos griegos *porné* (prostituta) y *graphos* (describir). Así, etimológicamente, hablar de pornografía significaría hacerlo de escritos (o imágenes) con las prostitutas, y no el sexo, como eje central, y esto ya empieza a asustarnos. En cualquier caso, cabe puntualizar que no pretendo hacer peyorativo el término. Mi objetivo no es realizar una crítica del cine pornográfico desde un puritanismo acérrimo, sino dar a conocer lo que, creo, es todavía una cierta posición machista del cine pornográfico. En manera alguna voy a referirme, por ejemplo, a la exhibición de genitales (masculinos y femeninos) o a la promiscuidad como signos de tendencias machistas.

Un buen punto de partida sería hablar de la recepción del cine pornográfico. Su público está compuesto fundamentalmente por hombres. Así, este discurso tiene la función de satisfacer los deseos *voyeuristas* de éstos. Planteémonos pues cuál es la visión que reciben los hombres de sí mismos y de las mujeres a través de las películas pornográficas, para concluir el estudio extrayendo conclusiones desde un análisis de las películas hacia un análisis de sus motivos socioculturales.

Las relaciones entre el hombre y la mujer en el cine pornográfico

El hombre del cine pornográfico destaca por su virilidad. Es un macho, un semental. Sus virtudes internas serían hombría, masculinidad, vigor, impasibilidad, e incluso cierta agresividad. Sus virtudes externas, aparte de algunas que es mejor permitir que se intuyan, serían la musculatura y un aspecto un tanto chulesco. Ocupa el papel dominante en el sexo, y la mujer es su objeto para lograr el placer.

En el lado opuesto, la mujer destaca por su sumisión. En primera instancia, podríamos pensar que es una “mujer fatal”, pero realmente no es más que una sierva del hombre, siempre dispuesta a satisfacer sus deseos sexuales. Y respecto a sus virtudes externas, debemos resaltar el predominio de actrices de pelo rubio (sea éste su color natural o artificial), piel blanca y rasgos faciales propios del arte clásico, sin olvidar, por supuesto, otros aspectos fácilmente imaginables.

Hecha esta presentación de los personajes tipo, podríamos comenzar a pensar en la relación entre ellos. Una mujer dulce y tierna satisface los deseos de un hombre de gran agresividad machista y belicosidad sexual. Así, como afirma Román Gubern, se nos viene a la cabeza el mito de la Bella y la Bestia. El hombre rudo y primitivo logra (sin muchos esfuerzos) que la tierna mujer se entregue a él en cuerpo y... cuerpo¹. En otros términos, el hombre sería el sujeto de la acción, impulsado éste por el deseo hacia el objeto, la mujer. A pesar de todo lo dicho, esta tendencia va desapareciendo lentamente, y cada vez hay más películas en las que no encontramos esta situación, aunque éstas siguen siendo una minoría.

Por otra parte, llama la atención que, aunque todos los actores y actrices practican varias veces el sexo en cada película, los actores suelen repetir con más frecuencia que las actrices. En otras palabras, al hombre le es permitida una mayor promiscuidad que a la mujer.

¹ GUBERN, R. (1989): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, Akal, pág. 11.

Entrando ya en el desarrollo del acto sexual, habría un punto importante para defender mi tesis. Sería el del lanzamiento de insultos y palabras no demasiado románticas por parte del hombre hacia la mujer (y casi nunca al revés) durante la relación sexual. El hombre grita a la mujer cosas como “ábrete de patas”, “¿a que te gusta?”, o simplemente “así”, acompañado de algún insulto. En cambio la mujer no suele realizar exclamaciones parecidas. Ella se limitará a realizar alabanzas al pene del hombre o a expresar lo mucho que le está gustando el acto sexual, sea a través de gemidos o de exclamaciones como “así” o “sigue”.

Al final del coito, el actor no eyacula dentro de la vagina de la actriz, pues esto implicaría la invisibilidad de dicha eyaculación. Para que el espectador pueda contemplarla, es necesario el *coitus interruptus*. Así, el acto sexual finaliza con el hombre masturbándose sobre la mujer y eyaculando sobre alguna parte del cuerpo de ésta (cara, pechos o estómago). La mujer recibirá el semen como un chorro de vida y lo frotará alegremente sobre su piel (a pesar de que, como comenta Gubern, la mayoría de las actrices aborrecen profundamente este hecho). Para interpretar esto seguiremos la explicación semiótica de Gubern. Para este autor, la eyaculación del hombre sobre el cuerpo de la mujer “implica un mancillamiento simbólico del sujeto poseído por medio de una marca visible de posesión y de dominio. Viene a constituir una marca del macho sobre la parte más expresiva y emocional del cuerpo de la hembra dominada y poseída por él”². Así, el hombre estaría prácticamente marcando su territorio al estilo de otros animales, con la diferencia de que no marca un objeto como suyo sino a una mujer.

Pero fuera ya de estos puntos concretos, lo que más llama la atención es la completa disponibilidad de la mujer para el sexo. La actriz suele ser completamente sumisa a los deseos del actor, lo cual proviene de otro punto superior: el hombre tiende a llevar la voz cantante en las películas pornográficas. La mujer no suele llevar la iniciativa, sino que es el macho viril y dominante el que dirige la relación. Ella siempre estará disponible.

Habría ciertos puntos que marcarían diferencias entre actores y actrices: escenas de sexo lésbico y nunca *gay* (teniendo en cuenta que hablamos de cine heterosexual), escenas de masturbaciones por parte de mujeres (tampoco aquí de hombres, más allá del mantenimiento de la erección durante un tiempo de pausa momentánea)... Sin embargo,

² *Ibidem*. GUBERN. pág. 11.

no considero que esta diferencia de tratamiento sea machista, sino únicamente propia de una película destinada a un público masculino³.

Otro punto conflictivo sería el de felaciones y cunilingus. Hay muchas más felaciones que cunilingus, si bien esto se debe principalmente a la visibilidad. Una felación es más fácil de recoger con la cámara que un cunilingus, en el cual la cabeza del hombre taparía los genitales femeninos.

Conclusiones externas al cine pornográfico

Llegados a este punto, debemos preguntarnos: ¿por qué el cine pornográfico tiene estas características que hemos descrito? Lógicamente, este género de cine nos otorga pistas para interpretar la realidad. Y si el cine pornográfico tiene matices machistas, no es un problema de las películas sino de los espectadores, es decir, de la sociedad, o, al menos, de una parte de ella. Sobre esto podríamos tener varias hipótesis.

Decíamos que el cine pornográfico era realizado para un público masculino. Y, casi por la ley de la oferta y la demanda, me inclino a pensar que este género cinematográfico no hace más que reflejar lo que el hombre que ve estas películas querría hacer o ser. Tal vez la persona que está en su casa masturbándose ante una película pornográfica querría ser un hombre viril, un semental que causara furor entre las mujeres gracias a su marcialidad.

Es quizá, pues, el momento de comentar algunas visiones que el feminismo contemporáneo ha ofrecido sobre este tema. En primer lugar, existe en EEUU un feminismo radical, de raíz conservadora, representado por Catharine MacKinnon y Andrea Dworkin, que rechaza la pornografía de lleno porque maltrata y mancilla a la mujer. Y de ahí pasan a identificar sexo con violencia y agresión⁴. Otorgándole una desmesurada importancia a la pornografía, prácticamente consideran que el sexo es reflejo de la pornografía y no al revés. Dirá Dworkin que “para el placer del macho es necesaria la aniquilación de la integridad sexual de la mujer”⁵. Esta tendencia andrógina es la que ha dado en llamarse “lesbianismo político”. La corriente alternativa sería la que, no aclamando la pornografía, considera que habría otros problemas previos que

³ Considero que la utilización de escenas de sexo lésbico sí puede ser conflictiva, pero no por el hecho de que no se muestre sexo gay, sino por el empleo de escenas homosexuales para placer del mirón heterosexual.

⁴ FREIXAS, R. y BASSA, J. (2000): *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona, Paidós, 1989, pág. 36.

⁵ DWORKIN, A. (1989): *Pornography. Men possessing women*. Londres, The Women's Press LTD, 1994, pág. 47. La traducción es mía.

solucionar. No sería, así, la pornografía la fuente de todos los males de la mujer, ni la asexualidad la solución al sexismo. Esta postura es defendida, por ejemplo, por Lisa Steele, quien afirma que es más grave el sexismo dominante en todos los medios de comunicación, incluso en los aparentemente inocuos, que en el cine pornográfico⁶.

Así pues, me inclino a pensar que el cine pornográfico no es causa sino consecuencia de una tendencia machista en la sociedad. Lo que sí puede darse es una cierta reproducción de dicha tendencia, pues, como hemos dicho, el cine pornográfico se constituye para muchos y muchas como una escuela de sexo, por lo cual podrán adquirir unas pautas a nuestro juicio erróneas para la práctica del sexo en sus vidas.

En cualquier caso, habría que realizar ciertas matizaciones al respecto, pues, como ya hemos comentado, muchos de los puntos que hemos citado como ejemplos de dominio del hombre sobre la mujer en el cine pornográfico son cada vez menos notorios. Así, por ejemplo, encontramos a veces hombres no tan dominantes y mujeres que llevan la iniciativa en todo momento. De esta forma, de nuevo estableceremos una relación con la sociedad, pues esta evolución del cine pornográfico no es más que un reflejo, aunque con cierto retraso y lentitud, de una evolución paralela de la sociedad.

Concluyendo, diremos que el cine pornográfico ofrece una visión sexista de las relaciones heterosexuales entre hombre y mujer. Pero esto sucede básicamente porque el machismo habita en nuestra sociedad, y, mientras éste no desaparezca, no se solucionará el problema de base. En cualquier caso, esto no quiere decir que no se deba abogar por otro cine pornográfico que elimine el tratamiento machista del sexo. Sólo así se podrá observar en las pantallas un sexo más realista, más atractivo y, sobre todo, más satisfactorio para el hombre y para la mujer.

⁶ OSBORNE, R. (1989): *La construcción sexual de la realidad (el debate sobre la pornografía en el seno del feminismo contemporáneo)*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, págs. 513-514.

Comunicación y Cultura. Las comunidades virtuales (como no-lugares) y la dominación falogocéntrica

Lic. Víctor Silva Echeto

vimasi@hotmail.com

Universidad de la República – Uruguay

Universidad de Sevilla

Grupo Comuniquiatra

www.comuniquiatra.dk3.com

La tendencia a la (no) existencia de los límites, en los *no-lugares* o *comunidades virtuales*, permite que los Otros se diseminen, pero no se consoliden extra o intramuros, dificultando el establecimiento de identidades estables y sustanciales. La mujer es uno de los sectores que históricamente ha estado *marginalizada* por parte del pensamiento hegemónico de Occidente¹ -metafóricamente denominado *falogocéntrico* por Jacques Derrida²- al igual que un heterogéneo conjunto de Otros que se encontraban en el interior de los límites o fuera de las fronteras, que como límites *limitaban* selectivamente e intentaban transformar a las identidades en sustanciales y virtualmente homogéneas. Los otros en tanto otros producidos como parte de la propia construcción identitaria, conformaban (conforman) una inhumanidad: no humanos o cuasi humanos, son *naturalizados*, devueltos al terreno de la naturaleza.

La naturaleza humana era antes muy diferente de como es hoy día. Al principio hubo tres clases de hombres: los dos sexos que subsisten hoy día y un tercero compuesto de estos dos y que ha sido destruido y del cual sólo queda el nombre. Esta animal formaba una especie particular que se llamaba andrógina porque reunía al sexo masculino y al femenino, pero ya no existe y su nombre es un oprobio.³

El *efecto de logos*, señalado por Michel Serres, implicaba que la topología salvaje fuera reprimida, o el *falogocentrismo*, como poder *imperializante* de la razón, vertical y omnipresente. De Peretti lo describe en los siguientes términos:

¹ “(...) aquellos a quienes inspira (Afrodita) no aman más que al sexo masculino naturalmente más fuerte y más inteligente” (PLATÓN, “El banquete o del Amor”, *Diálogos*, Austral, 1938, pp. 232. 1995)

² Con este término –falogocentrismo- trato de absorber, de hacer desaparecer el guión mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra aquello que he denominado, por una parte, *logocentrismo* y, por otra, allí donde opera, la estratagema *falocéntrica*. Se trata de un único y mismo sistema: erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo como ‘significante privilegiado’” (Derrida en DE PERETTI. Cristina de Peretti, *Jacques Derrida, texto y deconstrucción*, Anthropos, 1989, pp. 35).

³ Aristófanes en *El banquete*, *ibidem*. pág. 239-240

(...) la autoridad del logos, del significado trascendental, asume al tiempo que justifica el orden masculino como punto de referencia privilegiado. Frente a esto, la diseminación (que es lo que no vuelve al padre) a la que Derrida somete toda operación textual supone un riguroso desplazamiento de los supuestos culturales –e incluso políticos– que han llevado a potenciar la razón patriarcal como autoridad del autor respecto al significado último de un texto y como necesidad de distinguir los significados legítimos de los ilegítimos, necesidad que, en última instancia, remite al deseo de búsqueda y garantía del origen⁴

En ese contexto occidente, con sus *significados trascendentales*, ha generalizado sus particularidades transformándolas en globales, intentando identificar *identitariamente* a los Otros con Nuestros pensamientos. Esos Otros *monstruosos* son los salvajes que deambulan *espectralmente* por los bosques porque han sido expulsados fuera de los límites. Son los que nos permiten, virtualmente, poner un poco de orden para protegernos del caos⁵. Como escriben Deleuze y Guattari⁶, en Occidente, “Sólo pedimos que nuestras ideas se concatenen de acuerdo con un mínimo de reglas constantes”, la asociación de ideas no ha tenido otro sentido que facilitarnos estas reglas protectoras, “que nos permiten poner un poco de orden en las ideas”, pasar de una a otra de acuerdo con un orden del espacio y del tiempo, “que impida nuestra fantasía (el delirio, la locura) recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos alados y dragones de fuego”⁷.

Es la dualidad del *pharmakon*, que significaba “remedio” (por ejemplo para la debilidad de la memoria) y “veneno”. Sócrates, en *el Fedro* (como lo analiza Jaques Derrida en *La farmacia de Platón*) trata a la escritura como droga peligrosa⁸. *Pharmakon* se relaciona con *pharmakeus*, que es mago, brujo, términos que despectivamente hacen mención a la otredad. Sócrates es una mago que opera por medio de trucos y encantamientos, por eso es expulsado fuera de los límites de la ciudad.

⁴ DE PERETTI; *ibidem*. pág. 35.

⁵“(…) Según Hesíodo, al principio existió el caos, después la Tierra de amplio seno, base eterna e inquebrantable de todas las cosas y el Amor. Hesíodo, por consecuencia, hace que la Tierra y el Amor sucedan al caos” (Según Aristodemo éste fue el discurso de Fedro sobre el Amor. *El banquete*, *ibidem*,. 229-230).

⁶ DELEUZE, GILLES y GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1994.

⁷ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *ibidem*, pág. 202

⁸ DERRIDA, Jacques, “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975

(...) el *Fedro* platónico condena a la escritura en tanto que, al estar desligada del padre (el emisor y del origen (el pensamiento), constituye un medio de comunicación no sólo ya imperfecto y poco fiable sino incluso *bastardo*⁹

Nos encontramos en el marco de La *mitología blanca*, como la define Derrida, ésta reúne y refleja la cultura de Occidente: “el hombre blanco toma su propia mitología, la indoeuropea, su *lógos*, el *mythos* de su idioma, por la forma universal de lo que todavía debe querer llamar razón.”¹⁰ El *blanqueamiento* de los *enunciabiles* del Otro (mujer, oriente, escritura, técnica) propició (y propicia) un tipo de relaciones *esquizofrénicas*, donde la mujer es vista como otro pero en el interior de la propia *mismidad*. Siguiendo el pensamiento de Gilles Deleuze el YO (mujer) puede ser visto como Otro como una alteridad que se interioriza en la identidad. Esta visión esquizofrénica se proyecta en el tiempo, como un límite marginalizado que obliga al pensamiento a proyectarse en el más allá ideal de las singularidades.

Esta relación inmanente entre identidad y alteridad, pero con una mirada desde la identidad –diferencia que no es menor-, en Paul Ricoeur asume la forma de la *ipseidad*. El filósofo francés contrapone la identidad *idem* a la *ipse*; la primera es un principio de igualdad, la segunda contiene en su interior a la alteridad.

La identidad-*ipse* pone en juego una dialéctica complementaria de la *ipseidad* y de la *mismidad*, esto es, la dialéctica del *si* y del *otro distinto del sí*. Mientras se permanece en el círculo de la *identidad-mismidad*, la *alteridad* de cualquier otro distinto del sí no ofrece nada de original: ‘otro’ figura (...) en la lista de los antónimos de ‘mismo’, al lado de ‘contrario’, ‘distinto’, ‘diverso’, etc. Otra cosa sucede si se empareja la *alteridad* con la *ipseidad*. Una *alteridad* (...) tal que puede ser constitutiva de la ipseidad misma. *Si mismo como otro* sugiere, en principio, que la *ipseidad* del *sí mismo* implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no puede pensar en una sin la otra, que una pasa más bien a la otra, como se diría en el lenguaje hegeliano.¹¹

La diferencia que existe entre estas dos tendencias es que esta última mira a la alteridad desde la *mismidad*, mientras que la primera construye los *enunciabiles*¹² desde la movilidad diferencial de la alteridad. Paul Ricoeur se ubica en las intersecciones del

⁹ DE PERETTI, Cristina, *ibidem*, pág. 36.

¹⁰ DERRIDA, Jacques, “La mitología blanca” en *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, pág. 253.

¹¹ RICOEUR, Paul, *Si mismo como otro*, siglo XXI, España, pp. XIII –XIV.

¹² “Los enunciabiles” los plantea Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine: *La imagen-movimiento 1* (1983, Barcelona, Paidós) y *La imagen-tiempo 2* (1985, Barcelona, Paidós). Los relaciono con la construcción virtual y diferencial de la identidad, desde la movilidad de la diferencia, y no definida desde la propia identidad, ya que los enunciabiles son modulaciones, como una masa plástica, “una materia a-significante, a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente” (pp.50). Por lo tanto no son enunciados, ni enunciación, sino enunciabiles.

cogito cartesiano y la humillación que hace de éste Nietzsche; en cambio, Gilles Deleuze y Félix Guattari, radicalizan las posturas posestructuralistas con planteos como el *rizoma*¹³.

En el interior de esa comunidad simulada (o ‘no’ lugar) la violencia simbólica no permite consolidar posturas como la que sostiene Paul Ricoeur, y algunos autores (Habermas, Rorty) que apelan a un universal-humanismo-trascendental¹⁴, que incluiría a la mujer, pero que vuelve a replantear una nueva versión de la *mitología blanca*. En este marco anti-universalista hay que destacar a Michel Foucault y a Gilles Deleuze. Este último en un estudio sobre Foucault escribe: “El universal (...) no explica nada, sino que lo que hay que explicar es el universal mismo”¹⁵. Todas las líneas de los dispositivos foucaultianos o del rizoma, son líneas de variación, “que no tienen siquiera coordenadas constantes. Lo uno, el todo, lo verdadero, el objeto, el sujeto, no son universales”¹⁶, sino procesos singulares de unificación, de totalización, de verificación, de objetivación, de subjetivación, procesos inmanentes a un determinado dispositivo o línea del rizoma¹⁷.

Hay que tener en cuenta que para el último Foucault (en la etapa de crítica a la subjetividad) los procesos de subjetivación han sido diferentes en Grecia, en el cristianismo o en las sociedades modernas, por lo tanto no pueden considerarse como universales. Así como en Grecia predominaba un “*preocupate a ti mismo*”, como un estar *ante* o como un principio exterior; desde el cristianismo el “*conócete a ti mismo*”

¹³ Como plantearon Gilles Deleuze y Félix Guattari, el rizoma conecta cualquier punto con otro cualquiera, no remitiendo cada uno de sus rasgos a elementos de la misma naturaleza. Es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, ni memoria organizadora o autónomo central, definido únicamente por una circulación de estados. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *rizoma (introducción)*. Pre-textos. Valencia. 1977.

¹⁴ Habermas, muy crítico con los pensadores posestructuralistas, apela a la obligación moral al proponer un universal humano, obviamente, desde su visión occidental. Rorty está de acuerdo con Habermas (“ese otro liberal”, escribe Rorty) y escribe que en el antiplatonismo de Nietzsche y Foucault, no hay nada que pueda probar que las sociedades liberales “son malas. Más generalmente, no hay una base sobre la que se pueda criticar cualquiera de los haces de poder que sirven para transformar a las personas en individuos dotados del sentido de la responsabilidad moral” (RORTY, Richard, “identidad, moral y autonomía” en VVAA *Michel Foucault, filósofo*, Gedisa, Barcelona, 1989, pp.328). Paul Ricoeur, también a diferencia de Foucault, sostiene que le parece justificado el concepto antropológico de hombre y realiza otro planteo de universal humano (RICOEUR, *ibidem*, pág. 347-ss).

¹⁵ DELEUZE, Gilles, “¿Qué es un dispositivo” en VVAA, *ibidem*, pp.158

¹⁶ DELEUZE, Gilles, *ibidem*, pág. 158-ss.

¹⁷ En un debate sobre la obra de Foucault, Manfred Frank observó que la filosofía de Foucault pertenece a la tradición poshegeliana y posmarxista, que quiso romper con el universo propio del pensamiento de la ilustración. “Sin embargo –aclara Frank- uno encuentra en Foucault toda clase de universales: dispositivos, discursos, archivos, etcétera, que prueban que la ruptura con el universal no es radical” (FRANK, Manfred en DELEUZE, Gilles, *ibidem*, pág. 162). Ante esto Gilles Deleuze le contesta a Frank, que la verdadera frontera está entre constantes y variables. Para Deleuze poco importa que se empleen términos generales para pensar los dispositivos: “son nombres de variables”. Toda constante se suprime. “Las líneas que componen los dispositivos afirman variaciones continuas. Ya no hay universales, es decir, sólo hay líneas de variación” (Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp.162).

opaca al “preocupate...”¹⁸. De Descartes a Husserl el conocimiento del yo (sujeto pensante), adquiere una importancia creciente como primera etapa en la teoría del conocimiento. La dualidad del cogito cartesiano¹⁹, que como vemos no inaugura pero si apuntala, retira a la alteridad, en un proceso peculiar de individuación, al lugar de la naturaleza

Por lo tanto conformar un cóctel de universales-trascendentales, mezclando derechos humanos occidentales con democracia representativa, decretados y promulgados por Occidente como universales, no son más que nuevas versiones de la *mitología blanca*. Para Richard Rorty no hay Poder Simbólico, ni Violencia Simbólica, que ejerzan la dominación, la marginación o practiquen lisa y llanamente la expulsión del Otro (con nombre de mujer, por ejemplo). Rorty en un ensayo crítico sobre Michel Foucault escribe (la cita es extensa pero creo que se justifica porque aclara el pensamiento de Rorty sobre Foucault) :

Nosotros, los liberales norteamericanos, esperábamos que Foucault, siquiera por una sola vez, llegara a lo que como dice muy justamente Walzer, siempre se resistió a admitir, es decir, a una ‘apreciación positiva del estado liberal’. Y ésta es una esperanza que comparten nuestros homólogos canadienses y alemanes. Habermas se hace eco de la queja de Charles Taylor, quien deplora ‘la sorprendente parcialidad de Foucault’ cuando afirma que el análisis histórico hecho por Foucault de las formaciones de poder, que constituyen la subjetividad moderna, ‘elimina por filtración todos los aspectos a través de los cuales la erotización y la interiorización de la naturaleza subjetiva representaban también una ganancia de libertad y expresión’. Leyendo el análisis que propone Foucault de las transformaciones que se han producido durante estos tres últimos siglos en el seno de las instituciones sociales europeas, uno no adivinaría nunca que ese período vio una disminución considerable del sufrimiento y un aumento igualmente considerable de las oportunidades ofrecidas al individuo para elegir él mismo su estilo de vida²⁰

La violencia simbólica Rorty la relativiza, sin embargo el poder simbólico —en la actualidad *artefactualmente*- profundiza sus grados de violencia, aunque quien la padezca no lo asuma consciente y explícitamente²¹, porque “no hay lengua madre, sino toma de poder de una lengua en otra”, como afirman Deleuze y Guattari²².

¹⁸ FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona, 1990, pág. 55.

¹⁹ El individuo de Occidente, esa peculiar figura, tan frágil como imposible de estabilizar identitariamente, tanto por sus crisis al depender de series mayores (des-individuación) en su inserción o integración a diferentes grupos, ya por no conseguir afirmar su singularidad como un imposible todo coherente

²⁰ RORTY, Richard, *ibidem*,, pág. 325.

²¹ Para Pierre Bourdieu el Poder Simbólico, “es ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufre o incluso que lo ejercen” (BOURDIEU, Pierre “Sobre el Poder Simbólico”, en *Intelectuales, política y poder*, Editorial de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1999.

²² DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *ibidem*, pág. 18.

Para Derrida, “la perversión del artificio engendra monstruos”²³. Ese artificio, *artefactual*, ya no encuentra al Otro en el exterior –extramuro- sino en el seno de las propias comunidades *virtuales*, que –por más que intenten ocultarlo- cada vez sufren mayores procesos de hibridación. La mujer –en este contexto- sigue padeciendo la *violencia simbólica*, ésta vez desde las emisiones artefactuales y a distancia, la que podríamos denominar *tele-violencia*. Frente a esa violencia para con la mujer (al igual que con el negro o el inmigrante) la indiferencia amnestesiente que prodigan y difunden los medios (que más que medios se han convertido en fines: ahí empieza y termina el mundo), cada día más *in-mediáticos*. De la misma forma en que la constante de la naturaleza verbal, que propició el mito de la *verbocreación*, “fue el origen de mitos, religiones, poesía, ciencia y filosofía”²⁴, y se encuentra en el principio de todas las instituciones que elaboran el conocimiento; actualmente parecería que *performativamente* las palabras y las imágenes se han convertido en *verbodestructivas*, y la mujer parecería ser quien más las sufre. *La verbodestrucción*, aniquila definitivamente cualquier rastro de representación, se obliteran los referentes, cada vez que se dice algo o se lo menciona, es demasiado lo que se dice o lo que oculta. Las paradojas de las paradojas, aliadas a los simulacros...

De la *sociedad disciplinaria* propuesta por Michel Foucault, y su metáfora del *panóptico* que controlaba a la mujer técnica, corporal y arquitectónicamente, e implicaba que *vigilar* y *castigar* estuvieran íntimamente ligadas, a las sociedades de control, reseñadas en uno de sus últimos escritos por Gilles Deleuze, o la estrategia viral de control. Como escribe Deleuze²⁵ se vive una crisis de los espacios de encierro (cárcel, hospital, fábrica, escuela, familia). Esta vez la técnica ya no es un *suplemento* (en el sentido en que Derrida lo cita de Rousseau como agregado o añadidura artificial que cura e infecta), ni se considera como una separación de la naturaleza, o como la planteaba el platonismo como un alejamiento varios grados de la verdad, sino que la técnica virtual sustituye en prótesis a lo real. Desde ese momento al predicado de existencia se suma el de perfección (cosa enteramente formalizada). Las técnicas de observación y conservación (el *mal de archivo*, según Derrida, que guarda y suprime al mismo tiempo en otra instancia del *crimen perfecto*, que por perfección no deja huellas,

²³ DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*, siglo XXI, Argentina, 1971, pág. 50.

²⁴ BLOCK De Behar, Lisa, “Entre dos guerras” en *Dos medios entre dos medios*, siglo XXI, México, 1990, pág. 151.

²⁵ DELEUZE, Gilles, “Las sociedades de control”, *revista Ajoblanco* N° 51, Barcelona, abril de 1993.

ni rastros del asesino), las prótesis sensoriales de la visión y la audición, la *artefactualidad actuvirtual* que intenta depredar la memoria y la representación de la realidad, que por perfección destruye la propia representación al no encontrar un referente estable y consolidado, sino restos inconexos y heterogéneos de signos móviles (*enunciabiles*). Si la representación del acontecimiento acaba por desplazarlo, ya no lo representa, lo suprime. Del nombre al *golem*, de la escritura al *pharmakon*, la eficacia de los instrumentos que habilitan el conocimiento y lo registran, que asisten mecánicamente al hombre que los crea, implican la solidaridad entre verdad y muerte que cada invento a su manera, revela. En este contexto la monstruosa artefactualidad, que se considera omnipresente en el mundo contemporáneo, permite pensar a la alteridad desde la virtualidad simulada. Para el caso de la identidad como simulación artefactual, es conveniente recordar que años atrás, Lévi-Strauss se acercaba a un concepto de identidad como huída virtual, como una potencialidad que se consumaba en acto.

La identidad es una especie de fondo virtual al cual no es indispensable referirnos para explicar cierto número de cosas, pero sin que tenga jamás una existencia real.²⁶

El pensamiento de Lévi-Strauss debe rescatarse desde la alteridad, ya que el *pensamiento salvaje* intenta pensar al Otro pero siempre con un residuo de incompreensión, que permite pensar lo impensable, y no permite sustancializar al Mismo y al Otro. Es el rescate de la diferencia...

En Saussure, en primer lugar, implica la necesidad de la oposición para la consolidación de un sistema de lengua donde no hay más que diferencias; en Bourdieu sólo se plantean diferencias pero como *distinciones*; mientras que en Derrida hay una diferencia *diferente* (*différance*) que sólo se distingue en la escritura; pero sin indiferencia el *diferendo* de Lyotard no se resuelve. Ni oposiciones, ni postergaciones (*différer* también implica un diferir), el consenso no se resuelve. De diferencia en diferencia y multiplicando las formas de diferir, cada vez es más difícil definir las diferencias e identificarlas.

De esa forma y desde la *différance*, los no lugares que operan por negatividad anulan (o por lo menos *desustancializan*) las identidades y conducen a una crisis radical de la occidentalización (*mitología blanca*) de la razón *falocéntrica*. Continuando con Derrida, “la racionalidad sería portadora de muerte, como de desolación y de

²⁶ LÉVI-STRAUSS, *La identidad*, Pretel, Barcelona, 1981, pp.369

monstruosidad.”²⁷ En este contexto es conveniente pensar a las identidades y a las alteridades como virtualidades simuladas que nunca se consuman en acto. Esta visión permite apartarnos de cualquier visión sustancialista (conjunto de rasgos diacríticos que conforman la singularidad), sumándoles la movilización dinámica de los núcleos de sentido de pertenencia, considerándolos como *moldes*. Según Gilles Deleuze: *la modulación*, implica poner al molde en variación, transformarlo en cada instante de la operación, considerarlo como una *masa plástica enunciable*. En este marco se propone considerar a las identidades virtuales como *intensidades virtuales*. Esas intensidades operan en los no lugares y pueden considerarse desde las diferencias, como *différance*, que nunca resuelven el *diferendo*...

...la *diferencia* es un pensamiento que intenta entregarse a la inminencia de lo que viene y va a venir, del acontecimiento, por ende a la experiencia misma, en tanto que esta tiende también inevitablemente, ‘al mismo tiempo’, apropiarse de lo que sucede: economía y aneconomía del otro a la vez. No habría *différance* sin la urgencia, la inminencia, la precipitación, lo ineluctable, la llegada imprevisible del otro en quien recaen la referencia y la deferencia²⁸

²⁷ DERRIDA, Jacques, *ibidem.*, 51

²⁸ DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, *Ecografías de la televisión*, EUDEBA, Buenos Aires, 1998, 23

Elena Soriano, la escritura como vocación

SOLER Arteaga, María Jesús

Universidad de Sevilla

Porque mi vocación más auténtica y radical no era la maternidad, es decir, la generación física, sino la espiritual -la literaria concretamente-, considerada desde Platón acá una superior virtud en los varones y un pecado contra natura en las mujeres.¹

Si hay un rasgo de la personalidad de Elena Soriano que llama fuertemente la atención es su decidida vocación literaria: su pasión por la escritura, por la creación, y también por la reflexión y el estudio de los clásicos y de sus coetáneos; pero también destacan en ella su capacidad para reconocer las dificultades existentes en el momento histórico que le tocó vivir, entre ellas concretamente la censura, y la dificultad añadida de ser mujer; y su constancia para reconducir esta vocación sin abandonarla totalmente y sin doblegar ni sus ideas, ni su forma de entender la literatura.

Pero quizás el precio de la transgresión ha sido en muchos casos el olvido como señala Janet Pérez en su libro *Novelistas femeninas de la posguerra española*², basándose en los datos que ofrecen las investigaciones de Karen Hardy, estas escritoras han sido generalmente ignoradas por la crítica y los trabajos existentes son muy breves y en muchos casos están incompletos.

Elena Soriano es un buen ejemplo de esto que acabamos de ver: la bibliografía existente se reduce a una decena de ensayos, por lo general casi tan difíciles de encontrar como sus propias obras; también es posible encontrar alguna información en internet³, aunque es escasa y en ocasiones difiere de la versión que da la propia autora en cuestiones en las que es sincera. Por ello estas páginas van a estar formadas por retazos, en su mayoría tomados de entrevistas, de ensayos, etc.; a través de los cuales recorreremos su vida jalonada por la publicación de sus obras. Posteriormente nos detendremos en el análisis del eterno femenino en la novela *Caza menor*.

Elena Soriano Jara nació en 1917, en Fuentidueña de Tajo (Madrid), y falleció en 1995. Su infancia transcurre por diversos pueblos de Andalucía y Castilla. Aprendió a

¹ SORIANO, E. (1986): *Testimonio materno*. Plaza y Janés, Barcelona.

² PÉREZ, J. (1983): *Novelistas femeninas de la posguerra española* Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid.

³ www.elmundo.es/cronica2001 www.mujerweb.com/vaixell/arte/articulos/escritoras/e.html
<http://departamento.enfe.ua.es/internet/cultura/numero2/misc1.html>

leer antes de los cinco años, y a partir de ese momento comienza, como ella misma lo llama su “manía” de escribir, sus cuadernos escolares con diez años se convirtieron en pequeñas novelas, y con catorce publicaba artículos en diversas revistas de provincias.

Creció en un ambiente familiar pobre y culto. En 1935 terminó la carrera de Magisterio, estudió inglés y francés, e inició nuevos estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, con premio extraordinario de ingreso, estudios que no pudo terminar debido a la Guerra Civil⁴.

Sin duda la Guerra Civil y la dictadura posterior fueron, como para otros autores de esta época, hechos determinantes en su vida: “Mi primera juventud fue malograda por la guerra y la posguerra en el bando de los vencidos conocí la penuria personal, el éxodo, la cárcel...; sufrí la expulsión profesional y prohibición de estudios oficiales...”⁵

Concretamente esta etapa comprendida entre la preguerra y el estallido de la guerra es en la que se sitúa la acción de su primera novela *Caza menor*⁶, en la cual estos hechos aparecen presentados de forma objetiva, sin implicarse a favor de ninguno de los dos bandos, dejando que el lector reflexione y saque sus propias conclusiones.

Caza menor se publicó en 1951 obteniendo un gran éxito de crítica, y despertando gran interés; prueba de ello son:

- la adaptación⁷ o el plagio de ciertos pasajes de la novela, como reconoció la propia autora en su entrevista con Alicia Ramos, por parte de Carlos Saura en la película *Ana y los lobos* 1972, plagio que fue reconocido por la S.G.A.E. (Sociedad General de Autores Españoles) aunque no llevó a cabo ninguna acción judicial ya que así se los aconsejaron “por tratarse de un enemigo demasiado poderoso” contra el que tampoco pudieron hacer nada otros autores;
- y la adaptación en 1976 realizada por T.V.E.

Se trata de una novela de corte realista, pero de un realismo simbólico como se define en la edición de Prensa española, teniendo en cuenta el significado simbólico de multitud de elementos comenzando. O mejor, como la propia autora lo define, pese a ser poco amiga de las etiquetas y las clasificaciones perteneciente al “realismo intelectual y analítico”⁸. Un realismo intelectual claramente emparentado con el

⁴ SORIANO, E. (1994): *Literatura y vida*. Entrevista de Aída Cartagena. Anthropos. Barcelona.

⁵ SORIANO, E. (1994): *Literatura y vida*. Entrevista de Alicia Ramos. Anthropos. Barcelona.

⁶ SORIANO, E. (1992): *Caza menor*. Edición de Concha Alborg. Castalia. Madrid.

⁷ Según la edición de Prensa española. Madrid, 1976.

⁸ *Ibidem*. SORIANO. *Literatura y vida*. Entrevista de Aída Cartagena.

realismo decimonónico que ella leía y admiraba: Stendhal, al que hay que referirse en primer lugar por la predilección que Elena mostró por él tanto en entrevistas como en su producción ensayística. Mi libro favorito: *El rojo y el negro*⁹; Balzac; Flaubert con su obra *Madame Bovary*, a la que hace referencia en la novela como veremos más adelante; así como Galdós y Clarín; y Dostoyevski, de hecho la novela está introducida por una cita de su obra *Los hermanos Karamazov*:

(...) este es vuestro problema Karamazovesco:
voluptuosidad, avaricia y pobreza de espíritu.

La autora demuestra desde esta primera novela ser poseedora de un estilo propio: elegante, contenido y muy preciso; aunque con variaciones a lo largo de su producción. Frente a la novela realista del siglo XIX donde abundan las descripciones y el ritmo de la narración es muy lento; en *Caza menor* el ritmo es también pausado, aunque las descripciones son mucho más breves y van siempre a la esencia, tanto las de los personajes como las espaciales son extraordinariamente precisas y enormemente bellas. Como ejemplo veamos el párrafo con el que se abre la novela:

Como todas las mañanas, pasó el correo de Asturias a lo largo del alto terraplén, destacando su fugitiva silueta iluminada sobre el fondo, aún sombrío, del contrafuerte montañoso. Silbó prolongadamente antes de enfilar el túnel. Y, como si esto fuese una señal convenida, se alzó el primer vuelo de alondras contra el arrebol del amanecer.

En su ensayo titulado *Escritoras de “los cincuenta”*¹⁰, Elena reconoce su pertenencia a la generación de los cincuenta, generación calificada por ella como frustrada; puesto que en esta década escribió cuatro novelas. Sin embargo no se incluyó se mostró reticente a incluirse en la nómina con Carmen Laforet, Mercè Rodoreda, Rosa Chacel, Ana M^a. Matute, y un largo etc., con las que compartió las mismas dificultades.

Las otras tres novelas son las que conforman la trilogía *Mujer y hombre* donde hay un cambio tanto temático como estilístico más cercano al modernismo, aunque ella advierte que no le preocupaban las modas. La trilogía ambientada en la posguerra, está formada por *La playa de los locos*, *Espejismos*, y *Medea* 55; *La playa de los locos* narra el regreso de una mujer, una mujer soltera, a la playa donde hace muchos años

⁹ SORIANO, E. (1994): *Literatura y vida. III*. Anthropos. Madrid.

¹⁰ SORIANO, E. (1992): *Literatura y vida. II*. Anthropos. Madrid.

amó. Un amor que en su recuerdo se ha convertido en obsesión. Espejismos vuelve a ser una novela de amor y de desamor en este caso se trata de un matrimonio, en el que la mujer se enfrenta a una crisis existencial, antes de ser operada. Por último Medea 55 plantea el mito de Medea visto desde un prisma paródico. En los tres casos hay una profunda reflexión sobre la mujer y sus conflictos, frente a la sociedad y frente a ella misma.

Las dos últimas obtuvieron el permiso para ser publicadas; sin embargo La playa de los locos no consiguió el permiso para ser publicada pese a que contaba con el apoyo del Director General de Prensa que era amigo del editor Saturnino Calleja, aún así ni la autora ni el editor se resignaron y alentados por el Director General de Prensa publicaron la novela haciendo constar en ella que se trataba de una edición no venal y que se distribuyó entre amigos y críticos. Hecho que provocó el siguiente castigo que quedara prohibida la publicación de una obra firmada por ella¹¹; aunque nunca se llegó a averiguar siempre tuvo sospechó que alguien superior estaba interesado en que no se publicara la trilogía e incluso en anularla a ella como escritora.

De cualquier manera esta prohibición supuso un obstáculo insalvable tanto en el ámbito personal, ya que sumió a Elena en una profunda depresión, como literario puesto que acabo con el prestigio que comenzaba a tener y esto hizo que dejara de escribir novelas y cultivara otros géneros como: el artículo, el ensayo, el relato breve, etc. Porque no podía concebir la escritura si esta no llevaba consigo el compartir lo escrito con un público.

Estas novelas como señala Concha Alborg en su edición desprenden un claro mensaje feminista, tampoco podemos olvidar el bloque de artículos y ensayos dedicados a la mujer y recogidos en el segundo volumen de Literatura y vida. Aún así la crítica ha dudado en ocasiones del feminismo de Elena Soriano, aunque estas cuestiones las zanja la propia autora en uno de estos artículos, en el titulado La conquista más difícil:

De ahí que ahora las mujeres de casi todos los países estén empeñadas en ‘la conquista más difícil’ la de sus pequeños derechos subjetivos. Debo confesar que yo – por no ser feminista en el sentido clásico o acaso por serlo de modo más radical y absoluto- siempre he recabado personalmente tales ‘pequeños derechos’...señalaré unos cuantos que me parecen inexistentes o muy precarios en la mujer española actual: el derecho a la autodefinición, el derecho al crédito intelectual, el derecho al respeto al trabajo vocacional, el derecho a la deserotización, el derecho a la amistad....

¹¹ SORIANO, E. (1992): *Literatura y vida. III. Treinta años después*. Anthropos. Madrid.

Gracias a la Ley de imprenta de 1967; nace de uno de sus ‘impulsos románticos’¹², en 1969 la revista literaria *El Urogallo* que financió ella misma y de la que fue fundadora, editora, directora y redactora. En 1976, tras siete años de trabajo en los la revista cumplió el principal objetivo propuesto en el editorial del número cero demostrar su fe en la literatura, y con 36 números publicados, El Urogallo cerró su primera etapa debido a problemas personales de Elena, aunque dejó de publicarse con la esperanza de que volviese a renacer.

En 1985 vuelve a aparecer su nombre con fuerza en el panorama literario con la publicación de *Testimonio materno*¹³, obra de carácter autobiográfico, en la que narra desde su condición de madre, la vida de su hijo, fallecido en 1977 en circunstancias poco claras; pero sin duda como resultado de un cúmulo de experiencias cuyo denominador común era el consumo de drogas. El libro está narrado desde el desgarró, pero también con un dolor sereno y una sinceridad asombrosa; y es necesario señalar su complejidad estructural, ya que está formado por fragmentos fechados como las páginas de un diario pero estas fechas no son correlativas, sino que han sido ordenadas después de ser escritas para que la biografía pueda leerse de un modo lógico, de forma que el lector sepa qué hechos sucedieron primero y cuáles después, cuales fueron las causas y cuáles las consecuencias.

La opinión de Camilo José Cela expresada en una carta autógrafa a Elena y que está recogida en la edición de Concha Alborg¹⁴, sintetiza perfectamente el tono del libro:

Pasé por mi casa de Madrid y me encontré con tu sobrecogedor Testimonio materno, que leí de tres tirones y sin poder apartar la vista de sus páginas. ¡Cuánta amargura, cuánto talento y cuanto dolor se encierran en ellas! Y también ¡cuánta elegancia!, la misma a la que ya nos tenías acostumbrados a quienes te conocemos, te admiramos y te queremos de antiguo.

El éxito de este libro en el que aparecían retratados los problemas de la sociedad de la posguerra y de los jóvenes pertenecientes a la generación de los sesenta, provocó la publicación de su trilogía treinta años después; en 1991 publicó *La vida pequeña* donde se recopilaban dieciséis relatos cortos escritos entre el año 49 y el 89. Sin embargo, pese a la reedición de sus obras, al desempeño de cargos como el de

¹² *Ibidem*. SORIANO. *Literatura y vida*. Entrevista de Aída Cartagena.

¹³ SORIANO, E. (1986): *Testimonio materno*. Plaza y Janés, Barcelona.

¹⁴ *Ibidem*. SORIANO. *Literatura y vida*. Entrevista de Alicia Ramos.

Consejera electa de la junta directiva de la Asociación Colegial de Autores, y al reconocimiento al concederle la Medalla de Oro individual de la Comunidad de Madrid; no volvió a publicar ninguna otra novela; tal vez porque el exilio interior que padeció fue mucho más penoso que un exilio exterior, tal vez porque sabía que no podría recuperar el tiempo perdido, y por la rotundidad de la confesión hecha a Antonio Núñez en una entrevista en 1986¹⁵, en la que citaba a Píndaro: “no me han permitido llegar a ser quien soy”.

El eterno femenino en *Caza menor*

La novela *Caza menor* ofrece al lector un fino entramado simbólico, que ha hecho a la crítica situarla en ocasiones dentro del realismo simbólico: en el que ningún personaje es superfluo, en el que el espacio está íntimamente ligado a los personajes y a sus vivencias, al igual que ocurre con el tiempo indisociable de la noción de espacio; así como por las relaciones de intertextualidad que se establecen con otros textos; y por estar tejido con un estilo sobrio y elegante en el que tienen cabida no sólo expresiones cultas, sino también expresiones populares que contribuyen a caracterizar a los personajes con más detalle.

Entre estos personajes, sin duda hay uno que brilla con especial protagonismo durante los capítulos centrales del libro. El personaje de Ana López ha sido poco tratado en los estudios críticos existentes, y en ocasiones ha pasado desapercibido; es necesario recordar la escasez de estudios referidos a este aspecto de la mujer como productora de textos en los que se codifica la imagen femenina.

Así para Juan Luis Alborg¹⁶: “la mujer aquí es de muy escaso relieve. Se trata de una sencilla campesina, de muy pocos matices, a la que la escritora tampoco se afana por sacarle demasiado partido”. Pero nada más lejos de la intención de la autora no podemos olvidar que se trata de una obra de corte realista; y que ni en 1929, fecha en la que se sitúa la acción, ni en 1951, cuando se publica, la situación de la mujer era muy diferente de como la presenta la autora. No olvidemos tampoco la valiosa reflexión que hace Mieke Bal¹⁷ sobre los problemas relativos a los personajes: “Los personajes se parecen a gente. La literatura se escribe por, para y sobre gente. Esto sigue siendo una perogrullada, tan banal que tendemos a olvidarlo de vez en cuando, y tan problemática

¹⁵ SORIANO, E. (1994): *Literatura y vida. III. Entrevista con A. Núñez*. Anthropos, Madrid.

¹⁶ ALBORG, J. L. (1968): *Hora actual de la novela española. Vol. II. Elena Soriano*. Taurus. Madrid.

¹⁷ BAL, M. (1985): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra, Madrid.

que con la misma facilidad la ocultamos. Por otro lado, la gente a la que concierne la literatura no son gente de verdad. Son imitación, fantasía, criaturas prefabricadas: gente de papel, sin carne ni hueso”.

Creernos a estos personajes y entenderlos en su contexto forma parte del pacto ficcional que se establece entre escritor y lector. La caracterización extrema del personaje, tiene como objetivo hacer reflexionar al lector, comenzando por el propio título que va directamente referido a la protagonista: Ana es considerada por uno de sus cuñados caza menor, y ella misma se da cuenta de esto:

Andrés, que se había puesto en pie, la observó con mirada irónica y experta: le dio al pronto la sensación de una paloma buchona. (pág.146).¹⁸

Pero, en su interior, forcejeaba por encontrar un vocablo sobre la extraña impresión que le había producido su cuñada... Por fin lo inventó: - Gacelismo... (pág. 149).

(...) –siempre lo intuyó... que él, pagano, hombre de presa, cazador sempiterno la consideró desde que la vio por vez primera, pieza segura, más o menos tardía, pero infalible...¿No era este su destino: acechar, perseguir, cobrar y echarse la pieza a la espalda silbando? (pág. 352).

No deja de ser llamativa su condición de caza menor, ni su ingenuidad, ni el hecho de que Ana no es quien realmente es (como personaje) sino quien deber ser, encarnando a duras penas lo que Goethe llamó ‘el eterno femenino’; que se cita explícitamente en la novela:

Ahora, la presencia de Ana parecía forzar a los tres al disimulo de su mutua aversión. Tal vez por subconsciente reacción ante el eterno femenino, aunque lo encarnase una muchacha tan insignificante como aquella aldeana, apocada y solicita con todos como una simple criadita nueva... (pág. 175).

Como recoge la propia Elena Soriano en diversos artículos como El donjuanismo femenino¹⁹ o El carácter femenino en la literatura clásica²⁰: “Uno de esos valores eternos, ahora cuestionables, es sin duda el ‘eterno femenino’, así denominado por Goethe y expresado en la literatura universal que se considera espejo verdadero de la realidad. Es decir que los grandes tipos literarios serían retratos del natural o bien modelos ideales que sus creadores proponen a la sociedad”.

¹⁸ La numeración de las páginas corresponde a la edición de C. Alborg.

¹⁹ SORIANO, E. (1992): *Literatura y vida. I.* Anthropos, Barcelona .

²⁰ SORIANO, E. (1992): *Literatura y vida. II.* Anthropos, Barcelona.

No debemos perder de vista que la gran mayoría de estos arquetipos de la literatura universal proceden de la cultura occidental que hunde sus raíces en la filosofía griega y en la tradición judeo-cristiana: “El neoplatonismo y el maniqueísmo, pues, confirmaron la mitología ambivalente de la feminidad, y establecieron en ella dos genealogías radicalmente opuestas: las ‘malas mujeres’, hijas de Eva, que perdió a la humanidad y las ‘mujeres buenas’, émulas de la Virgen María que la redimió”. De esta dualidad se han extraído tradicionalmente varias parejas de rasgos opuestos entre sí, que caracterizan a cada uno de estos arquetipos.

La primera está referida a la actitud de la mujer esta puede ser sumisa o rebelde, y la trataremos en primer lugar puesto que de ella dependen todas las demás, la elección de la actitud condiciona el cumplimiento de los roles y características propias del arquetipo en cuestión. Cuando la actitud elegida es la rebeldía, o cuando alguno de los roles de la sumisión no es desempeñado, y se intercambia con su contrario; esto acarrea trágicas consecuencias.

La actitud de Ana es la de sumisión, desde su llegada a la casa de su marido acata los deseos de éste y se comporta como una mujer sumisa, a la que su marido borracho llega a abofetear: “Ambas repuestas llenaron a Ana de perplejidad. Pero su respeto hacia la condición masculina le impidió más comentarios”. (pág. 167 y 175).

O como recoge el dicho popular que aparece puesto en boca de uno de los trabajadores de la finca cuando están criticando los paseos de Ana al pueblo para ir a la novena y salir de caza: “- La mujer honrada en casa y la pierna quebrada...” (pág. 315).

Asume el papel de esposa abnegada frente al de la amante, porque es para esto para lo que ha sido educada, y no dudará en tratar por todos los medios de hacerse un lugar en las labores de la casa, y de ser aceptada por la familia de su marido, lo que desencadenará todos los conflictos que se producen porque su defecto no es la falta de relieve, sino la ingenuidad. Esto puede verse en los ejemplos uno de ellos de una carta a su madre:

...ella llegaba aquí ansiosa de dar expansión a todas sus potencias femeninas, de desplegar todas sus condiciones de ama de casa, de cumplir toda la finalidad de su educación. (pág. 157).

Yo lo estoy leyendo ahora por las noches (La perfecta casada), pero me cunde poco la lectura... No piense que olvido nunca sus consejos... (pág. 292).

Referentes literarios muy distintos a los de Emma Bovary²¹: “Se le vinieron a la mente las protagonistas de todos los libros que había leído... ella también formaba parte real de aquellas criaturas de ficción y cumplía el largo sueño acariciado en su juventud...”

Aunque no carece de la frivolidad y la coquetería y todos los rasgos que tradicionalmente se asocian a la mujer.

Y la madame Bovary que toda mujer lleva dentro despertaba en Ana por unos instantes: vislumbraba la existencia de otro mundo ignorado, romántico y brillante, y su vanidad femenina sentía un vago anhelo de mecerse entre nubes de admiración y de provocar el entusiasmo varonil... (pág. 173).

De repente siente la tentación frívola de probarse este conjunto del novecientos... se disfraza y se pone a dar vueltas rápidas, riéndose en silencio... (pág. 199).

El siguiente aspecto en el que nos detendremos es en el rol de la maternidad la ‘mujer buena’ es la que tiene desarrollado el instinto maternal; frente a la ‘mujer fatal’ a la que le falta este instinto. Ana busca la maternidad como obligación, con vehemencia, para tener algo en lo que volcarse y no pensar en sus frustraciones, en la inutilidad de su vida; como deseaba la maternidad Ana Ozores, protagonista de *La Regenta*: “-¡ Si yo tuviera un hijo!”²²

Madre, de lo principal que me decía en la suya, pues todavía no hay novedad, pero ya usted me dice que aún es pronto para perder las esperanzas... (pág. 292).

A pesar de su constante laborar casero, el aburrimiento corroía su ánimo profundamente, destruía su moral de resistencia, la enervaba, sumiéndola en ensoñaciones que no había sentido jamás... En ese instante, daba suelta a su secreto anhelo de maternidad: si estaba de Dios, si Dios no la castigaba de un modo tan cruel... (pág. 341).

Sin embargo, además de esta búsqueda de la maternidad para afirmarse en el papel que ha decidido encarnar; hay un deseo de volver a la madre desde el momento en que el personaje comprende que no puede llevar a cabo lo que se ha propuesto; para entender esto recurriremos a las explicaciones de Gilbert Durand²³: “El romanticismo francés señala ya una clara propensión al mito de la mujer redentora... Pero nada mejor que el romanticismo alemán ha tenido la intuición de femineidad bienhechora. Todos los escritores del otro lado del Rin de principios del siglo XIX se clasifican, como Jean Paul de Moritz y de Novalis, entre los ‘genios femeninos’.” Es a esta madre

²¹ FLAUBERT, G. (1999): *Madame Bovary*. El Mundo, Madrid.

²² ALAS, L. (CLARÍN) (1998): *La Regenta*. Optima. Barcelona.

²³ DURAND, G. (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus. Madrid.

redentora a la que busca Ana con desesperación, en su huida del pecado, que tendrá como resultado la muerte: “¡Los santos brazos de su madre y nunca los abominables de él!” (pág. 358). “Emilio no te enfades. Quiero ver a mi madre”. (Escrito en una nota. pág. 368).

En cuanto a la descripción física que hace de ella Andrés al conocerla es muy significativa, hay que pensar que determinados rasgos como el cabello rojo o negro y los ojos verdes caracterizaban a la mujer fatal. Como señala Janet Pérez en su artículo: “Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la postguerra y después”²⁴, en el que reflexiona sobre la utilidad que han tenido las descripciones del físico, el atuendo, y las costumbres de personajes femeninos descritos por autores realistas para ponerlos en relación con determinadas conductas morales, en este caso es indicador de su talante conservador:

...estaba ligeramente embarnecida por el sedentarismo pueblerino, y vestía como en todos los villorrios de trasmano con varios años de retraso respecto a la moda: en pleno furor del tipo tabla y del pelo a lo garçon, ella llevaba la falda tobillera de 1920 y el abundante cabello oscuro recogido en un pesado moño sobre la nuca. (pág. 147).

La virginidad como atributo indiscutible de la ‘mujer buena’, unido a los rasgos que le siguen son el claro reflejo de una sociedad estructurada de forma patriarcal, en la que el control de la sexualidad femenina pretende asegurar la filiación de la descendencia:

El conjunto era de un efecto entre cómico y picante. ¡Palurdita virginal! (pág. 147). Aunque hay que decir que para sus cuñados Ana no deja de ser una mujer, la de su hermano como se afanará en pensar Pascual; pero aún así, no dejará de verla con todas las cualidades negativas atribuidas a la mujer tradicionalmente, como por ejemplo ser la inductora al pecado: “La mera emanación de su femineidad resultaba venenosa.” (pág. 273).

El cambio más llamativo y el que producirá consecuencias más graves será abandono de una actitud pasiva con respecto a su sexualidad por una actitud activa, como puede verse en el primer ejemplo; frente a la descripción cargada de sensualidad, del segundo, que anuncia el cambio de actitud.

²⁴ PÉREZ, J. (1996): *Breve historia de la literatura feminista española. III La mujer en la literatura española*. Anthropos, Barcelona.

¡Pero el instante de encontrarse, a solas confinados en la alcoba conyugal... A pesar de todo era una criatura tan simple y tan horra de romanticismo, que en vez de analizar y exaltar sus sentimientos, procuraba echarles encima capa tras capa de buen sentido y de conformidad. (pág. 311).

Ana, por su parte, nunca estaba completamente a gusto a su lado, sentía una suerte de hundimiento en aquella exuberante vitalidad y el ligero vértigo consiguiente, aunque no fuera ingrato, la asustaba y le provocaba una imperiosa necesidad de huir. (pág. 310).

El próximo binomio que presentaremos está fuertemente relacionado con el apartado anterior: el paso de la mujer desexualizada a la sexualizada; paso provocado por un beso de Andrés, sólo un beso, pero que desencadenará sus sentimientos y su deseo; deseo del que hasta ese momento no tenía conciencia:

Pues no era totalmente penoso su sentir... la inundaba de indecible enajenamiento, de una delirante alegría ante el hallazgo del tesoro más secreto de su sangre...”; “ Y aquella noche, en brazos de su esposo cuando alcanzó por vez primera una cumbre que desde su matrimonio venía escalando en vano... (pág.351).

Para Ana, la certeza de saber que está transgrediendo las normas establecidas y la educación que ha recibido es insoportable: “¡Estaba en pecado, en pecado mortal...!”; y sabe que volverá a pecar cuando vaya a la cita que tiene con Andrés, se repite a sí misma que irá: Irás... Irás... Irás... (pág. 357). En la educación que ha recibido, el concepto de pecado es terrible y traumático, y se les enseñaba a los niños desde pequeños como puede verse en el *Catecismo breve* publicado en 1914, que se estudiaba en los años 20 y 30, y que está dirigido a niños; se explica qué es el pecado, las clases de pecado que existen y sus consecuencias.

La protagonista de *Caza menor* sufre una transformación a lo largo de la obra, pero no podríamos clasificarla como un personaje redondo según la clasificación de M. Bal, puesto que no llega a asumir la nueva personalidad que ha descubierto en sí misma. Elena Soriano no deja que el personaje llegue a rebelarse, aunque lo desee, sino que huye espantado; pero dejando la puerta abierta a un lector, que después de ver la realidad, decida si es necesario cambiarla.

Feminización del tema fáustico: alternativas de poder¹{PRIVATE }

SUÁREZ Lafuente, Socorro

Universidad de Oviedo

El tema fáustico ha tenido un inmenso atractivo para el ser humano desde que el mundo es mundo; ya Eva estaba dispuesta a vender su alma por la manzana del Bien y del Mal, pero como mujer que era su malsana curiosidad fue duramente castigada. Adán, el hombre, escarmentó en cabeza ajena y concedió a Dios el centro mismo del universo durante unos cuantos miles de años. Pero tan pronto los albores del Humanismo desplazaron a la divinidad hacia los bordes el hombre osó interpelar a Dios y volvió a surgir el tema del precio del alma y de la curiosidad humana sin límite, constituyendo Fausto, desde entonces, la personificación, por excelencia, del hombre moderno insatisfecho, como se constata en el análisis² de las cuatro obras básicas del eje fáustico central:

1587: Historia von Doktor Johann Fausten, Johann Spiess

1593: The Tragical History of Doctor Faustus, C.Marlowe

1832: Faust, I y II, Johann W. von Goethe

1947: Doktor Faustus, Thomas Mann

A ello contribuyó, sin duda, el advenimiento de la Reforma Protestante y, más tarde, de la Ilustración y del Sturm und Drang. Sabine Doering³ ve a Fausto como una refundición del pensamiento occidental:

(...) él puede alertar a la gente como **Diógenes**, maldecirles como **Timón**, experimentar la soledad como el **Manfred** de Byron, bromear con sus iguales como **Alcibiades**, filosofar como **Sócrates**, **Platón**, **Aristóteles**, o como un escolástico del medioevo, como **Spinoza** o **Leibniz**, o estar ávido de placeres como una persona de hoy; a veces es un **loco**, o un **iluso** teosofista, un **pietista**, un **beato**, un **cuáquero**, un **jesuita**, un **franciscano**, un **Don Juan** o un **Casanova**; puede ser un **señor de la guerra**, un **poeta**, un **soñador**, un **bienaventurado**, un **luchador por la libertad**, en fin, puede serlo todo, lo que quiera, excepto ser **Dios**. (Las negritas son mías).

Cuando surge la leyenda las mujeres estaban totalmente subordinadas, sometidas a la maldición edénica de la maternidad dolorosa e incontrolada, de manera que los Faustos emprendieron en solitario su carrera de curiosidad, ambición y riesgo.

¹ Estas notas son parte de un libro que la autora está escribiendo sobre este tema y que lleva el título provisional de El mito fáustico: autoras y protagonistas.

² SUÁREZ Lafuente, M.S. (1996-1997): Dos siglos de leyenda fáustica: del Volksbuch al Faust de Goethe via Christopher Marlowe, en Archivum, tomos XLVI-XLVII, Univ. de Oviedo (451-471).

³ DOERING, Sabine: "Fräulein Faust. Weibliche Faustgestalten in der deutschen Literatur", en Frank Möbus (1996), ed.: Faust. Annäherung an einen Mythos, Wallstein Verlag, Göttingen (pp.116-132), p.116.

El primero fue el Volksbuch del editor Johan Spiess, *Historia von Doktor Johann Fausten*, publicado en 1587; pretendidamente una biografía de un sabio/brujo/curandero del mismo nombre que había vivido en Staufen, Alemania, y muerto unos años antes en circunstancias extrañas. El tema impactó a los lectores de la época y sólo seis años más tarde, en 1593, el dramaturgo inglés Christopher Marlowe escribe para el teatro *The Tragical History of Doctor Faustus*. Ambos Faustos venden su alma al diablo por muy poca cosa: 24 años de deseos cumplidos. Pero el diablo, que es diestro para engañar, no tiene la omnipotencia que los Faustos le presuponen; ni el Fausto de Spiess consigue saber quién es Dios ni el de Marlowe la sabiduría absoluta, pero ambos son castigados por su osadía y su soberbia y el diablo se los lleva, en finales apocalípticos.

Desde Marlowe el tema fáustico aparece continuamente en literatura; a lo largo de los siglos XVII y XVIII es un tema popular en ferias y mercados en los teatros de marionetas, y ya en el XVIII se convierte en tema importante de la literatura más culta, en la que destacan los fragmentos del *Faust*, de G.E. Lessing, en los 1770s.

Pero el punto de inflexión lo constituye el *Faust* de Goethe, publicado en dos partes en 1780 y 1806, y su antecedente el *Urfaust*, de 1777. Goethe adapta la historia fáustica a los tiempos, desarrolla en ella sus teorías sobre la filantropía y la ingeniería social y convierte a Fausto en un actante; si el espíritu de la primera parte es el bíblico "En el principio era el Verbo", el de la segunda parte cambia, sustancial y significativamente a "En el principio era el Acto". Este Fausto, que piensa, ejecuta y yerra, se salva al final de la obra debido al amor de Margarita, personaje femenino, dotado de las características positivas y negativas del ser humano, que fue añadido por Goethe al tema fáustico.

Hasta entonces, sólo Helena de Troya había conseguido encantar a Fausto con su belleza mítica, pero su condición de fantasma histórico hacían de ella un personaje plano y literariamente pobre, pues ningún literato osó o no supo re/inscribirla en el texto. Con Margarita, sin embargo, la tragedia decimonónica está servida: joven virgen se enamora de un Fausto inocente guiado por un Mefistófeles crápula; el resultado es predecible: embarazo, abandono, infanticidio, cárcel y muerte. Pero Margarita, desde el cielo, aboga por la salvación de un Fausto que se redime, como dijimos, a través de la Acción.

Una vez aparecida la primera mujer de carne y hueso, y con tan buen hacer literario, los personajes femeninos se convierten en una constante en las re/escrituras fáusticas del siglo XIX, sobre todo como madres, hijas, esposas y amantes, como corresponde a una sociedad europea que está asentando los fundamentos de su burguesía. El tema se "domestica" y los

Faustos dejan de ser trágicos y épicos para convertirse en viejecitos cargados de reminiscencias, y sus mujeres se caracterizan por ser pasivas y triviales, como corresponde.

Pero una vez que la tradición les franquea la entrada las mujeres pugnan hasta conseguir ser centrales y convertirse en Faustinas y Mefistófelas; no en vano las mujeres constituyen la inmensa mayoría del público lector del siglo XIX. Gräfin Faustine (La condesa Faustina) de Ida Hahn-Hahn tiene la virtud de ser no sólo la primera novela fáustica escrita por una mujer sino de contar con un personaje fáustico central femenino. Publicada en 1840, en la última fase del Romanticismo alemán (1821-48), participa plenamente de los ideales de revolución y transformación propugnados por aquel. Ya Stuart Mill en Inglaterra y Friedrich Schlegel en Alemania habían propuesto una mujer diferente: el primero abogaba por una mujer más participativa y Schlegel por una mujer culta y elitista.

Gräfin Faustine aúna ambas propuestas y constituye un excelente ejemplo de "Salonroman", pero también participa del "Weltschmerz" romántico y quiere actuar, luchar y cambiar el mundo. Como ya dijera la madre de Felix Holt, personaje de George Eliot en la novela del mismo título: "¡Qué duro es llevar un alma de hombre encerrada en un cuerpo de mujer!". Así, Gräfin Faustine rechaza los papeles tradicionales de madre, esposa y señora de su casa y también los más alternativos de tentadora, musa o monja pero:

(...) no puede eludir que la fatalidad, en forma de sociedad bienpensante, la empuje siempre hacia uno de esos espacios predefinidos: al fin y al cabo su momento histórico no permite a la autora disponer aún de otros.⁴

Gräfin Faustine no encuentra acomodo en su tiempo porque "lo que ella anhelaba no estaba aún socialmente pensado"⁵.

No obstante, era idea común entre los intelectuales de la época que las mujeres alemanas vivían en el mejor mundo posible en ese momento. Edgar Allan Poe, comenta en 1840 (año de publicación de Gräfin Faustine) a propósito del escándalo que suscitó Correspondencia de Goethe con una niña (1835) de Bettina Brentano von Arnim:

(...) si Bettina hubiera sido una joven inglesa habría sido juzgada impúdica, si hubiera sido una joven americana habría sido tomada seriamente como ex-amante del Poeta, pero tratándose de

⁴ SUÁREZ Lafuente, M.S.: "Las mujeres y el tema fáustico en la literatura" en Mercedes Arriaga, ed.(2001): Representar-representarse, Actas del Congreso Internacional en Homenaje a Zenobia, Moguer, Huelva, 2001 (pp.465-476), p.467.

⁵ SUÁREZ Lafuente, *ibidem*: (2001), p. 116.

una experiencia vivida en Alemania es preciso pensar que se trata de la expresión literaria de un sentimiento probablemente auténtico, tanto en 1807 como en 1835⁶

Después de Hahn-Hahn otras autoras escriben sobre el tema si bien no todas feminizan a los personajes principales, como es el caso de las siguientes, que no serán estudiadas aquí por necesidades de espacio:

1838 George Sand: Les sept cordes de la lyre, obra de teatro.

1866 Louise May Alcott: A Modern Mephistophiles, novela.

1975 Hélène Cixous: Révolutions pour plus d'un Faust, novela.

El propio nombre de Faustina no había sido considerado hasta entonces como una feminización del de Fausto, si bien en Gräfin Faustine se nos dice que el personaje central se llama así por expreso deseo de su padre de que su hija tuviese los grandes anhelos de Fausto; hasta entonces la única referencia para el femenino era Faustina, esposa de Marco Antonio, sinónimo de mujer sensual y ávida de sexo. Ambas concepciones del nombre coexisten en la literatura; valga como ejemplo el personaje de "Fausta la alemana", de la novela Der heilige Born, de Wilhelm Raabes, publicada en 1861. Bien es cierto que Faustina, como alternativa a Fausto, será cada vez más frecuente, hasta eclipsar a la Faustina erótica clásica.

Varios autores seguirán a Hahn-Hahn y feminizarán la tradición fáustica, pero su visión está ya alejada del ideal romántico que había permitido unir progreso y emancipación social y bajo cuyos auspicios latió el primer feminismo. En 1869 Ferdinand Stolte escribe una larga obra de teatro, Faust, de más de mil páginas, en 4 partes; el título de la 4ª parte es "Faustina". Este personaje, innominado al principio, de vida escandalosa, reminiscente aún de la Faustina clásica, había estado envuelta en un incesto y contaba con una hija y un intento de suicidio, hasta que Mefisto compra su alma a cambio de la belleza física y el poder de seducir a quien quiera.

Mefisto quiere utilizar a Faustina para que seduzca a Fausto y le pierda, pero en cuanto se ven surge el verdadero amor entre ambos, y aunque Mefisto se venga y les vuelve a su estado natural, feílos y avejentados, ellos siguen queriéndose y forman una familia feliz. Fausto, siguiendo la tradición patriarcal, nombra a su aún innominada pareja "Faustina", en una derivación edénica de sí mismo, su hijo se casa con la hija de ella, y la propia Faustina abraza con fervor las tareas de ama de casa. De nuevo se convierte la obra en un folletín al gusto

⁶ DE MARTINO y BRUZZESE (1996): *Las filósofas*, Colecc. Feminismos, Cátedra, Barcelona, p.278.

decimonónico que demuestra que el amor matrimonial y las buenas costumbres cristianas pueden enmendar el pasado más tormentoso y deparar un futuro doméstico y tranquilo.

Un desarrollo parecido, pero con menos enjundia literaria lo constituye la obra de Carl Winderlich Faust und Faustina, ya de 1921, en que Faustina tiene como misión contractual con Mefistófeles el tentar y perder a Fausto, pero en cambio se enamora de él y se arrepiente y reniega de su pasado licencioso.

En la medida que crece el negocio editorial, el público lector y el gusto por la narrativa, se multiplican las adaptaciones a cada situación de un sin fin de temas tradicionales, lo que al fin y al cabo ha constituido la esencia y el progreso de la literatura misma. El tema fáustico se adapta bien al teatro por la espectacularidad del personaje mefistofélico, con lo que las versiones de este mito fluctúan entre el escenario y la novela.

Wilhelm Schäfer utiliza el teatro para parodiar el drama de Goethe en Faustine der weibliche Faust, de 1898, donde una Faustina intelectual se enamora de un diablo que trabaja a la sazón en experimentos eléctricos. Juntos materializan a la electricidad en una niña, Electra (contrapunto de Euforión, hijo de Fausto y Helena en el drama de Goethe), a la que dedicarán su vida, hasta morir por saturación de tanta energía junta. Schäffer consigue así reirse de dos hechos contemporáneos amenazantes: la corriente eléctrica y la emancipación de las mujeres.

La carrera fáustica femenina se afianza en el siglo XX; ya en 1911 Frank Wedekind produce Franziska, obra de teatro en la que un confiado Mefisto se pone a las órdenes de Faustina sin que medie contrato alguno, seguro como está de que sus encantos la atarán a él para siempre, "pues es ley de vida" que las mujeres se rindan ante los varones. Francisca, sin embargo, le abandona y desafía a las leyes "naturales" dejándole también al hijo común.

Con la novela de André Lang, Fausta, de 1939, se confirma la tendencia de las Faustinas del siglo XX: todas venden su alma al diablo por la belleza y la juventud, con la que adquirirán poder, dinero e independencia. Las mujeres feas y viejas son invisibles socialmente y no consiguen destacar, por muy listas que sean, en un mundo dirigido y dominado por los hombres. Tanto las Faustinas de Blaga Dimitrova, Dr. Faustina, novela de 1972, como la de Fay Weldon en Growing Rich del mismo año, como la de Emma Tennant, Faustine, veinte años más tarde, y la obra de teatro de la polaca Krystyna Kofta, Salon Profesora Mefisto, en 1993, responden al patrón de mujeres con aspiraciones sociales e intelectuales dispuestas a vender su alma por conseguir sus objetivos, que no dudan en aparcarse sus "deberes" familiares y en subvertir así el orden patriarcal establecido.

Si los Faustos clásicos retan a la divinidad y abandonan el camino marcado por sus mayores, las Faustinas desafían el mandato patriarcal y se apartan de la maternidad y el

matrimonio tradicionales. Si las obras del eje fáustico central son dramas en los que Fausto pierde siempre la vida y con frecuencia el alma, las obras de la feminización fáustica son siempre tragi-cómicas; cómicas porque las Faustinas y sus Mefistófeles son mucho más prácticas y terrenales que los Faustos, y trágicas porque, aunque no suele haber muerte ni infierno, estas mujeres están sujetas a unas leyes mucho más inmediatas y tangibles: las de un poder secular sacralizado, mitificado e impermeable al cambio.

Creo que es pertinente hacerse aquí una pregunta que ya se hacía en 1866 la filósofa italiana Cristina de Belgiojoso:

¿Por qué las numerosas excepciones (de mujeres ilustres por ingenio y por saber) no han debilitado todavía la máxima de la inferioridad femenina? ¿Por qué la gran masa de las mujeres no han intentado atravesar esa puerta que las mujeres excelentes han abierto?⁷

Sin duda necesitaremos muchas más Faustinas para convencer a tantos Faustos y Mefistófeles, que hacen de sus tensiones historia y de sus ideas religiones. Pero recordemos que, si como propugna Foucault, todo poder implica resistencia, la mayor subversión a un mito que data como tal desde el siglo XVI y que es paradigma de la cultura masculina (puesto que tiene como puntales el pensar, el ambicionar y el actuar) es su feminización. En este mismo hecho radica la deconstrucción cultural y la consecución de espacio para el desarrollo de la historia de las mujeres.

⁷ De MARTINO y BRUZZESE. *Ibidem*, p. 287.

Metafísica del amor de mujer en Marguerite Duras

SUÁREZ Sánchez, Elena

Universidad de Sevilla

Marguerite Duras nace a la escritura desde la angustiosa necesidad de darle un sentido al mundo asumiendo el dolor que le supone estar viva¹. Este dolor procede de diversas fuentes, siendo la sensación de desarraigo una de las más importantes. Si hay algo que obsesiona a Duras es la distancia espiritual que la aleja de los demás seres. Según ella, la soledad persigue al ser humano desde su nacimiento, pues ya el parto supone un violento despertar para el recién nacido al ser separado de su medio protector. Este hecho marcará al niño que arrastrará de por vida esa indefensión y, curiosamente, también a la madre, que tendrá conciencia de culpabilidad por sentirse liberada de una carga. En el caso de Marguerite Duras el malestar vital se acentúa dentro de su entorno familiar, para ella sustancial. Durante un tiempo, en efecto, la joven Marguerite limita su horizonte a la convivencia con su madre y hermanos, núcleo que le procurará sobre todo frustración y sufrimiento.

La escritura se convierte así en válvula de escape, en desahogo de su agresivo inconformismo. El rechazo de todo convencionalismo se plasma estilísticamente en fórmulas de oposición como antítesis, contradicción, oxímoron, o paradoja². El aislamiento no deseado que le procura su propia peculiaridad se transformará en soledad productiva³. La actividad literaria es asimismo para ella la solución que la aleja del suicidio al que se vería abocada por lo absurda que le resulta la vida. Escribir es un sucedáneo de la muerte y eso explica lo doloroso del proceso: “Ecrire, on croit que c’est facile, c’est le contraire, vous le savez, c’est l’enfer⁴.”

¹ A este respecto es fundamental la obra de Danielle Bajomée, *Marguerite Duras ou la douleur*, Editions de l’Université de Bruxelles, 1989, en la que se analiza la dominante del dolor y todas sus causas, prevaleciendo entre ellas la conciencia de la muerte como separación suprema e ineludible. Bajomée afirma a propósito de Duras: “Ses textes pleureront tous, sans exception aucune, la mort de l’éternité et l’agonie du durable”, pág. 109.

² Sobre la impresión turbadora que producen los escritos de Duras dice Christiane Blot-Labarrère: “Elle irrite ou effraie, fascine ou déconcerte et, dans tous les cas, fait violence, contre tout ordre et toute raison donnant à l’instinct sa chance et au désordre sa raison”, *Marguerite Duras*, Editions du Seuil, 1992, pág. 9.

³ Son numerosas sus alusiones a la necesidad de la soledad para sumergirse en la lectura y la escritura: “On doit partir seul vers le continent de la lecture. Découvrir seul. Opérer cette naissance seul.”, *L’Autre Journal*. nº 9, noviembre, 1985. “S’il n’y avait pas de solitude, on n’écirait pas”, *Marguerite Duras à Montréal*, textos y conversaciones reunidos por Suzanne Lamy y André Roy, Québec, Edition Spirale, 1981, pág. 50.

⁴ DURAS, Marguerite (1984): *Oeuvres cinématographiques*. Edición videográfica crítica, Ministère des Relations extérieures, pág. 15.

En ese infierno de papel se debaten unos personajes entre los cuales las mujeres tienen un auténtico protagonismo. Aunque en ocasiones Duras se arriesga a interpretar el pensamiento o el comportamiento del varón, se puede afirmar que su reflexión sistemática sobre la identidad humana está sustentada por un repertorio de puntos de vista y actitudes femeninos. En primer lugar porque asegura que sus libros son ella misma, en segundo lugar porque sus heroínas llevan el peso del relato, de la obra de teatro o del guión cinematográfico. En cualquier caso, estos personajes son manifestaciones del yo de la autora como ella proclama insistentemente⁵, asumiendo el pensamiento de Rousseau de que sólo se puede hablar con propiedad de la vida interior de uno mismo⁶.

Hay además otro motivo de preferencia por los personajes femeninos, que es el predominio en ellos de la sensibilidad. Según Duras el hombre tiende a controlar sus emociones mientras que la mujer se abandona a ellas haciéndose de esta manera más vulnerable. La racionalidad femenina se somete a menudo a la imaginación. Nada previsoras, las mujeres de Duras tienen en común su capacidad de entrega total en un momento dado, e incluso algún rasgo físico que denota su capacidad soñadora y una peculiar candidez⁷.

Dentro de los personajes femeninos destaca con fuerza el de la madre⁸, figura obsesiva en las novelas durasianas, siempre dotada de virtudes y defectos correspondientes a la madre en la vida real, Marie Legrand, ya que ésta poseía, según la escritora, los atributos de un gran personaje de novela. El rasgo más destacado de su personalidad era un ansia de aprender rayana en la obsesión, seguida de una obstinación feroz en llevar a cabo las empresas que proyectaba. Algunos datos biográficos sobre ella parecen imprescindibles para entender a la persona y al personaje, y sobre todo para explicar algunas reacciones de su hija. Profesora de Escuela Normal, pide ser destinada a la Indochina francesa, adonde marcha sola a pesar de estar casada en Francia. En Indochina conocerá al que será su segundo marido, tras enviudar del primero. La pareja tendrá tres hijos por el mayor de los cuales sentirá la madre una injusta y desmedida

⁵ En este sentido Duras parece tener conciencia de compartir determinados rasgos de personalidad con sus heroínas por el hecho de pertenecer al mismo sexo, asumiendo la naturaleza femenina como rasgo diferenciador atemporal: “J’écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles”, Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, POL, 1987, pág. 53.

⁶ “Je parle toujours de moi, vous savez. Je ne me mêlerais pas de parler des autres. Je parle de ce que je connais”, Marguerite Duras à Montréal, *Op. cit.*, pág. 36.

⁷ De ellas dice: “Elles ont toutes les yeux clairs. Elles son toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le malheur de leur vie”, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, pág. 32.

⁸ En contraposición al personaje del padre, siempre muerto o ausente en sus obras.

predilección. Fallecido el padre de Marguerite Duras cuando ella sólo cuenta cuatro años, la madre permanece en Asia manteniendo a sus hijos y pasando penalidades. Decide invertir todos sus ahorros en la compra de una concesión de terreno para plantar arroz al borde del Pacífico, inversión que resulta ser un fraude pues la cosecha se perderá por dos veces consecutivas al ser anegada por la marea.

Estos tristes acontecimientos narrados en *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) y veintisiete años después en *L'Eden Cinéma*⁹, suponen la ruina total y provocan un grave desequilibrio en la mente de la madre que se despreocupará total e incomprensiblemente de los dos hijos menores, reservando un amor enfermizo e incestuoso para el primogénito. Los despreciados sólo encuentran consuelo el uno en el otro, convirtiéndose en compañeros inseparables de juego y propiciando una intimidad, un cariño violento y posesivo que Marguerite añorará siempre y sobre todo después de la muerte de este hermano menor.

A pesar de que la madre llega incluso a querer comerciar con la virginidad de su hija, ésta sentirá por aquélla un amor respetuoso. La amargura de sentirse relegada y los celos devoradores que le provoca la relación de su madre y su hermano mayor, al que desea incluso dar muerte¹⁰, no le impiden su integración en la familia, grupo en el que sus miembros se hieren unos a otros con la perfidia que permite el conocimiento de los puntos débiles de cada cual¹¹.

Buena parte de las mujeres de Duras carecen de ese fervor maternal por el trabajo, de esa capacidad de lucha, pero sobre todo carecen de una ocupación profesional ya que a menudo pertenecen a una clase social elevada y sus maridos las mantienen. Así, un aparente “*spleen*” conforma la actitud vital de estas mujeres que no son felices. Atormentadas tarde o temprano por el “*dolce far niente*” que les impone su disponibilidad y su capacidad de eterna espera, acaban optando por un epicureismo reparador, una vez que consiguen superar sus etapas depresivas. Aun tratándose de

⁹ Duras no tiene inconveniente en realizar variaciones sobre el mismo tema. No hay que olvidar que durante un tiempo participó del movimiento literario del *Nouveau Roman* que planteaba entre otras cosas la conveniencia de utilizar la propia vida, recuerdos o sensaciones como única materia temática, lo que provocaba el tratamiento de los mismos hechos o personajes desde perspectivas distintas. Esto ocurre no sólo en estas obras citadas. Concretamente, en *L'Amant* se vuelve a tratar la relación entre el personaje femenino principal y un joven millonario oriental, ya presentada en la segunda de estas obras.

¹⁰ “Je voulais tuer mon frère aîné. (...) C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal”, *L'Amant*, Editions de Minuit, 1984, pág. 13.

¹¹ Estas escabrosas relaciones se describen preferentemente en *Les Impudents*, Plon, 1943 y en *La Vie tranquille*, Gallimard, 1944. Es un ambiente recurrente en otra autora que formó parte del movimiento del *Nouveau Roman*, antes aludido, Nathalie Sarraute. Su novela *Martereau* gira de forma exclusiva en torno a ese tema.

mujeres no acomodadas, la tendencia es también a la dependencia del hombre. En ambos casos la norma de sus vidas parece la de un hedonismo acomodaticio en el que subyace no obstante un sentimiento de sorda rebelión contra el vacío de la existencia. En la tónica de la antítesis sistemática de Duras, este malestar terminará por provocar reacciones que sublimen esta dependencia. Sacando fuerzas de su propia debilidad, estos seres naturalmente pacíficos acumulan su energía para sobreponerse a la contrariedad y sorprenden por una súbita rebelión o un profundo estoicismo.

El primer caso de extraña emancipación femenina aparece en *Les Impudents* (1943). Una viuda llena de deudas pretende casar a su única hija hembra, Maud, con un rico heredero a cambio de la propiedad de unas tierras. Entre la madre y sus hijos, a pesar de la discordia permanente y de una atmósfera familiar viciada, reina lo que Duras llama una secreta solidaridad, semejante a la que existía en su vida real¹². Los distintos componentes del clan no se atreven a separarse pero no pueden dejar de hacerse daño. El título de la novela hace referencia no sólo a la viuda y a los hijos varones que alientan su iniciativa mercantilista, sino también a Maud que resuelve marcharse a vivir con un hombre distinto al elegido por su madre, dejándose llevar por sus instintos sexuales, con la intención de infringir la moral tradicional de la Francia de provincias. Esta permitía a los padres disponer de sus hijas para comerciar con ellas fueran o no menores de edad, cohibiendo toda iniciativa amorosa en aras de un matrimonio de conveniencia. Duras presenta la impudicia de Maud como un arma reivindicativa de carácter feminista. Disponiendo de su cuerpo para provocar el escándalo y la vergüenza de su familia, por escapar de un hombre al que no ama, cae en los brazos de otro al que tampoco será capaz de amar. Esta emancipación lleva implícito un gran malestar interior que hará que el abandono físico de Maud se compare a un suicidio.

La Vie tranquille (1944) repite algunos de los presupuestos de *Les Impudents*: un cuadro rural, unos terratenientes venidos a menos, y la voluntad de la protagonista de reaccionar contra la decisión del grupo familiar. A ellos se añaden el análisis filosófico de la vida y la muerte por una parte, y por otra, el planteamiento de la liberación de la mujer, no ya del yugo familiar, sino dentro de la pareja. Con ocasión de unas vacaciones en la playa sola y desocupada, Francine, la protagonista, se verá involucrada en una serie de hechos que le hacen tomar conciencia de la inutilidad de implicarse en

¹² Para Marguerite Duras, la familia es una institución mitificada, ya que la comunión que impone es caldo de cultivo de odios devastadores: “La vocation directe, native, de la famille est une vocation animale, effrayante. On n’est pas destiné à vivre ensemble”, *Le Nouvel Observateur*, 28 de septiembre de 1984.

cualquier acción. Resolverá que la única postura vital lógica es la indiferencia, reflexión muy en la línea de la opción de Meursault en *L'Etranger*¹³. Se inicia aquí una nueva y progresista moral del amor en la que la tolerancia es la máxima regla, pero no queda claro si esa libertad que propugna la mujer es resignación y acomodo ante el desamor que tarde o temprano manifiestan los hombres en Duras, o convencimiento sincero de respeto a la libertad total.

En *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), Suzanne consiente en mostrarse desnuda ante Jo, hijo de un millonario japonés, cediendo a las pretensiones de su madre de concertar una boda que resuelva los problemas económicos de toda la familia. Al darse cuenta de que el padre de Jo no consentirá nunca esta unión, la madre les prohíbe verse. Suzanne, hastiada de los intentos de su madre de venderla al mejor postor, se entrega a un tal Agosti que le repugna. Este acto deliberado de regalar la preciada virginidad se presenta como un rito iniciático, doloroso pero necesario para acceder a la salvación final, ya que en esta época la joven desflorada dejaba de ser un valor. Es una forma de afirmar la posesión de sí mismo y de liberarse sin vuelta atrás de una servidumbre ancestral. Parte de este argumento se utilizará en *L'Amant* (1984), aunque la relación entre los jóvenes está algo idealizada, así como en *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).

Con alguna excepción como estas últimas obras citadas, a partir de 1950, el espacio familiar y la adolescencia quedarán relegados como materia argumental para ceder terreno respectivamente al mundo de la pareja y a la madurez. Las heroínas de *Le Marin de Gibraltar* (1952) -novela alegórica que ilustra la teoría freudiana del deseo- son mujeres que no necesitan un pretexto para entregarse a sus amantes: Jacqueline es la compañera del narrador, que la abandonará por Anna, una millonaria viuda que recorre el mundo en busca de un marinero que conoció un día, consolándose mientras tanto con todo hombre de su agrado. El marinero es el prototipo del aventurero errante y cosmopolita, que rechaza todo inmovilismo y persigue febrilmente el riesgo. Es un modelo de libertad a seguir para el resto de los personajes, que propone la moral de la anti-rutina, la asunción de que todo lo humano es efímero.

¹³ Esta novela de Camus se publica en 1942. En ella Meursault se abandona al absurdo en un impulso de inocencia. A pesar del choque de la razón con la vida condenada a muerte, Camus mantiene una postura de exaltación de la vida patente en *Le Mythe de Sisyphe* que publica en este mismo año. En esta obra afirma sacar del absurdo tres consecuencias: revuelta, libertad y pasión, actitudes que encontramos en Duras a pesar de su pesimismo vital.

Esta precariedad se aplica a las relaciones sexuales y a la vida en pareja, convirtiéndose en un credo. No se trata sin embargo de una proclamación del amor libre, sino del aviso de que cualquier relación, por duradera que parezca, está amenazada. Se propugna en consecuencia vivir el momento, rechazar todo proyecto a largo plazo, dilapidar las energías y acceder al placer incluso por medios artificiales como el alcohol que, en clave baudelairiana irrumpe en esta novela -al igual que había irrumpido en la vida de Duras- para convertirse en un “*leit-motif*” que marca el comportamiento de los amantes y simboliza la ruptura con la moral tradicional. Incluso en los mejores momentos de compenetración entre Anna y el narrador, la posibilidad remota de que el marinero aparezca recuerda la fragilidad de la unión. Pero es precisamente al atisbo de su propio fin cuando el amor resplandece, según la escritora.

Les Petits Chevaux de Tarquinia (1953) arremete contra la institución jurídica del matrimonio que da por sentada la conservación del amor. Si el amor envejece, la salvación de la pareja está para Duras en asumir esta degradación¹⁴. El matrimonio engendra una monotonía incompatible con el amor. En el mejor de los casos permite un afecto profundo que no garantiza la renuncia a soñar con la pasión prohibida. Tal desmitificación da paso a una defensa de la vida matrimonial según unas nuevas y subversivas normas ya que se afirma que la pasión necesita reavivarse por el adulterio.

En esta obra se da la aprobación a un acto de infidelidad conyugal femenina. Al reivindicar el derecho, y sorprendentemente, el deber a la infidelidad tanto masculina como femenina, Duras pretende restablecer entre hombre y mujer una igualdad natural, haciendo obsoleta la tesis de que la fisiología masculina es más proclive a la promiscuidad.

Des journées entières dans les arbres (1954) celebra el paganismo que predica el derecho a disponer libremente del propio cuerpo, llegando a la prostitución¹⁵. Progresando en el camino abierto de desembarazarse de la virginidad, Duras cuestiona el sistema de valores cristianos que le inculcaron en su infancia, haciendo de la castidad una tara. Influida por las ideas de Georges Bataille, a quien conoció en 1945, sólo

¹⁴ Se inicia con esta obra una serie que trata sobre la evolución del amor y el deseo dentro del matrimonio: *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Dix heures et demie du soir en été*, *La Musica*, *Suzanna Andler*, *Véra Baxter*, *La Musica deuxième*.

¹⁵ En *Le Boa*, uno de los cuatro relatos cortos que componen esta obra, se defiende lo que Duras llama temperamentos de fatalidad: el del asesino o la prostituta que tienen en común no practicar la moral de la hipocresía.

acepta una moral de adhesión a la vida que conlleva la supresión total de distinción entre el bien y el mal¹⁶.

Le Square (1955) y *Moderato cantabile* (1958) presentan sendas parejas entre clases sociales muy distintas que por medio del diálogo se plantean el amor. La niñera de *Le Square* mantiene la esperanza de encontrarlo. El vendedor que conoce en un parque predica la libertad. Este relato en forma de fábula condena todas las formas de espera, la que se recrea en el pasado y la que sacrifica el presente en pro del futuro. Se rechazan pues el proyecto y la nostalgia. En *Moderato cantabile*, dentro de la monotonía cotidiana, la acción trepidante viene de la tragedia y la pasión. La cuestión de si se puede matar por amor, planteada por la visión de un crimen pasional, interrumpe la línea serena de la vida de la protagonista.

En *Dix heures et demie du soir en été* (1960) Duras avanza un paso más en la liberación ideológica, zarandeando al público lector al idear un escabroso triángulo. Un matrimonio, su hija adolescente y una amiga de ésta hacen un viaje a España durante el cual marido y amiga se sienten atraídos. La esposa lo advierte y, convencida de que nada puede hacer por detener esta pasión, resuelve aceptar y, lo que es más desconcertante, alentar el deseo de los enamorados que llegan a realizar el acto sexual muy cerca de donde ella se encuentra. La esposa se refugia en el alcohol de forma tan paciente que la obra fue calificada en su época de masoquista.

Más que el masoquismo, lo que Duras parece querer destacar es la fatalidad del deseo. Imparable cuando surge, lo es también en su desaparición. La pasión es como una gran fuerza eléctrica, un “*coup de foudre*” en el sentido literal, que forma o deshace parejas sin que la elección o decisión individuales puedan evitarlo. Si el engañado es comprensivo es porque el hecho de que el cónyuge sea deseado por un tercero constituye un estímulo para su amor. La clandestinidad enciende la llama del deseo en todos.

El efecto beneficioso para Duras de la aventura extraconyugal adquiere una naturaleza especular en *La Musica* (1965), obra en la que una pareja, después de años de

¹⁶ Desde su juventud Duras se plantea un desacuerdo con las reglas morales, culturales o sociales. La conversación mantenida por los amantes en *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960, pág. 41, denota un cinismo que procede de la seguridad en sí mismo:

“-Je suis d’une moralité douteuse, tu sais.

-Qu’est-ce que tu appelles être d’une moralité douteuse?

-Douter de la morale des autres”.

En lugar de esas reglas pone Marguerite Duras la exaltación de la individualidad. Ser moral es ser uno mismo a ultranza, de forma agresiva y violenta tanto en la vida real como en literatura. Ni en la una ni en la otra puede existir la objetividad.

separación matrimonial, se da cita en un hotel el mismo día en que se ha resuelto su divorcio. Allí evocan su vida pasada con la benevolencia que procura el transcurso del tiempo. Convencidos de que no van a volverse a ver, hablan con toda franqueza. Ella, conociendo los engaños de su marido, le fue infiel a su vez en un acto de rebeldía. Cuando todo parece irreversible -la mujer va a volverse a casar y marchará a Estados Unidos- se despierta en ellos el deseo y no excluyen que algún día puedan vivir juntos una aventura.

Muy parecido es el cuadro de *Suzanna Andler* (1968), obra teatral que presenta un triángulo amoroso de alta burguesía: el marido rico y mujeriego, amante de sus hijos, comprensivo e indulgente con todos, conservador; la mujer, desocupada y fiel hasta que, desesperada por el desprecio de que es objeto, decide rebelarse emulando el comportamiento de su marido y cede a la tentación seducida por un vividor. Cuando éste confiesa a la mujer que su propio marido le ha encargado seducirla, todo parece indicar que el amor se derrumba. Lo sorprendente es la ardiente propuesta del amante de vivir a partir de ese momento un amor perfecto por irrealizable.

Dentro de la pasión llevada a su límite, de la atracción por el amor total que sólo puede ser el imposible, se dibuja netamente el incesto. Pero así como periódicos adulterios son necesarios según Duras para regenerar la relación conyugal, para liberarse del reflejo alienante de la fidelidad, no recomienda el amor incestuoso aunque está en el fundamento de todas sus obsesiones. Al lado del amor pernicioso de la madre por el hijo mayor, el de Marguerite por su otro hermano se explicita en *Agatha* (1981), *La Pluie d'été* (1990) y *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) y en algunas entrevistas¹⁷. Duras defiende lo proscrito como garantía de amor eterno, un amor maldito pero blanco. De ahí que se busque a éste un sustitutivo¹⁸.

En suma, la obra de Marguerite Duras nos parece propugnar un atrevido romanticismo, alimentado por la búsqueda de una relación ideal. La sexualidad en sí misma no es sinónimo de amor. El exclusivo deseo engendra la fascinación de la muerte. En *La Maladie de la mort* (1982), el personaje masculino vive el acto sexual

¹⁷ "Toute ma vie personnelle, amoureuse, sexuelle a dépendu de ça, de cet amour qu'il y avait entre le petit frère et moi, cette histoire dort ou apparaît dans les livres", *Du jour au lendemain*, conversación con A. Veinstein, France Culture, 16 de marzo de 1990.

¹⁸ Refiriéndose a este amor proscrito dice: "Ils s'aiment, ils sont ensemble devant cette interdiction. Ils s'aimeront toute leur vie (...). C'est ça ce que j'appelle le bonheur, et qui est recherché constamment et toujours à travers les tentatives de tous les amants, *Marguerite Duras à Montréal, Op. cit.* pág. 18-20, 51-52.

puro como un asesinato, ya que la posesión física es siempre agresiva para Duras; el personaje femenino lo vive a su vez como un suicidio.

La pasión sólo se da cuando el deseo es equivalente al amor. En el momento en que la pasión acrecienta la inteligencia se crea la magia en que se confunden finalmente amor físico y espiritual. Las mujeres de Duras son personas frustradas porque no son capaces de mantener esa magia en los hombres, que persiguen en ellas determinadas cualidades: “Les hommes chez Duras ne cherchent que les femmes solaires, avides de plénitude et de sérénité”¹⁹. Precisamente lo que no son las heroínas de Duras. Dotadas por su creadora de una mayor capacidad de amar que los hombres, sus sentimientos están condenados al fracaso y ellas a una anulación de sí mismas a fuerza de inhibir su capacidad de ternura.

¹⁹ ADLER, Laure (1998): *Marguerite Duras*, Gallimard, pág. 369.

Algunos aspectos de la voz femenina en la literatura eslava

TIMOSHENKO Kuznetsova, Natalia

Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filologías Integradas, Área de Filología Eslava

Campus de San Vicente del Raspeig, Ap. 99 – 03080 ALICANTE

Timoshenko@ua.es

En este artículo estudiamos algunos elementos simbólicos del agua en las canciones de amor de la lírica ucraniana en las que la mujer expresa su deseo amoroso.

En primer lugar, exponemos una visión de la situación social de la mujer ucraniana en los siglos XVI-XVII, lo que permitirá un mejor entendimiento de los aspectos analizados. Las mujeres ucranianas en estos siglos gozaban de una relativa independencia personal y económica en comparación con las mujeres rusas, aunque a un nivel inferior al del hombre. En Ucrania la mujer tenía el derecho de herencia y de propiedad, si bien con ciertas limitaciones. Por ejemplo, les estaba vedado el derecho de ocupar cargos públicos, y existían algunas restricciones en la herencia: las hijas con hermanos varones sólo podían heredar la cuarta parte de la propiedad del padre, siendo la heredera principal la esposa. La dote que la mujer aportaba al matrimonio quedaba bajo su administración de forma exclusiva e independiente, y en caso de tener propiedad heredada o adquirida tenía derecho a regalarla, venderla o hipotecarla sin el consentimiento de su marido. La mujer podía vender, cambiar o regalar los productos obtenidos como resultado de su trabajo.¹ Asimismo, de forma independiente de su marido participaba en pleitos y juicios en su propio nombre, acudía a los juzgados en persona, y, en caso de encargarle a su marido la realización de los trámites, debía otorgarle un poder oficial². En la tradición popular ucraniana el papel que se le otorgaba a la esposa en la familia era de consejera, fiel amiga y ayudante del marido³. No era raro que la mujer participara activamente en los asuntos familiares, sin quedar relegada a una situación pasiva. Esto se ve reflejado en múltiples actas de negocios en las que el

¹ CHUBINSKY, Ensayo sobre las tradiciones y costumbres populares jurídicas en Ucrania (en ruso), Zapiski Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo Obschestva po Otdeleniu Etnografii, v.II, 1868, pp.681-715.

² LEVITSKY, Sobre relaciones familiares en el Sudoeste de Rusia en los siglos XVI-XVII (en ruso), Odesskaya Starina, v.29, 1880, pp.549-574.

³ CHUBINSKY, Trabajos de la expedición de etnografía y estadística a la parte occidental de Rusia, organizada por la Sociedad Imperial Geográfica de Rusia. Departamento del Sudoeste. Materiales e investigaciones (en ruso), v.7, San Petersburgo, 1877, pp. 346-356.

marido expone que la decisión final fue tomada previa consulta con su esposa. A la hora de contraer matrimonio la buena voluntad y conformidad de la novia o el novio se consideraban tan necesarios como el consentimiento de sus respectivos padres⁴.

Tras esta breve introducción pasaremos a la parte central del trabajo, es decir, al estudio de las canciones amorosas en la lírica ucraniana.

Estamos ante una lírica donde la mujer es el sujeto del deseo y no el objeto del deseo amoroso; nos encontramos con una literatura puramente femenina. Acostumbrados a una literatura masculina, estas canciones resultan a veces inesperadas, e incluso chocantes. La mujer hace público su amor y su deseo sexual, se lo transmite a su amado y lo expresa abiertamente ante todo el mundo. En la lírica popular ucraniana de tipo amoroso hay un gran número de canciones en las que la mujer solicita de forma insistente la presencia del amado. Este es un aspecto común con las jarchas⁵. A menudo lo invita a cenar incitándole a que se quede luego a pasar la noche con ella. Hay muchas alusiones a varias partes del cuerpo del amante, casi siempre utilizando el diminutivo: cejitas negras como cordoncitos, carita blanquita, carita como bollito, boquita, piernecitas. Ella se identifica con la almohada e incluso con el colchón. Los lugares típicos del encuentro amoroso son los alrededores del agua (sobre todo la fuente, el río y, en menor medida, el mar), los parajes verdes, el bosque y el vergel, el monte, temas que son compartidos con la lírica hispánica de tipo popular. Con la presencia de estos elementos de la naturaleza se asocia el amor y el erotismo⁶. En este trabajo se pretende ver algunas características relacionadas con la presencia del agua y los motivos que encierran un significado erótico.

Desde la antigüedad el agua en todas sus formas, sobre todo los mares, los ríos, los lagos, las fuentes, etc., fue adorada por los pueblos por su poder renovador y fertilizante de la tierra. Tanto en la Península Ibérica como en los pueblos eslavos ha existido culto a los ríos y las fuentes: se hacían sacrificios a las deidades de ríos, lagos, pantanos, fuentes y manantiales⁷.

Una costumbre común entre los campesinos gallegos y el pueblo ucraniano era ofrendar pan a las fuentes⁸. En Ucrania la mujer sumergía tres veces el pan en el agua

⁴ LEVITSKY, *ibidem*

⁵ RUBIERA Mata, "Poesía femenina hispano-árabe", Madrid, Castalia, 1989.

⁶ GRADÍN Lorenzo, "La canción de mujer en la lírica medieval", Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p.196.

⁷ BLOUIN Morales, "El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional", Madrid, Porrúa, 1981, p.39.

⁸ GRADÍN Lorenzo, *ibidem*, p.224.

diciendo: “No se baña el pan en el agua, sino que me baño yo en salud y fuerza”⁹. Es posible que fuera una costumbre relacionada con la fertilidad humana, ya que las mujeres solían invocar a las deidades acuáticas para conseguir el don de la fertilidad. El agua es el símbolo de la fecundidad y la renovación, y así se conserva en los ritos y costumbres del pueblo¹⁰.

Dice Eugenio Asensio: “Para el folclore y la poesía de los siglos XIII, XIV y XV la fuente es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad”¹¹. El antiguo rito nupcial de los eslavos se realizaba sobre el agua. Y, en general, el encuentro amoroso a menudo ocurría cerca del agua¹². En la mayoría de las tradiciones, las cercanías de una fuente, igual que las del río, era uno de los lugares más apropiados e idóneos para el encuentro de los enamorados. El hecho de ir a por agua o ir a lavar ropa encierra un doble sentido erótico, ya que dichas tareas facilitaban el encuentro a solas de los enamorados: “Orillicas del río, / mis amores, ¡e!, / y debaxo de los álamos / me atendé”¹³.

En la siguiente canción ucraniana el joven se enamora de la doncella mientras ella iba a por agua: “Hay en el campo una fuente, / Una fuente de agua fría: / Donde una muchacha el agua recogía / Y mi corazón ha robado”¹⁴.

De la misma manera, andar en los alrededores del agua supone cortejar a una doncella. En la siguiente canción la muchacha avisa a un joven que deje de cortejarla, ya que tiene a otro pretendiente: “No andes cerca del agua, halcón patiamarillo. / Tengo a otro mejor que está haciendo el camino. / No andes cerca del agua con tus pies blancos, / Tengo a otro mejor de cejas negras.”¹⁵.

Los alrededores del agua no siempre resultan muy seguros para una joven. Sin embargo, las muchachas acuden allí muchas veces enviadas por sus propias madres¹⁶:

Envíame mi madre / por agua sola: / ¡mirad a qué ora! ¹⁷

⁹ Arzobispo Ilarión, “Las creencias precristianas del pueblo ucraniano (en ucraniano)”, Kiev, Oberegui, 1992, p.279.

¹⁰ KYLYMNYK, “El año ucraniano en las costumbres populares desde el punto de vista histórico (en ucraniano)”, Kiev, Oberegui, v.2, 1994, , p.403.

¹¹ ASENSIO, Eugenio: “Poética y realidad en el cancionero Peninsular de la Edad Media”, Madrid, Gredos, 1970, p.240.

¹² Arzobispo Ilarión, *ibidem*, p.46.

¹³ FRENK, M. “Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII) ”, Madrid, Castalia, 1987, N°461.

¹⁴ KOSMATOROV, M. “Mitología eslava (en ruso)”, Kiev, Lybid, 1994, p.140.

¹⁵ *Ibidem*, p.132.

¹⁶ MORALES Blouin, *ibidem*, p.65-69.

Enbiárame mi madre / por agua a la fonte fría: / vengo del amor ferida¹⁸.

Este tema aparece también en la lírica ucraniana: “No debiste estar cerca del agua hasta tan tarde”¹⁹.

También es frecuente la pérdida de la coronita de flores, lo que representa la pérdida de la virginidad: “- ¿Dónde, hijita, has perdido tu coronita? / -Detrás del río blanqueaba el lienzo, / Es allí donde perdí mi coronita”²⁰.

Uno de los motivos más frecuentes en la poesía popular es el acto de beber u ofrecer bebida. En las canciones populares de Bulgaria se refleja la antigua costumbre de ofrecer agua recién sacada del pozo al pretendiente como aceptación del mismo. Es un tema muy difundido en Lituania, Bulgaria, Yugoslavia, Rusia, Ucrania, Grecia, Portugal, Francia, etc.²¹

Beber es amar y ser amado²². Agua significa mujer, moza, muchacha. Beber el agua de una fuente produce el efecto de una pócima mágica que tiene el poder de enamorar. En una canción ucraniana, cuando el hijo pregunta a su madre por qué no le aman las chicas, obtiene el siguiente consejo: “...Vete, hijito mío, a la fuente y bebe agua de ella: / Ya verás como te amarán las mozas y doncellas”²³.

Pedir agua es lo mismo que pedir amor y la entrega amorosa del ser amado. En la siguiente canción ucraniana la moza en un principio se niega a darle de beber agua al caballo, ya que lo que en realidad se le pide a la joven es entregarse: “- Sal, sal, mi querida, / Dale agua a mi caballo. / - No me permite mi madre / Darle agua a tu caballo; / Mi madre me ordenó / No amar a los señores”²⁴.

En la lírica tradicional ucraniana pedir agua o beber agua significa amar y ser amado. En la siguiente canción Iván quiere beber agua para calmar su sed de amor. Y, a pesar de que a la joven le agrada el muchacho, ella es muy tímida e ingenua, por lo que

¹⁷ FRENK, *ibidem*, N° 315 A.

¹⁸ *Ibidem*, N° 317.

¹⁹ TANTSIURA, “La boda en el pueblo de Ziatkivtsi(en ucraniano)”, Kiev, 1998, N°37.

²⁰ CHUBINSKY, *ibidem*, v.5, N°801.

²¹ MORALES Blouin, *ibidem*, p.58

²² *Ibidem*, p.61.

²³ POTEBNIA, “Sobre algunos símbolos en la poesía eslava (en ruso), Kharkov, 1989, p.292.

²⁴ CHUBINSKY, *ibidem*., v.5, N°414.

no se atreve siquiera a salir con su enamorado sin el permiso de su madre: “Por haber segado Iván / Quiso beber agua; / Pero Anastasia, tan joven, / No se la dio”²⁵.

Sin embargo, la madre de Anastasia no encaja en el papel de la madre guardiana. Anastasia no se atreve a darle de beber al joven, es decir, no se atreve a entregarse al muchacho. Finalmente interviene su propia madre y le ordena preparar la cama y acostarse con él: “- Hijita, prepárate la cama, / Acuéstale a Iván. / Preparó la cama blanca, / Y se acostó con Iván”²⁶.

La figura de la madre aparece en muchas canciones, y en la mayoría como confidente de los sentimientos de la enamorada. Dice Margit Frenk: “Hispánico es el papel preponderante de la madre, a la cual la muchacha confiesa sus penas y alegrías amorosas”²⁷, lo que se observa en el siguiente ejemplo: “Quiérole, madre, / tanto le quiero, / quiérole tanto, / que d’amores muero”²⁸. Al igual que en la literatura hispánica en la literatura ucraniana la madre juega un papel primordial como confesora de las aventuras amorosas de su hija: “Estoy enamorada de Pedro, madre, / Pero no me atrevo a decírselo. / Oh, es un peligro este Pedro: / Tiene la carita blanca y el bigote negro”²⁹.

“Oh, madre mía, le amo, / Oh, madre mía, me casaré con él. / No me lo prohibas, / Porque no me casaré con otro”³⁰.

En la canción de Anastasia que mencionamos arriba la madre incita directamente a la hija a seguir sus impulsos, y actúa así como cómplice de sus amores.

En los siguientes ejemplos la madre ucraniana empuja a su hija a no malgastar el tiempo: “¡Diviértete, hijita, cuanto quieras, / No serás joven dos veces en la vida”³¹; “Diviértete, mi hijita, diviértete, / Desde que oscurezca hasta media noche”³².

La madre también le enseña a su hija como hay que atraer y complacer al amante: “Tienes que atraerle, hijita mía, / - ¿Y cómo le atraigo? / Prepárale la cama

²⁵ *Ibidem*, N°152.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ FRENK, “Entre folklore y literatura”, México, El Colegio de México, 1984, p.91.

²⁸ FRENK, *Corpus...*, *Ob.cit.*, N°272.

²⁹ ALEKSANDROV, “Cancionero popular de las mejores canciones ucranianas cantadas en la actualidad (en ucraniano)”, Kharkov, 1887, N°79.

³⁰ CHUBINSKY, *Ob.cit.*, v.5, N°449.

³¹ BOROVIKOVSKY, “El destino femenino según las canciones de Ucrania (en ruso)”, San Petersburgo, 1879, p.35.

³² CHUBINSKY, *Ob.cit.*, v.5, N°152.

blanca, acuéstate con él. / Ponle tu bracito debajo de su cabecita y abrázale, / Arrímate a su corazón y deja que te bese”³³.

Por otro lado, en un número considerablemente menor aparece la figura de la madre guardiana y protectora de la muchacha (principalmente de su virginidad): “Madre, la mi madre, / guardas me ponéys: / que si yo no me guardo, / mal me guardaréys”³⁴.

“No está mi madre en casa, / ¡Ahora tengo libertad! / ¡Que vengas, que vengas, guapísimo! / Quítate las botas, ven descalzo...”³⁵.

Beber agua no sólo puede esconder un significado erótico, sino que también puede implicar a un amor paternal, como es el caso de la canción que citamos abajo. Aquí la muchacha impone a su madre aceptar a su amado, querer a su futuro yerno. Y lo hace obligando a su madre a beber el agua que había traído. La madre se niega rotundamente, rechazando beber aquella agua, y negándose a querer al joven y prometiendo separar a los enamorados. Esto último piensa hacer de una manera muy sencilla: tirando el agua. Veamos el siguiente diálogo entre la madre e hija: “- Oh, bebe de aquella agua, madre mía, / Que he traído: / ¡Respeto, madre mía, a tu yerno, / Del que me enamoré! / - Oh, no beberé agua, / La tiraré: / Tengo un yerno que no quiero, / Y os voy a separar. / - No tires el agua, madre mía, / Me cuesta llevarla: / ¡No me separes de mi querido, / No serás tú la que va a vivir con él!”³⁶.

Como ya hemos visto anteriormente, pedir agua o beberla simboliza el sentimiento de amor, de deseo por otra persona. Mientras, tirar el agua o negarse a beberla simboliza oponerse a conceder este amor.

Otro motivo relacionado con el significado erótico del agua es el hecho de entrar en contacto con el agua.

El pueblo ruso, habiendo sido ya cristianizado, evitaba el matrimonio eclesiástico. Mantenía la tradición antigua, en lo que el rito nupcial consistía en arrojar agua. Iacov Chernorizets, un monje del monasterio Pecherski de Kíev se quejaba en el

³³ KOSTOMAROV, “Costumbres rusas (en ruso)”, Moscú, 1995, p. 205.

³⁴ FRENK, Corpus... *Ob. cit.*, p.72.

³⁵ ALEKSANDROV, *Ob. Cit.*, N°52.

³⁶ BOROVIKOVSKY, *Ob. Cit.*, p.22.

siglo XI al arzobispo de Kíev de que la gente no contraía matrimonio en la iglesia cristiana, sino que mantenía la costumbre pagana de hacerlo arrojándose agua³⁷.

Esta antigua costumbre, perdido su significado religioso, permaneció durante mucho tiempo como un juego entre los jóvenes de ambos sexos que tenía lugar en primavera, sobre todo a lo largo de la semana santa³⁸.

Un cuento antiguo ucraniano nos explica por qué el sol cambia de color tres veces al día. La leyenda dice que en el mar vive la bella reina Anastasia, y cuando el Sol la mira al salir y al ponerse, ella le arroja el agua, por lo cual el Sol se sonroja de la vergüenza. De ahí que al ponerse y al salir el sol es de color rojo, y el resto del día es dorado³⁹.

El significado erótico que produce el contacto con el agua tiene varios elementos:

1) **Pasar aguas, empaparse con agua cruzando un río** es entregarse al enamorado sin límites⁴⁰, y posiblemente fugarse con él: “Ya pasé dos ríos y medio estanco: / ¡No me avergüences, cosaquito, tanto!”⁴¹. Esto aparece también en la lírica hispánica: “...Felipa e Rodrigo / passavam o rio. / Amor, vayamonos, / vayámonos ambos⁴²”.

En la siguiente canción ucraniana del siglo XVI aparecen más detalles que llenan de sensualidad el ya de por sí erótico encuentro en el agua: la joven se empapa de agua turbia y, como consecuencia de ello, se produce la fuga de la joven con su enamorado y su embarazo: “Me mandó mi madre / A por agua al Danubio. / No llevé agua a casa, / Cerca del remolino bailaba. / Me caí al remolino, / Y me empapé. / No me esperes, madre, / Con agua a la hora de comer, / Con los cántaros a la hora de cenar, / Espérame, madre, / Al noveno verano, / Al décimo invierno. / Si es en verano, espérame en la barquita, / Si es en invierno, espérame en el carrito. / Con un queso blanquito, / Con un hijo pequeñito, / Con un yerno jovencito, / Con un niño pequeñito”⁴³.

³⁷ Arzobispo Ilarión, *Ob.cit.*, p.360.

³⁸ KOSTOMOROV, La mitología..., *Ob.Cit.*, p.246.

³⁹ *Ibidem*, p.269.

⁴⁰ MORALES Blouin, *Ob.Cit.*, pp.72-74.

⁴¹ KOSTOMAROV, La mitología..., *Ob.Cit.*, p.146.

⁴² FRENK, Corpus, *Ob.Cit.*, N°463.

⁴³ POTEBNIA, “La canción popular ucraniana según la lista del siglo XVI (en ruso)”, Voronezh, pp.52-53.

El tema del agua turbia está muy difundido en la lírica hispánica. El animal que suele enturbiar el agua suele ser el ciervo⁴⁴. En cambio, en la lírica ucraniana los animales que enturbian el agua y sirven de excusa para la joven de su tardanza en la fuente son gansos, ánades o palomas.

2) **Mojarse por el desbordamiento de un río o de una fuente.** Son muy curiosos los siguientes ejemplos de la lírica hispánica y ucraniana por su semejanza: “A mi puerta nasce una fonte: / ¿por dó saliré que no me moje?”⁴⁵. A diferencia de esta canción, donde crece una fuente a la puerta de la joven, en la lírica ucraniana ésta se ve inundada por un mar entero (o como mínimo por un río): “A mi puerta en la sombra / Un mar azul se desborda: / Los señores y los cosacos han venido corriendo, / Todos se sorprendieron de tal milagro”⁴⁶; “Por aquí y por allá / Un río se desbordó. / Quedó la muchacha con su amigo, / Y encima le abrazó”⁴⁷.

3) **El hecho de lavarse juntos la doncella y el doncel.** Para conseguir el amor basta lavarse la cara juntos: “Tengo una fuente cerca del paso, / Vámonos, amado mío, juntos a lavarnos. / Tengo un pañuelo, bordado con seda, / Vamos a vernos, amado mío, aunque me castiguen. / Aunque me castiguen, sabré por qué, / Porque tú, amado mío, no eres ningún vago”⁴⁸. En una canción ucraniana la madre envía a su hijo para que lave su cara en una fuente para poder conseguir el amor de todas las doncellas del pueblo: “Vete, hijito, a la fuente y lávate la cara: / se enamorarán de ti las doncellas de todo el pueblo”⁴⁹.

Común es el tema en la lírica hispánica: “En la fuente del rosel / lavan la niña y el donzel. / En la fuente de agua clara / con sus manos lavan la cara. / Él a ella y ella a él / lavan la niña y el donzel ”⁵⁰.

Existe una costumbre pagana en Ucrania: el día 19 de enero los muchachos y muchachas se lavaban unos a otros, ya que este día el agua tiene el poder de unir. Parece, si los jóvenes se lavan juntos, contraerán matrimonio. La misma costumbre se aplica en el rito nupcial. Los novios se lavan el uno al otro en el río o en la fuente⁵¹.

⁴⁴ MORALES Blouin, *Ob.Cit.*, pp.117, 199, 127-128.

⁴⁵ FRENK, Corpus, *Ob.Cit.*, N°321.

⁴⁶ STEPANOV, “Las fiestas populares de Rusia (en ruso)”, Moscú, 1990, p.56.

⁴⁷ KOSTOMAROV, La mitología ..., *Ob.Cit.*, p.145.

⁴⁸ CHUBINSKY, *Ob.cit.*, v.5, N°119, p.54.

⁴⁹ KOSTOMAROV, La mitología ..., *Ob.Cit.*, p. 134.

⁵⁰ FRENK, Corpus, *Ob.Cit.*, N°2.

⁵¹ Arzobispo Ilarión, *Ob.cit.*, p. 46.

4) **Los baños (que son de amor):** “A los baños dell amor / sola m’iré / y en ellos me bañaré”⁵². En la lírica popular ucraniana también es frecuente la alusión a baños de hierbas que tienen el poder de enamorar.

Todas estas acciones relacionadas con la exposición de la virginidad a la influencia del poder fecundador del agua implican la entrega amorosa. Por el contrario, cruzar un río por un puente o sin mojarse está relacionado con una relación formal y no íntima (normalmente implica un casamiento o ruptura de las relaciones).

En las líricas populares castellana y ucraniana al encuentro amoroso cerca del agua van asociadas otras imágenes de contenido erótico: el lavado (o peinado) de los cabellos o de prendas de vestir, el entorno vegetal, la costumbre de coger algunas frutas o flores, el comportamiento de viento, la caza (que es de amor), etc.

⁵² FRENK, Corpus, *Ob.Cit.*, N°320.

***Mientras vivimos*, de Maruja Torres: tres mujeres en busca de su identidad**

VALLECILLO López, José

I.E.S. Félix Rodríguez de la Fuente. Sevilla

Me parece que la crítica, por lo general -salvo algunas excepciones- recibió con cierta frialdad y tal vez con excesiva dureza la novela de Maruja Torres titulada *Mientras vivimos*, ganadora del Premio Planeta del 2000. Por ello con esta comunicación quisiera esbozar en la medida que me fuera posible un análisis y una valoración crítica de la manera más objetiva posible de dicha obra.

La novela trata de una joven llamada Judit que aspira a convertirse en una escritora como su admirada Regina Dalmau y que lleva a cabo un plan para conseguirlo, aunque a menudo tenga que ir improvisando. Por su parte, Regina, se halla en un momento delicado de su vida en el que cuestiona todos los éxitos cosechados por ella a lo largo de su carrera. Será a través de las cartas que le dejó otra escritora ya fallecida llamada Teresa como conseguirá encontrarse a sí misma, intentando evitar entonces que la historia vuelva a repetirse y la ambiciosa Judit cometa los fallos que ella cometió.

Si como sostiene Edwuard Morgan Forster, los personajes planos en su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad¹, Judit es un personaje plano porque desde el principio la obsesiona una sola idea: ser como Regina sin que las circunstancias cambien su propósito. Frases que la joven se dice a sí misma como “Nunca más volveré a hacerlo”² y que cumple contra viento y marea demuestran el carácter plano del personaje.

Tan sólo en el epílogo puede admitirse que Judit se presente como un personaje redondo cuando, sorprendiendo gratamente al lector, admite: “Quién me hubiera dicho que, gracias a ti [a Regina], acabaría hablando con mi madre como nunca lo había hecho antes”³.

No obstante, que el personaje de Judit tenga más de plano que de redondo no debe ser considerado un demérito de la novela, pues una obra de este género que sea medianamente compleja suele exigir tanto personajes planos como redondos para que el resultado de sus conflictos se asemeje a la vida con más exactitud⁴. También los

¹ MORGAN FORSTER, Edwuard (1927): *Aspectos de la novela*. trad. G. Lorenzo, Madrid, Debate, 1990, págs. 71-78.

² TORRES, Maruja (2000): *Mientras vivimos*. Barcelona, Planeta, pág. 81.

³ *Ibidem*. pág. 263.

⁴ MORGAN FORSTER. *Op. Cit.*, págs. 71-78.

personajes planos pueden mostrar la profundidad del ser humano. Si Judit es el arquetipo de la joven ambiciosa que espera el golpe de suerte que la haga saltar al primer plano que ocupa Regina en la novela de Marujas Torres y el arquetipo de la “hija de un populoso suburbio y de una familia modesta que, pese a todo, trataba de superarse y poseía una razonable cultura general”⁵ que busca Regina para que pueda servirle de protagonista en la novela de tema juvenil que se dispone a escribir, estereotipos y caricaturas pueblan las obras de autores magníficos, pareciéndonos los personajes planos en la construcción de una novela de mayor importancia de lo que piensan muchos críticos.

Si como también señala Morgan Forster “sólo los personajes redondos son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando en nosotros emociones que no sean humor o complacencia”⁶, el personaje de Regina es totalmente redondo porque nos mantiene durante toda la novela pendientes de su tragedia interior hasta que por fin se decide a afrontarla escuchando lo que ella llama “el lamento de la propia ética desatendida, esa maldita voz de la memoria”⁷, sorprendiéndonos con su reacción final al acudir al cuarto de Judit y hablarle sin máscara alguna de un modo muy convincente y mostrándonos su alma desnuda en monólogo.

En cambio, Judit nunca logra convencernos de nada. Incluso al final de la novela pensamos si pasado algún tiempo no echará en saco roto los consejos de Regina y si estará fingiendo ser un personaje redondo cuando relata el acercamiento a su madre, siendo realmente un personaje plano. Si “un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida”⁸, la fría y calculadora Judit definitivamente no lo es porque desde el principio prevemos su plan.

Dado que la novela aparece dividida en tres partes y que cada una lleva por título el nombre de uno de los tres personajes femeninos principales de la narración -Regina, Teresa y Judit-, cabría preguntarse si estos personajes comparten el protagonismo de la obra. En nuestra opinión, la auténtica protagonista es Regina, pues sin ella la estructura tripartita de la novela no tendría sentido. Siguiendo a Norman Friedman, es “sobre quien recaen los motivos de la acción y de quien proceden las consecuencias de esta”⁹. Es también Regina el personaje que sufre la transformación más significativa al

⁵ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 85.

⁶ MORGAN FORSTER. *Op. Cit.*, págs. 71-78.

⁷ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 90.

⁸ MORGAN FORSTER. *Op. Cit.*, págs. 71-78.

⁹ FRIEDMAN, Norman (1955): “Forms of plot”, en *Form and meaning in fiction*, Athens, The University of Georgia, 1975, págs. 80-91.

abandonar una vida vacía y cómoda como escritora de *bestsellers* para transformarse en un ser humano auténtico de rica vida interior, trayectoria que sigue el lector con mucho más interés que la de Judit. Es Regina alrededor de quien giran los personajes de la ambiciosa Judit, que continuamente lucha por convertirse en Regina y en protagonista de la novela sin lograrlo, y de la bondadosa Teresa, a quien, muerta años antes, sólo conocemos a través de Regina y de la interpretación que esta hace y predispone al lector a hacer de sus cartas. Todo en la trama gira, pues, totalmente en torno a Regina.

Por ello estaríamos ante uno de los tipos de tramas de personajes: al que Friedman se refiere como trama de reforma¹⁰. Regina desde el principio sabe que en su forma de vida se comporta de manera equivocada, pero su débil carácter y su cómoda vida de éxito externo (dinero, joyas, fama...) le impiden caminar por el camino adecuado. Cuando hace frente al problema deja de esconderse bajo la máscara del reconocimiento del público, lo que había hecho siempre, y muestra, a la vez que la encuentra ella misma, a través de las cartas de Teresa, su propia identidad. Entonces, como suele suceder en este tipo de tramas, la protagonista menguará en su posición económica y social, pero ganará honor, respetabilidad y autoestima. La trama de la novela nos lleva a admirar a una mujer que se ha superado a ella misma y que está muy por encima de las expectativas que otros -su agente literaria, su editor o su hijastro- tenían acerca de lo que una mujer de su edad y posición es capaz de realizar.

Si nos adentramos en el estudio de las técnicas narrativas que configuran la estructura de *Mientras vivimos*, comprobamos la existencia de un exordio constituido por unos sucesos que rompen la inercia de la situación de la joven Judit al comenzar la novela, que vive “tranquila” con su familia. Dichos sucesos no son otros que la asistencia por parte de la joven a la conferencia de su admirada escritora Regina Dalmau y la invitación de esta a su casa. Es esto lo que determinará toda la narración.

Las peripecias las constituyen los rápidos pasos de Judit (mudanza a casa de Regina, trabajo como secretaria de esta primero y como correctora de pruebas después hasta convertirse en lo que en literatura se conoce como la figura de “negro” que escribe para Regina fragmentos completos, etc.) y el progresivo cambio de Regina hasta afrontar su pasado y sacar provecho.

Antes del desenlace la tensión alcanza su clímax (*spannung*) en la discusión final entre Judit y Regina, tras la cual, cuando Regina sale del caparazón de su

¹⁰ *Ibidem*. págs. 80-91.

personaje, Judit siente que el alma de su maestra ensancha la suya. Se ha producido ya el auténtico desenlace, aunque aún nos quede por leer el magnífico epílogo.

En dicho epílogo, Regina, convertida en otra mujer, se dispone a escribir su mejor novela, a la que titula *Mientras vivimos*. Este hecho, el de que la protagonista comience a escribir al final de nuestra novela una novela titulada igual que la que tenemos en nuestras manos nos permite calificar la estructura de la novela de espiral. Lo que podría estar empezando a escribir Regina sería la novela que nosotros acabamos de leer. Si fuera así, el final no sería sino un comienzo, reflejándose el primero en el segundo como en un espejo. Sólo al final captamos el verdadero sentido de la novela de Maruja Torres. Regina finalmente podría estar comenzando a escribir una novela en la que Judit tiene un importante papel. Teniendo en cuenta el final, nos parece que el personaje de Regina tiene mucho más de la autora de lo que esta ha querido confesar, pues la nueva Regina, resurgiendo como el ave fénix, se dispone a escribir nada más y nada menos que la novela que ha escrito Maruja Torres.

De todas formas, como muy bien apuntó Baquero Goyanes en su libro *Estructuras de la novela*, “la verdad es que los intentos de rígido encasillamiento de obras suelen, muchas veces, desembocar en el fracaso o en el ridículo”¹¹.

En *Mientras vivimos* el personaje de Regina y la trama no se pueden disociar. Las características del personaje de la novelista madura van determinando la acción y esta a su vez va moldeando al personaje. Estaríamos ante lo que Müir entiende por “novela dramática”¹².

También podríamos señalar que *Mientras vivimos* participa igualmente de lo que Baquero Goyanes denomina estructura musical. La reiterada aparición del cuarto oscuro en la trama, también llamado la cámara secreta, el cuarto cerrado o el cuarto de Rebeca, tiene lugar en diferentes momentos de la narración, mostrando para el lector el encanto que el crítico define en estos casos como casi musical: el de un breve pero muy nítido tema en una larga sinfonía, una de esas delicadas frases que, al aparecer a intervalos, fácilmente reconocibles, adentran en la intimidad de la obra al oyente. La recurrencia, la reiteración del cuarto oscuro, del que tardaremos en saber que allí guarda Regina bajo llave la herencia de Teresa, llave a su vez que le permitirá abrir su conciencia y encontrar su verdadera identidad, no hace sino subrayar una obsesión de la protagonista. La idea del cuarto, a cuyos secretos sospechamos que Regina tendrá que hacer frente

¹¹ BAQUERO GOYANES, Mariano (1995): *Estructuras de la novela*. Madrid, Castalia. pág. 38.

¹² MUIR, Edwin (1967): *The Structure of the Novel*. 10ª ed., London, Hogarth Press. pág. 7.

antes de que termine la novela, parece abandonada con la aparición de nuevos y entretenidos sucesos (entrada en escena de Álex, diálogos entre Judit y Blanca, la agente literaria...), pero vuelve a aparecer de vez en cuando páginas más adelante, como ocurre en la conciencia de Regina. Se va creando así expectativa en el lector hasta llegar a la resolución del enigma¹³.

De acuerdo con esto, la total disposición de la novela no se revela hasta que no ha concluido el epílogo y sabemos que la escritora de ficción se ha encontrado a sí misma, a la vez que ha ayudado a la autora empírica a expresar cómo le gustaría ser a ella misma, aquello a lo que alguna vez al menos ha aspirado en su profesión, a descubrir una especie de ego ideal encarnado en la figura de la íntegra Regina del final.

Si Regina Dalmau puede volver a escribir es porque ese cuarto oscuro al que tantos escritores se enfrentan alguna vez y que tanto aparecía en la novela hasta que por fin decidió hacerle frente iluminándolo con un flexo para leer las antiguas cartas de Teresa, ha dejado de existir¹⁴. La última nota de la composición de la que habla Baquero Goyanes es entonces cuando suena¹⁵.

Otros elementos que contribuyen a la estructura musical de la novela son las reiteradas referencias a lo largo de la narración a la muerte de Teresa antes de sernos explicada esta con detalle, las repetidas alusiones a los cuartos de invitados de la casa de Regina en los que acaban instalándose Álex y Judit, las varias menciones del banco de joyero del padre de Regina, convertido en escritorio de Judit, o los frecuentes comentarios en torno a los caracoles que trepan en el interior de Regina como los caracoles reales de su recuerdo infantil.

Si pasamos a estudiar brevemente el tiempo en la novela *Mientras vivimos*, en lo referente a las relaciones de cronología entre el relato y la historia que se nos cuenta encontramos bastantes casos de analepsis externas muy bien introducidas, como por ejemplo cuando la joven Judit, remontándose a su niñez, época anterior a la del comienzo del relato, escribe en su cuaderno: “Te decía que, de niña, empecé a inventar cuentos [...]”¹⁶, cuando recuerda el momento en que en un programa de televisión, cinco

¹³ “Todo relato tiene evidentemente interés en retrasar la solución del enigma que plantea, ya que esta solución hará sonar la hora de su muerte como relato” (BARTHES, Roland (1973): “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”, *La aventura semiológica*. trad. R. Alcalde, Barcelona, Paidós, 1990, págs. 323-326 y 347-352).

¹⁴ Llegado este momento, incluso Flora, la asistente, que lo tenía expresamente prohibido, podrá limpiarlo cuando desee.

¹⁵ BAQUERO GOYANES. *Op. Cit.*, págs. 89 y 101.

¹⁶ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 23.

años atrás, descubrió por vez primera a Regina o cuando esta recuerda las visitas junto a su padre a la casa de Teresa en su infancia.

Menos frecuentes son los casos de analepsis internas, aunque también encontramos algunos, como la que se presenta en el capítulo noveno de la primera parte en el que Judit reconstruye valiéndose de su memoria la primera visita a la casa de Regina, posterior al comienzo de la novela, pero anterior al momento en que se narra, con la finalidad de completar un vacío provocado intencionadamente en el relato.

No hallamos, en cambio, casos de prolepsis, seguramente porque de haberla utilizado, la autora sólo nos hubiera podido ocultar cómo iba a pasar lo que ya nos anticipaba. Sin embargo, ha preferido que la intriga del desenlace consista en que no sepamos qué va a pasar. Con todo, encontramos algunos casos de puesta en abismo que bien interpretados pueden funcionar como prolepsis. Un ejemplo es el fragmento del capítulo cuarto de la segunda parte en el que se nos dice que Judit parecía una joven actriz teatral que aguardase con impaciencia la oportunidad de pasar de interpretar doncellas a hacer de primera dama. Otro caso de puesta en abismo lo tenemos en las palabras de Regina a propósito de la película *El crepúsculo de los dioses*¹⁷: “Si te fijas bien, Judit, sólo un muerto puede saber todo cuanto ocurrió, incluso cuando él no estaba presente”. Más adelante será Teresa, muerta ya, quien a través de sus cartas hará saber a Regina muchas cosas que ignoraba de los que la rodeaban y de ella misma.

En cuanto a la relación entre la duración de la historia y la extensión que se le dedica en el texto, hemos de decir que no son frecuentes las pausas descriptivas ni las digresiones, aunque encontramos algunas muy breves siempre, como la descripción de la Rambla barcelonesa desde el punto de vista de Judit, o la digresión del narrador sobre el tiempo en que España estrenaba los nuevos modelos de consumo que había traído consigo la transición política hacia la democracia.

Entre las elipsis, las más significativas son la que evita el relato del primer encuentro entre Judit y Regina en el momento que linealmente le correspondería para hacer esperar al lector, rellena con la prolepsis antes mencionada, y la elipsis que media entre el final de la novela y el epílogo, que nos permite encontrarnos a una Regina totalmente madura y madurada por la vida en las líneas finales tras las duras escenas del último capítulo.

¹⁷ Las referencias a películas son frecuentes en la novela. El cine, de una forma (citas) u otra (empleo de técnicas cinematográficas), está presente en toda ella. Sería interesante el estudio de las relaciones de copresencia e intertextualidad entre la novela y la película *Eva al desnudo*, curiosamente no citada en ningún momento en la obra literaria.

Precisamente dichas escenas nos parecen las más logradas de la novela. Magnífico desde el punto de vista teatral consideramos el diálogo tan cinematográfico que cara a cara mantienen Judit y Regina en la habitación del hotel, a lo largo del cual van despojándose una a la otra y a sí mismas de las máscaras que a lo largo del relato han llevado puestas y que tanto les han pesado, sobre todo a Regina.

Por último, en lo que trata de la relación entre extensión y duración de la historia, Maruja Torres muestra una hábil destreza en el resumen, como cuando en pocas líneas nos cuenta la historia intercalada de los amores de su padre con Teresa, empleando la vieja técnica del episodio con la finalidad de completar la historia de su relación con Teresa.

Si atendemos a las relaciones de repetición entre el relato y la historia, hemos de indicar que no abunda el relato repetitivo, salvo cuando hay alguna intención que lo justifique como las expuestas anteriormente a propósito de lo que hemos calificado de estructura musical.

Como muy certeramente señala Darío Villanueva,

la configuración del tiempo narrativo se da a veces mediante la simultaneidad o temporalización múltiple producida por un desdoblamiento espacial en el tiempo de la historia que se proyecta en sucesión en la escritura o tiempo del discurso. Al intercalar breves relatos de lo que va sucediendo al mismo tiempo en lugares diferentes, se nos recuerda eficazmente que lo que leemos obligatoriamente en progresión corresponde en realidad a un mismo instante¹⁸.

Ello se da en *Mientras vivimos*, por ejemplo, cuando leemos sucesivamente los capítulos que narran el viaje en autobús de Judit a casa de Regina y lo que hace esta en su casa mientras espera, o el episodio de lo que ocurre al penetrar Regina en el cuarto oscuro y leer las cartas de Teresa, narrado primero de puertas afuera de la habitación de Álex, donde se encuentra este con Judit, y después desde puertas adentro, momento en que descubrimos que el ruido que Regina interpretaba provocado por la búsqueda de placer en solitario por parte del muchacho, es en realidad el que hacen Judit y él al consumir el acto amoroso.

Si como sostiene María del Carmen Bobes Naves, el espacio en una novela es un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse

¹⁸ VILLANUEVA, Darío (1989): *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Júcar, pág. 51.

y un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa¹⁹, en *Mientras vivimos* los barrios de Judit y de Regina son claros exponentes de la diferente situación en que viven los habitantes de uno u otro, lo cual condiciona su forma de pensar y su actitud ante la vida. La excepción en su barrio es Judit y por ello ansía salir de él y a medida que lo consigue, instalándose en la lujosa casa de Regina, avanza a pasos agigantados el desarrollo de la acción.

Regina, por su parte, que se siente prisionera de su entorno, tan deseado por Judit, sólo puede asumir su verdadera identidad cuando, tras encontrarla en el cuarto de Rebeca, huye de lo que hasta entonces fue su mundo y pone tierra de por medio, instalándose en un barrio de la capital de Italia²⁰.

Si pasamos a analizar la cuestión de la voz y la focalización, encontramos en primer lugar que la mayor parte de la novela está narrada mediante la omnisciencia selectiva múltiple, que Friedman define como aquella en la que el lector no está escuchando, en apariencia, a nadie, sino que la historia le llega a través de los pensamientos de los personajes (Judit, Regina o incluso algunos secundarios como Rocío o Flora). Es como si el personaje hablara en primera persona y en presente, aunque gramaticalmente puede ser contado en tercera persona y en pasado. Es decir, se nos puede presentar directa o indirectamente los estados mentales de los personajes, pero, en ambas estrategias, son el medio a través del que se narra la acción, no hay un ángulo de visión independiente por encima de la historia²¹.

Con todo, como la focalización no permanece constante a lo largo de toda la narración, existen algunas excepciones a esta forma de omnisciencia que podemos considerar violaciones puntuales de la misma con el fin de proporcionar más o menos información, alteraciones denominadas por Genette paralipsis y paralepsis respectivamente²². Así, por ejemplo, en los casos de narraciones metadieéticas en que Judit escribe en su cuaderno o en que Teresa escribe sus cartas, estamos ante narradoras-testigos o no fidedignas (según Booth) implicadas en la acción de trato

¹⁹ BOBES NAVES, María del Carmen (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid, Gredos, pág. 207.

²⁰ La aparición de nombres propios de lugares geográficos en la novela ejerce la triple función de la que habla Philippe Hamon en su artículo "Pour un statut sémiologique du personnage" (BARTHES, R. y otros (1977): *Poétique du récit*, París, Seuil, págs. 124-167): servir de anclaje referencial en un espacio verificable, subrayar el destino de un personaje y actuar de compendio económico de papeles narrativos estereotipados.

²¹ FRIEDMAN, Norman (1955): "Point of view", *Form and meaning in fiction*. Athens, 1975, págs. 142-156.

²² GENETTE, Gérard (1991): "Discurso del relato", *Figures III*. Barcelona, Lumen.

directo con la protagonista (Regina), que se dirigen al lector en primera persona. En estos casos la información es más restringida, pues el lector dispone sólo de los pensamientos, las percepciones y los sentimientos de Judit o Teresa, observa la historia desde lo que Friedman llama “la periferia móvil”²³.

En el caso de las cartas de Teresa, cuyo proceso de producción se explicita al lector, la narración metadieética sirve para explicar el relato primario, el porqué de los caracoles que Regina siente de vez en cuando trepar en su interior. La curiosidad del lector está disimulada por la curiosidad de la propia Regina, personaje de ficción y paranarratario que con un vaso de whisky en la mano es incapaz de dejar la lectura para el día siguiente.

También cumplen las cartas una función temática, pues reflejan la semejanza entre diégesis y metadiégesis. Es decir, las cartas funcionan como otra puesta en abismo de la narración, pues anuncian que lo que ocurrió a Regina con Teresa ocurrirá a Judit con Regina.

Encontramos, en cambio, paralepsis, es decir, información complementaria de la que ofrece la focalización que rige la mayor parte de la novela, en el epílogo y en algún fragmento más en que existe omnisciencia editorial -en terminología de Friedman- o autorial -según otros (Slhomith Rimmon, Darío Villanueva...)- con focalización externa.

Como señala Darío Villanueva es en la omnisciencia selectiva o multiselectiva donde con mayor intensidad se da el empleo del estilo indirecto libre, forma del discurso calificable de neutral porque permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje sin tener que prescindir de la tercera persona del narrador²⁴.

Ejemplos de estilo indirecto libre los tenemos a lo largo de toda la novela. Sería prolijo enumerarlos. La mayoría aparecen desde la focalización de Regina o Judit, como estos dos casos respectivamente:

- “¿Qué creación artística? ¿La suya? Si esas buenas señoras que la escuchaban, con sus peinados enhiestos que aún olían a peluquería y una expresión arrobada en el semblante, hubieran adivinado hasta qué punto se sentía incómoda pronunciando aquellas manidas palabras”²⁵.

²³ FRIEDMAN. “Point of view”. *Op. Cit.*, págs. 142-156.

²⁴ VILLANUEVA. *Op. Cit.*, pág. 26.

²⁵ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 32.

- “¿No le había dicho la escritora, con aquel tono de voz tan suave, tan distinguido, que esperaba que pronto podrían trabajar juntas? Colaborar, había dicho. Tenía que serle leal”²⁶.

En estos y en todos los ejemplos que podríamos citar, los pensamientos de Regina y Judit llegan al lector con toda la intensidad o más que si fueran formulados en primera persona o resumidos por el narrador.

Conviene hacer algunas precisiones también sobre la presencia del narratorio en la novela. En varias ocasiones este se presenta bajo lo que Gerald Prince llama forma de negaciones. Algunas de estas no amplían las declaraciones de los personajes ni responden a preguntas del narrador, sino más bien contradicen las creencias de un narratorio, aclaran sus preocupaciones o responden a sus preguntas²⁷. Ejemplos de este tipo de negaciones son:

- “No, no estaba para recuerdos”²⁸.

- “No, no era una niña bien ni una criada, sino la secretaria de Regina Dalmau, su colaboradora”²⁹.

Regina es un narratorio intradieгético que toma la forma de un personaje de ficción al leer las cartas de Teresa, materializándose en el mundo novelesco de *Mientras vivimos*. También es un narratorio intradieгético en los cuadernos que Judit redacta y a los que el lector (que no Regina) tiene acceso. La misma función ejerce el padre de Regina en las cartas a él dirigidas por Teresa, aunque las conozcamos a través de la lectura de Regina.

Por último, queremos concluir refiriéndonos a un punto que anteriormente hemos tocado de pasada. ¿Qué hay de autobiográfico en *Mientras vivimos*? Su autora ha negado que la novela sea autobiográfica, aunque haya reconocido que existan elementos de su vida en el relato, argumentando que escribe de lo que sabe. No obstante, nos parece que puede haber más de autobiográfico en la novela que simplemente hechos tan evidentes como que el barrio de Judit sea el mismo en el que se crió la escritora, escenario también de su novela *Un calor tan cercano*, o que el personaje de Teresa, según ella misma ha confesado, esté inspirado en Carmen Kurt, escritora ganadora del Premio Planeta en 1956 por la novela *El desconocido*.

²⁶ *Ibidem*, pág. 81.

²⁷ PRINCE, Gerald (1973): “Introduction à l’étude du narrataire”, *Poétique*, 14, 1973, págs. 178-196.

²⁸ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 94.

²⁹ *Ibidem*, pág. 100.

Vayamos más allá. En la novela ganadora del Planeta del 2000 se lee que “paradójicamente, los laureles obtenidos [por Regina] no fueron el resultado de su fidelidad a los principios que le habían sido inculcados”³⁰ y también que Teresa le aconseja que se cuide de los triunfos fáciles. Lógicamente no podemos atrevernos ingenuamente a afirmar que la autora de la novela se refleje en estas palabras, ni que los consejos de Teresa fueran los que Carmen Kurt le dio a ella, ni que sea a sí misma a la que se pregunte cuando Regina lo hace, si está hablando de ser una novelista longeva o inmortal como Martín Gaité o Matute, pero de aceptar esta interpretación la novela adquiriría un valor enorme por su alarde de sinceridad, autocrítica y autoexigencia, pues significaría que la autora, con una novela de las que usualmente obtienen el Planeta, habría obtenido este con una obra en la que se cuestionan los fáciles éxitos literarios de la protagonista. ¿Por qué escribe al final Regina, la novelista de ficción, una novela titulada exactamente igual a la que acabamos de leer, a la que Maruja Torres presentó al Planeta, la editorial puso en nuestras manos y a la que algunos críticos culparon de no seguir los consejos de escritura propuestos en la historia? Por ejemplo, Rafael Conte escribió en *ABC*: “[...] tanta guerra y tanto didactismo aplastan y más aún cuando todas las recetas y peligros se los ha predicado de antemano la propia autora, tanto para ella misma como para sus lectores, qué ingenuidad”³¹. Por su parte, Santos Sanz Villanueva señaló en *El Cultural*: “La autora no tiene en cuenta lo que ella misma sostiene en su propio texto, que no es lo mismo redactar que escribir. Se utiliza un estilo bastante plano que se impregna de expresiones falsamente literarias”³². Si lo hace, ¿lo hace intencionadamente Maruja Torres? ¿Por qué no? ¿No es *El Quijote* una parodia de las novelas de caballerías y a la vez la mejor novela de caballerías?

³⁰ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 88.

³¹ *Lateral. Revista de cultura*, enero de 2001, nº. 73.

³² *Ibidem*.

Mujer y transcendencia¹

Manuel Ángel Vázquez Medel

Catedrático de Literatura y Comunicación

Presidente de Honor de la AAS

La nueva semiótica y la indagación crítica de la realidad.

La semiótica –sobre todo la nueva semiótica discursiva desarrollada tras el estructuralismo (pragmática, hermenéutica, histórica, material y psicosocial)²- nos ha enseñado a no dar nunca nada por supuesto. Su ámbito de trabajo es la verdadera *escuela de la sospecha*, heredera de los cuestionamientos a una realidad construida socialmente por los grupos dominantes, planteados ya desde el siglo XIX por Kierkegaard, Marx, Darwin, Nietzsche, Freud (todos ellos, por cierto, y en distinta medida, misóginos).

Todo *significado* es consecuencia de un proceso social (sin sociedad no hay significación posible, y viceversa, según ha indicado N. Luhman) y todo *sentido* proyección de cada singularidad en una totalidad orgánica pero también abierta, dinámica y cambiante. Por ello los significados pueden establecerse –más o menos- pero el sentido (sea individual o colectivo) jamás se garantiza de una vez por todas. Debe renovarse y mantenerse en cada distinta coyuntura vital. Veremos que es precisamente la pregunta por el sentido -tal como entiende dicho impulso vital el padre de la *logoterapia* Viktor Frankl- el que nos abre al tema de la transcendencia. Al fin y al cabo el deseo de placer, el deseo de poder o de control, son orientaciones (en su exacerbación, erróneas) del deseo de sentido.

Viene todo ello al caso de nuestro título: “mujer y transcendencia”. ¿Por qué “mujer y transcendencia”? Nos podemos –y debemos- preguntar. ¿Acaso lo femenino, el hecho de ser mujer determina una relación con la transcendencia diferente de la que se determina desde la experiencia masculina? ¿Ha dejado también su huella la dominación del hombre sobre la mujer en el ámbito de lo sagrado y de la religión, de las construcciones imaginarias del más allá? Supongo que ya todos nos habremos contestado: sin duda ha sido así e, incluso, sin duda *es* así. Pero hemos de llegar más lejos. La vivencia del cuerpo y de la corporeidad, tal como la han planteado Varela y Maturana en su teoría de la *enacción*, de la acción corporeizada, introduce los primeros elementos diferenciales en la experiencia de hombre y mujer. Elementos

¹ He optado por mantener el término “transcendencia” en lugar de “trascendencia”, porque creo que refleja mejor la dinámica de la superación (*trans-*) y de la elevación (*scandere, ascendere*). En las citas de textos ajenos hemos respetado “trascendencia”.

² VÁZQUEZ Medel, M. A. – ACOSTA, A. (eds.): *La semiótica actual*, Alfar, Sevilla, 2001.

diferenciales que, contruidos socialmente como discriminación, han sido la base de una dominación de muchos siglos.

Hace unos años, cuando anuncié la conferencia “Mujer y Ecología”³ algunos me preguntaban: ¿por qué “mujer y ecología”? ¿acaso también la diferencia de sexo y género interfiere en nuestra visión del equilibrio del orden natural en el planeta? Entonces intenté demostrar que sí: que la mujer se ha mantenido –por potencialidades y condicionamientos biopsicosociales- más próxima, más atenta y más sensible al orden natural, al que nos hemos enfrentado en una dinámica de confrontación y sometimiento (“dominarás la tierra”) desde una mentalidad masculinista. Esa raíz de *mater-materia*, que comparte con *Gaia*, ofrece a la mujer (al menos le ha ofrecido históricamente) una especial sensibilidad por lo concreto y material, alejada de las especulaciones deformantes y encubridoras, ideológicas, más propias de lo masculino. También procuré evidenciar que la devastación de nuestro planeta responde a un imaginario *androcéntrico*, y que las raíces de la explotación abusiva de nuestro entorno natural son las mismas que las raíces de la imposición y dominación histórica del hombre sobre la mujer. Terminaba allí proponiendo la sustitución del imaginario androcéntrico de lucha, de confrontación y de imposición por un imaginario femenino de alianza, de acogida al otro, de cooperación benevolente, de solidaridad.

Ahora, al afrontar esta nueva relación –“mujer y transcendencia”- quiero también poner en contacto varias de las sensibilidades que han orientado mi andadura intelectual en las dos últimas décadas:

- a) el interés por la dinámica de la significación y la construcción de la *semiosfera* (esa capa de espesor simbólico propia de lo humano) ahora plasmado en el marco de una *semiótica de la transcendencia discursiva* o *semiótica transdiscursiva*, a su vez fundada en las bases epistemológicas de la *Teoría del emplazamiento*, a cuya elaboración me he dedicado en los últimos años;
- b) la pregunta por la naturaleza y los límites de lo humano, desde un recodo histórico (al que he denominado, actualizando la rica noción nietzscheana, *gran mediodía*) que nos permite intuir el comienzo de un final del que ha de nacer algo bien distinto; los desarrollos de la noción de *intervalo*, aplicada al conjunto de condiciones en que se desarrolla “lo humano”, nos permite trazar esas nociones de principio y fin –a su vez fin y principio de otra cosa- en cuyo marco puede replantearse, de un modo más radical que nunca, una antropología filosófica como antropología material y simbólica;

³ VÁZQUEZ Medel, M.A., *Mujer, Ecología y Comunicación en el nuevo horizonte planetario*, Mergablum, Sevilla, 1999.

- c) finalmente, nos mueve una apuesta radical por la igualdad esencial ante lo humano de todos aquellos y todas aquellas⁴ que exhiben su diferencia en relación con la mitología etnocéntrica del varón blanco, sano, heterosexual y euro-occidental.

Pensar desde la mujer y lo femenino.

Hoy el proyecto -siempre inacabado- de pensar lo humano exige pensarlo *desde* la mujer. En ella está, en nuestro *kairós* histórico, la posibilidad de proseguir una *humanización* que quedó gravemente amenazada y en un callejón sin salida tras el despliegue en el *mundo de la vida* (Lebenswelt) del racionalismo tecnoinstrumental y teleológico de la modernidad. Tal vez llegue otra coyuntura –que, por desgracia, me parece muy lejana- en la que sea posible ese equilibrio verdaderamente antropocéntrico, *ginecoándrico*, al que en otras ocasiones me he referido. Pero ahora, el imperativo ético de huir de los centros que se instalaron como verdaderos *desgarrones* (la palabra *centro*, del i.e. *kent-*, pinchar, punzar, indica la rama del compás que se fija y en torno a la cual gira la otra) en el ámbito humano exige este descentramiento, esta excentricidad de lo femenino, ahora considerada no como un disvalor o una marginalidad, sino como la única posición –el único *emplazamiento*- que lleva auténtico y positivo sentido ético y estético. Apuntamos inseparablemente estas dos coordenadas porque, como acertadamente decía Oscar Wilde, lo estético es más espiritual que lo ético.

Hemos debido esperar al final de este fascinante y tremendo⁵ proyecto de la modernidad, construida desde las bases del imaginario androcéntrico de contraposición, de confrontación, de competitividad y autoafirmación, para contrapesar los errores y horrores de la razón con la tenue y vaporosa iluminación de la *imaginación*, “la loca de la casa”, como había sido llamada en un gesto más de misoginia. Bienvenido, pues, este nuevo pensar desde una nueva Razón Vital, como quería Ortega, desde esta Razón Poética (creativa), como tan sabiamente indicó María Zambrano⁶, que nos feminizó los *claros del bosque* desde los que podemos vislumbrar lo más auténtico que nos constituye.

⁴ Debo advertir que, siguiendo una apuesta personal, y mientras tengamos una mejor solución en el lenguaje, prefiero no multiplicar en adelante las referencias en masculino y femenino. Baste indicar que siempre pienso y me estoy refiriendo a lo femenino tanto como a lo masculino cuando aparezca una categoría gramatical genérica “no marcada”.

⁵ Aludo aquí a ese *numen tremens et fascinans* que para R. Otto caracteriza *lo santo*. George Steiner ha dejado claro en sus conferencias ahora recogidas en libro (*Nostalgia del absoluto*, Siruela, Madrid, 2000) hasta qué punto la modernidad, crítica con la transcendencia, ha vuelto a reconstruir las bases de los postulados metafísicos en el marco del marxismo, del psicoanálisis, de la antropología estructural, e incluso en esa recaída en lo pre-moderno que supone la vuelta al pensamiento mágico e irracional.

⁶ Serían innumerables las referencias de María Zambrano que podríamos invocar en auxilio de nuestros planteamientos. Bástenos ahora sugerir las importantes sugerencias de su lectura del “materialismo” y del “realismo” español –elaboradas por cierto en los primeros meses del exilio, ya iniciada la guerra civil-, que para Zambrano nos acercan a lo inmediato, a las personas y a las cosas sin mistificaciones:

Pensar lo humano desde la transcendencia.

Por otro lado, pensar lo humano es, necesariamente, pensarlo desde aquello que lo trasciende y desde cuyos afueras sería explicable (como decía Régis Debray en su obra *Arcaísmo posmoderno*, sólo el punto situado fuera del plano puede explicar la realidad misma del plano, introduciendo la perspectiva de la tridimensionalidad). Pero esto –es cierto– no nos resulta del todo posible. Paradójicamente, aunque lo humano mismo es la consecuencia de una transcendencia –del orden material y animal– lo humano no puede ser transcendido por los hombres y mujeres, aunque nos esté permitido atisbarlo, intuirlo, imaginarlo. Incluso hacerlo inmanente, traerlo al más acá del lenguaje.

Alzaremos nuestra reflexión semiótica desde el lenguaje y desde los lenguajes, más que desde un supuesto orden de lo real que correspondería a las palabras. Y he de advertir aquí que cuando opongo el lenguaje y los lenguajes a sus “afueras” no estoy degradando ni “desrealizando” las construcciones verbales, sino llevando a sus límites la afirmación de Wittgenstein “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”.

Luc Ferry y Alain Renaut han afirmado que “lo propio del hombre es no tener algo propio, la definición del hombre es no tener definición, su esencia es no tener una esencia (...) el humanismo auténtico es necesariamente también un existencialismo para el cual la existencia del hombre (la ec-sistencia = la transcendencia, la capacidad de sustraerse a códigos) está siempre más allá (nada) de toda reducción a una esencia”⁷. Irreducible, pues, en constante búsqueda de lo que le constituye sin que acabe de constituirle finalmente, el ser humano es una criatura cuyo motor es la transcendencia. Encuentra su ser en un más-allá de una esencia inmutable, volcado a la vida y a la existencia. Y quizás también en este orden de cosas, sin reduccionismos, podamos afirmar que lo masculino ha estado siempre más cerca de la imposición de lo sustancial, en tanto que lo femenino ha estado más abierto a la experiencia de la intemperie, del afuera de la ec-sistencia.

Ocupamos un territorio de frontera, un límite que nos constituye: territorio de intersección entre el cerco de la manifestación y el cerco hermético de la transcendencia. Entre lo que se nos entrega como materialidad y podemos captar y todo aquello que intuimos que se nos escapa y nos resulta intangible. Nuestro espacio resulta de ese entrecruzamiento, fuera del

“Pensamiento desarraigado de la violencia y por tanto del querer, pensamiento no complicado con ningún querer ajeno, en la medida que esto sea posible; pensamiento no unitario; libre, disperso. Su forma no es el sistema (...)” (ZAMBRANO, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, Endymion, Madrid, 1996, pág. 38).

⁷ FERRY, L. y RENAUT, A., *Heidegger y los modernos*, Paidós, Buenos Aires, 2001, pág. 15.

cual, al margen de cuyo *intervalo* se desvanece lo humano. La única posibilidad de lo humano es que la transcendencia se haga presente en nuestra inmanencia, que nuestra inmanencia sea transcendida. En el fondo, eso que llamamos *consciencia* en el orden gnoseológico y *conciencia* en el orden ético es lo que trasciende la inmediatez en la que estamos sumidos. Sin embargo, lo que trasciende el ámbito material no puede transcender el ámbito humano. También nuestra capacidad de transcender ocupa un intervalo: a la vez es transcendente con aquello que torna inteligible (al precio de su simplificación), pero inmanente en relación consigo misma y sólo puede esperar a ser transcendida. Es en este orden en el que se producen todas las falsificaciones y mixtificaciones.

Si, como dice Trías, habitamos este territorio de frontera que puede fundar una nueva razón fronteriza y dar sentido a una lógica y a una ética del límite, hemos de explorar esos puntos en los que se desvanece lo humano: en su animalidad hacia abajo, en su disolución en la transcendencia –divinización o demonización- hacia arriba.

Una semiótica de la transcendencia.

Cuando en semiótica hablamos de significado y de sentido, inevitablemente, estamos hablando de transcendencia. Porque sin transcendencia no hay posibilidad alguna de significar. Si ahora no se trascienden los estímulos materiales o vehículos sígnicos (Ch. Morris) que transmiten mi reflexión, si los sonidos que la expresan o los grafemas que los sustituyen no son llevados más allá de sí, fuera de su límite; si no son percibidos como algo más que sonidos, como algo más que formas visuales, no existe posibilidad alguna de referencia. Nos sucedería como al necio que queda contemplando el dedo del sabio cuando éste le señala a la luna. El dedo debe ser transcendido, convertirse en *índice* (no en vano así es como llamamos al dedo que indica) que apunta hacia otra cosa. Volvamos a nuestro “no dar nada por supuesto”. Volvamos, de nuevo, a la transcendencia.

¿Realmente sabemos de qué hablamos? ¿se representa en la mente de quienes me están leyendo ahora un mismo contenido cuando hablo de *transcendencia*?. ¿No sería realmente paradójico esto, ya que, precisamente, lo que indican las palabras Transcendencia, Ser, Dios, son contenidos o realidades en su caso irrepresentables en la mente humana, que cuando aparecen como *eidós* se convierten inevitablemente en *eidola*, en *ídolos*?

Pero, en cualquier caso, la función del lenguaje es significar, hacerlo con un mínimo de estabilización y sentido social, y debemos asegurarnos de que establecemos una comunidad de significado y sentido cuando comunicamos. De manera un tanto artificial, inevitablemente convencional, son los diccionarios los que indican el significado habitual de las palabras. En

este caso el DRAE no es de demasiada ayuda cuando define *trascendencia*: “Penetración, perspicacia.// 2. Resultado, consecuencia de índole grave o muy importante.// 3. *Fil.* Aquello que está más allá de los límites naturales y desligado de ellos”. Es cierto que en el lenguaje coloquial la palabra “trascendente” se opone a lo trivial, a lo in-significante, a lo que no tiene importancia, y que la filosofía y la teología han tendido a subrayar no sólo el carácter superador de la transcendencia, sino su carácter de *ab-soluto*, de desligado, separado del mundo natural. En buena medida todas las propuestas míticas, simbólicas y religiosas han querido superar ese foso, esa barrera, ese hiato infranqueable entre lo humano y lo que lo trasciende, a través de un rico y complejo sistema de mediaciones *reveladoras* de aquello que nos queda como oculto, velado (piénsese en la rica imagen del *velo de Maya* en el pensamiento hindú). Debemos pensar, además, si la definición de *trascendencia* como “penetración” no la acercará también a un imaginario masculino, según la caracterización de lo *yang* frente a lo *yin*.

Pero yo quiero partir de algo mucho más concreto. Sin duda vale la pena que precisemos: “Uno de los significados de ‘trascender’ –afirma Ferrater Mora– es el espacial, o fundado en una imagen de carácter espacial. Según ello, ‘trascender’ significa “ir de un lugar a otro, atravesando o traspasando cierto límite”. La realidad que traspasa el límite es llamada “trascendente” y la acción o efecto de traspasar, o simplemente de estar más allá de un límite dado, es la “trascendencia”⁸. Me parece interesantísima esta dimensión *topológica* de la transcendencia, tan próxima a los planteamientos nucleares de la *Teoría del Emplazamiento*⁹. Pensemos en una importante paradoja: nadie puede precisar el radio, el alcance de un territorio, si no llega a sus propios límites. El límite es a la vez la marca constitutiva del territorio y su punto de fuga: allí donde se desvanece¹⁰. Por ello, pensar lo humano exige plantearse la *trascendencia* de esos límites que nos constituyen, en la medida en que sabemos que la propia realidad humana es consecuencia de la *trascendencia* de lo animal que está en nosotros.

Las raíces indoeuropeas de *trascender* nos ratifican en esta interpretación: *trans-* procede del i.e. *terō-*² que significa “cruzar, pasar por”, con interesantes derivas, por ejemplo en irlandés antiguo, en el que el prefijo *tar* significa “hacia fuera”. Vemos que el sentido marcado del cruce puede orientarse multidireccionalmente: el sánscrito *avatarah*, con el prefijo *aváh*, “abajo” indica “cada una de las diferentes encarnaciones de los dioses indios”, y ha

⁸ FERRATER Mora, *Diccionario de filosofía*, vol. 4, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, pág. 3308.

⁹ VÁZQUEZ Medel, M.A., “Del escenario espacial al emplazamiento”, en *Sphera Publica*, nº 0, 2000, pp. 119-135.

¹⁰ No deja de tener interés, en una consideración topológica de lo masculino y lo femenino, indicar que el espacio de lo femenino ha sido siempre el de la inmanencia, en tanto que el varón se le permitía trascender esos límites que estaban vedados a lo femenino.

llegado a nosotros en la palabra *avatar*, “cambio o vicisitud”. Por otro lado, el *skand-* apunta hacia ese “brincar, trepar”, movimiento ascensional. Por ello transcender es atravesar el ámbito en el que nos encontramos, hacia arriba. No es preciso subrayar la importancia del eje de la verticalidad como eje de la transcendencia, de la dimensión axiológica positiva de lo que está arriba, y de la negativa de lo que está abajo (los *inferos*, el *infierno*).

Indiquemos, ya que estamos en las preliminares indagaciones etimológicas, volviéndonos a los orígenes del lenguaje, que *hembra*, *fémmina* (lit. “que amamanta”), procede de la raíz i.e. *dhe(i)-* que significa “chupar o amamantar”, de la misma por cierto de la que viene, a través de la forma reducida con sufijo (**dhe-l-ik*) la palabra *feliz*; *madre* viene de la raíz i.e. *mater-*, la misma de donde proceden *materia* y *madera*, subrayándose el carácter de esta relación primordial¹¹. Es cierto que también la palabra *hombre* se remonta a raíces que nos vinculan con la tierra, del mismo modo que el semítico *Adán* subraya este carácter de “surgido de la tierra”. No cabe duda de que los seres humanos tenemos una conciencia atávica de nuestra vinculación con lo material, con la tierra, con el barro del que salimos y al que volveremos. Pero también intuimos que lo humano no surge sólo de estos orígenes, que no es sólo barro, que es preciso el soplo, el espíritu, el aire, el *pneuma*, el *ruah*, para que surja la vida animada superior que caracteriza lo humano.

Como ya dejara claro Michel Foucault en sus reflexiones sobre el pensamiento del afuera, lo que está más allá de nuestras posibilidades de representación es, para nosotros, irrepresentable (en el fondo es la misma idea expresada por Wittgenstein): los seres humanos sólo podemos acceder a la transcendencia desde nuestra inmanencia, y ello lastra inevitablemente nuestra percepción de lo que nos excede (si realmente lo hubiera, cosa que parece bastante razonable) que, por definición, queda siempre inalcanzado.

Transcendencia y poder.

Es un hecho de que a lo largo de la historia se han construido imágenes de la transcendencia y que estas han sido utilizadas como un poder para controlar el ámbito de lo inmanente. Es la idea nuclear de Feuerbach en su ensayo sobre La esencia del cristianismo: “Para reprochar legítimamente a mi libro de ver solamente sinsentido, nada y pura ilusión en la religión, sería necesario sostener que el hombre y la antropología, a los que reduzco la religión, también son sinsentidos, nada y pura ilusión. Pero lejos de dar, rebajando la teología al estado

¹¹ Las reflexiones etimológicas están basadas en Edward A. Roberts – Bárbara Pastor, *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Alianza, Madrid, 1996. Piénsese que la expresión *alma mater*, madre nutricia, recoge estos dos principios de lo femenino que nos liga con la materialidad y con la alimentación, que hacen posible la vida y el desarrollo humano.

de la antropología, una significación nula o subalterna a la antropología (significado que le conviene sólo en cuanto existe una teología por encima y contra ella) elevo más bien la antropología al estado de teología, lo mismo que el cristianismo transformaba al hombre en Dios rebajando a Dios al estado de hombre, y sin duda producía de nuevo un Dios extraño al hombre, trascendente e imaginario”¹².

Me gustaría, desde estas mínimas bases, incitar a una reflexión sobre mujer y transcendencia desde tres presupuestos distintos:

- d) La construcción social de los imaginarios de transcendencia absoluta, que sólo en fases muy remotas del desarrollo de la humanidad implican dimensiones femeninas relevantes o dominantes, aunque evidentemente no han podido ser del todo desterradas de desarrollos posteriores de la espiritualidad humana: “La *Magna Mater* –afirma Trías¹³– predomina en el primer eón, correspondiente a las religiones de la protohistoria. Pero su presencia se mantiene viva en todo verdadero panteón religioso (...) En toda gran religión comparece esa figura de la Madre Divina o de la esencia femenina de Dios, matriz y potencia escondida de la propia divinidad”. Sin embargo, hemos de reconocer que –al menos en el pensamiento eurooccidental– se ha considerado esta prevalencia de lo femenino en la construcción de las imágenes de transcendencia como algo primitivo (en su acepción peyorativa) y que la supuesta evolución apunta hacia una masculinización del principio nuclear de lo divino. Como afirma Nicole Loraux al preguntarse qué es una diosa en su estudio de los modelos femeninos del mundo antiguo en la *Historia de las mujeres*, “A pesar de los intentos feministas de nombrar a Dios en femenino (*He/She-God*), parece ser que, acerca de la cuestión del sexo divino, los monoteísmos hayan decidido siempre a favor del masculino, y que las “diosas”, por tanto, pertenecieran al politeísmo (...) Hay diosas, pero lo divino no se enuncia en femenino”¹⁴. Es evidente que las indicaciones de género en el ámbito de la transcendencia son decisivas para plantear una dinámica de la relación de lo humano con aquello que le trasciende. Por una parte, la construcción de “lo divino” como algo de género masculino ha propiciado una rica imaginería de relación erótica o amatoria del “alma (la amante) con Dios (el esposo, el amado)” desde tradiciones tan ricas como la que abre el *Cantar de los Cantares* y desarrolla en sus comentarios San Bernardo (recordemos su primeras palabras: “¡Que él me bese con el beso de su boca! ¿Quién habla aquí? La esposa. Pero ¿quién es la esposa? El alma que tiene sed de Dios. La que pide un

¹² FEUERBACH, L., *La esencia del cristianismo*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, págs. 62-63.

¹³ TRÍAS; E., *Pensar la religión*, Destino, Barcelona, 1997, pág. 188.

¹⁴ DUBY, G – PERROT, M. (dirs.), *Historia de las mujeres. 1. La Antigüedad*, Taurus, Madrid, 2000, págs. 50-51.

beso es la que ama. Esta disposición del alma, a la que se llama amor, es el más alto de todos los dones de la naturaleza, sobre todo cuando retorna a su principio propio, que es Dios”) desde su dimensión más femenina y conducirá al fenómeno fascinante de las beguinas. Fueron éstas comunidades religiosas femeninas –muy numerosas a partir del siglo XII en Flandes, norte de Francia, Bélgica y Alemania- que no pronunciaban votos, y desarrollan una riquísima “mística nupcial” y una dedicación y atención al mundo que les valdría la desconfianza del orden dominante androcéntrico medieval. Este control llevaría a la hoguera a la beguina Margarita Poréte, quemada en París el 1 de junio de 1310, por haber conducido la mística nupcial del amor cortés –propia también de Hadewijch de Amberes- al límite de un vértigo en el que hay que desembarazarse de Dios, de sí y del prójimo¹⁵. Pero al mismo tiempo, esta representación androcéntrica de la divinidad y sus atributos (omnipotencia, cólera divina, Señor de los Ejércitos, Rey, etc.) abre la vía para una justificación de la superioridad de lo masculino sobre lo femenino y su correspondiente reflejo en el segundo nivel que nos interesa considerar.

- e) La institucionalización de las mediaciones que ponen en contacto a los seres humanos con la transcendencia se ha realizado –con escasas excepciones- desde una perspectiva androcéntrica, reservando para los varones las funciones de mayor poder y relegando a la mujer a un lugar insignificante, casi siempre reservado a su dimensión reproductora, en esa polaridad en la que inevitablemente queda construida la mujer en el pensamiento tradicional, sea como madre, sea como prostituta o virgen. En gran medida estas palabras de M^a Jesús Muñoz relativas a la iglesia católica son aplicables a casi todas las confesiones monoteístas: “Si bien es cierto que la Teología Espiritual Católica cuenta con un patrimonio literario y herencia espiritual de valor inestimable, caba afirmar que se trata de un patrimonio literario-espiritual que pertenece al mundo masculino. Varones han sido la mayoría de los escritores, transmisores, depositarios e intérpretes. / No en vano afirma Elisabeth Schüssler Fiorenza que, en la iglesia católica, las mujeres no solamente son la “silenciosa mayoría” sino también la “mayoría silenciada”. Este silenciamiento - ¿inconsciente?- es el que ha generado la invisibilidad de la mujer en la Iglesia y en la Teología. Aunque las mujeres constituyen el grueso de la feligresía ‘practicante’ *oficialmente* la Iglesia sigue siendo representada exclusivamente por hombres. Se nos dice, por ejemplo, que la Iglesia es nuestra ‘madre’, pero está gobernada sólo por hombres”¹⁶. La justificación de este androcentrismo en momentos fundacionales de las experiencias

¹⁵ GOSSET, T. (ed.): *Mujeres místicas. Época medieval*, J.J. de Olañeta, Palma de Mallorca, pág. 57.

¹⁶ MUÑOZ Mayor, M.J., *Espiritualidad femenina del siglo IV*, Signos, Madrid, 1995, pág. 5.

religiosas es en la actualidad simplemente inaceptable, y constituye una grave fisura de desigualdad en una sociedad que intenta organizar un régimen jurídico que no discrimine en función del sexo de sus ciudadanos.

- f) La naturaleza misma de las experiencias transcendentales por parte de las mujeres, siempre sometidas a la sospecha, a la marginalidad o al control, constituyen uno de los mayores tesoros de las representaciones simbólicas de la humanidad, y son a mi juicio la única posible puerta de entrada al ámbito de una transcendencia no alienante desde la materialidad que nos constituye –siempre acentuada por las mujeres místicas. Tal vez se deba en el futuro insistir en la impronta esencialmente femenina de la mística –incluso cuando se trata de experiencias realizadas por varones. Aquí lo femenino, abierto hacia la integración unitaria, trazado siempre sobre la relación amorosa de la complementariedad y la fusión, funciona como elemento transgresor e incontrolable, opuesto a la institucionalización e instrumentalización de la transcendencia por parte de los “poderes de este mundo”. Se trata de la vivencia de lo sagrado en el sentido en que lo hacía Julia Kristeva en las páginas preliminares de su libro con Catherine Clement *Lo femenino y lo sagrado*: “No la religión, ni su contrario, que es la negación atea, sino esa experiencia que las creencias amparan y explotan a la vez, en el punto de encuentro de la sexualidad y del pensamiento, del cuerpo y del sentido, que las mujeres realizan intensamente pero sin preocuparse por ello, y en la que les queda –nos queda- mucho que decir”¹⁷.

Lo femenino y las condiciones de lo sagrado en el “octavo día”.

Eugenio Trías¹⁸ ha destacado la existencia de siete condiciones que hacen posible el acontecimiento simbólico:

1. Un *fundamento material*: “La materia constituye el *presupuesto positivo* sin el cual no puede darse el acontecer simbólico. Todo símbolo remite a esa *magna Mater* (potencia materna, matricial) como a su sustrato fundamental de sentido”. Es evidente que, si somos materia, el acontecimiento simbólico se despliegue desde la materia, sin negarla y trascendiéndola.
2. La ordenación de esa *hylè*, hasta la constitución de un *cosmos*. Es, en efecto, actividad formante, informadora, la que impulsa la pura materia más allá de sí misma, constituyéndose en materia ordenada (cosmos) frente a su primigenia condición caótica.

¹⁷CLÉMENT, C. – KRISTEVA, J., *Lo femenino y lo sagrado*, Cátedra, Madrid, 2000, pág. 8.

Pablo Beneito (ed.): *Mujeres de luz. La mística femenina, lo femenino en la mística*, Trotta, Madrid, 2001.

¹⁸ TRÍAS, E.: “El símbolo y lo sagrado. Categorías simbólicas”, en Félix Duque (ed.): *Lo santo y lo sagrado*, Trotta, Madrid, págs. 21-22.

Habrá que decir, no obstante, que la entropía sigue amenazando siempre la materia informada, siempre abocada a su disolución caótica.

3. Una *relación presencial*, encuentro entre la presencia (sagrada) y el testigo (humano). Si esta intersección, si este roce de dos esferas distintas, el símbolo no levanta el vuelo, no podrá ser símbolo *de algo* que nunca queda reducido al apuntar desde la materia.
4. El *Logos*, ya que en esa relación presencial tiene lugar la *expresión* a través de la cual la presencia y el testigo entran en comunicación.
5. *Claves ideales* que abren esa revelación manifiesta a su horizonte de sentido. La relación, la tangencialidad, se expresa y se *cifra*: ahora el símbolo está *impregnado, pregnado, preñado* de la sustancia misma del encuentro.
6. *El horizonte místico*, que revela el carácter de enigma y misterio de todo símbolo. Un horizonte hacia al que nos podemos encaminar pero que o nunca se alcanza, o que, cuando se alcanza, disuelve nuestro emplazamiento humano y material ( tica y estética del repliegue).
7. La *imaginación simbólica* que realiza el encaje entre las dos partes, simbolizante y simbolizada. Se trata siempre de un trayecto, de un camino iniciático, en el que se produce una transmutación cualitativa entre el punto de partida y el punto de llegada. Por ello la relación simbólica articula una *plusvalía de sentido* no reductible a pura significación.

Para Trías “estas siete categorías del símbolo promueven una paulatina revelación. Irrumpen, una tras otra, a modo de fases arquetípicas. En términos de épica colectiva, o de *ethos* personal, pueden determinarse como épocas, edades, días. Componen, en su exposición hist rica, un genuino *heptameron* relativo a siete días (a modo de arquetipos históricos). Así, por ejemplo, existe una primera edad en la que la totalidad de lo simbólico se destaca desde la categoría material (o matricial), desde el ángulo de la matriz (*magna Mater*). O bien una segunda edad que destaca el carácter *cosmológico* del *símbolo*, su asentamiento en un lugar (templo o ciudad) y su determinación en un tiempo propio y específico (la fiesta)¹⁹.

Quizás sea cierto que, de algún modo, los diferentes estadios de la humanidad –no leídos ahora de manera etnoc trica ni desde el imaginario lineal del progreso– hayan desarrollado estas siete dimensiones de lo simbólico y que hayamos iniciado un octavo día: “El *octavo día* puede decirse que esa totalidad formada y formalizada que es el *ser* convertido en *símbolo* se retira del escenario del mundo y subsiste en forma de *ocultación*. Sobreviene una

¹⁹ * bid.*, pág. 26.

época o edad en la que, aparentemente, apenas queda rastro de esa conversión del ser en símbolo. De hecho se invita, en este tiempo de ocultación, a que esa conversión simbólica se produzca en una experiencia de carácter discreto, bajo forma escondida y silenciosa. Tal tiempo progresa en forma de tiempos modernos (hegemonía de la *epistème* y de la *ratio*, ilustración, modernidad y posmodernidad). Pero en esos tiempos el simbolismo insiste y acucia el deseo, en los límites de lo lingüístico, en los muñones de simbolismo que se aperciben, con fragmentos astillados, a través de lo ancho y largo de toda nuestra experiencia²⁰. Sólo habría que añadir, de nuevo, que ese deseo profundo que acucia y que lleva no sólo al placer, sino más allá de él al gozo, la *jouissance*; que esos muñones de simbolismo de una humanidad mutilada, que esos fragmentos de una madera (*mater, materia*) astillada, pertenecen a la dimensión más femenina de nuestra realidad, la única, a mi juicio –sin exclusiones de lo masculino–, que, en este contexto histórico, nos puede poner en contacto con la transcendencia. Que es decir con nuestra propia *humanitas*: esa *humanitas* irreductible, no cosificable, abierta a los otros que todos los seres humanos compartimos.

Tal vez sea cierta la afirmación de que el siglo XXI será religioso (o más bien que religioso, *espiritual*) o no será. Pero para serlo deberá incorporar todo el impulso de lo femenino en un espacio y un tiempo en el que ya se alumbra otra cosa, en el que se está gestando algo nuevo, hijo más de nuestro espíritu (en el sentido del francés *esprit*, mente-espíritu) que de nuestro cuerpo. Lo que alumbre la humanidad llevando sus principios más allá de sí (transhumanización) será consecuencia directa de esta in-corporación de lo femenino como *alma mater* en el cuerpo del mundo.

²⁰ *Íbid.*, pág. 28.

Exclusión social, mujer y discurso televisivo¹

VELÁZQUEZ, Teresa

1. Introducción

Las consecuencias de la exclusión social es uno de los temas de preocupación en las sociedades contemporáneas, cuya complejidad se recoge en los informativos de las televisiones públicas europeas que hemos seleccionado para nuestra investigación².

Por otra parte, y desde nuestro punto de vista, cada vez en mayor grado, la contribución al debate público de los temas que conciernen a una sociedad y en el que podemos situar los diferentes estadios de opinión pública³⁴ y, en consecuencia, la generación del proceso de la acción tematizadora, la encontramos desde luego en la prensa, pero también en los otros medios tradicionales como son la radio y la televisión, y en los nuevos medios digitales. Esto nos lleva a reconsiderar el concepto de opinión pública como tematización de los temas políticos de interés público tratados a través de la prensa como único medio capaz de generar dicho proceso.

Algunos de los temas que hemos tomado en consideración relacionados con la exclusión social y su selección, jerarquización y tratamiento en las citadas televisiones

¹ Esta ponencia responde a resultados sectoriales del proyecto de investigación SEC99-0750 titulado *Sociedad multicultural: tratamiento de la exclusión social en los informativos de la televisión europea*, financiado por la CICYT del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Los componentes del equipo de investigación, de diferentes departamentos de la Universidad Autónoma de Barcelona son: Allison Beeby, Michael Faber, Natalia Fernández, María Gutiérrez, Lucía Molina, Marcial Murciano, Juan José Perona, Pepi Soto, Susana Tovías, Amparo Tuñón y Teresa Velázquez como investigadora principal.

² Las televisiones seleccionadas han sido: Los primeros y segundos canales TVE 1, TVE 2 (España); RTP (Portugal); Das Erste (Alemania); BBC1 (Gran Bretaña); RAI 1 (Italia); FTV 2 “La deux” (Francia); RTVB (F) (Bélgica) y NOS (Holanda) Además, dentro de la caracterización de “televisión pública”, pero en la que hemos tenido en cuenta la diferencia en torno a la cobertura de los distintos canales, consideramos de interés, para nuestra investigación, seleccionar, también, las televisiones autonómicas españolas TV3, Canal 33 (Comunidad Autónoma de Cataluña); Canal 9 (Comunidad Autónoma de Valencia), Tele Madrid (Comunidad Autónoma de Madrid), Canal Sur (Comunidad Autónoma de Andalucía), TVG (Comunidad Autónoma de Galicia), TVAC (Comunidad Autónoma de Canarias), ETB 2 (Comunidad Autónoma del país Vasco). La muestra seleccionada corresponde a los telediarios de “Prime Time” de la tarde/noche durante la semana del 6 al 12 de noviembre de 2000.

³ En esta relación entre opinión pública y medios de comunicación consideramos que los estados de opinión, como primer estadio en este proceso, lo constituye la información y sus formas de expresión; a su vez, las corrientes de opinión, enmarcadas en el segundo estadio de opinión pública, las encontraríamos en géneros tales como los artículos, los editoriales, los debates, las tiras humorísticas y, por encima de todo esto, los propios medios de comunicación; los climas de opinión, tercer estadio de opinión pública, es el resultado, a lo largo del tiempo, de ese debate de los temas de interés público, en el que los medios de comunicación intervienen como una institución más. En estos tres estadios se genera el proceso cognitivo de la acción tematizadora, pero quizás sea en este último donde se fijan los aspectos relacionados con el almacenamiento en la memoria a largo plazo de los acontecimientos, su tratamiento, el debate generado y la ideología sobre los asuntos de interés público.

son, por ejemplo, los parados, los “sin techo”, los discapacitados, los *gays* y lesbianas, los niños, la inmigración, la tercera edad, los enfermos y, por supuesto, el género. La presente exposición responde al análisis de ocho canales autonómicos españoles. El ámbito seleccionado, tal y como hemos dicho, es el del género, y que en la muestra elegida se concreta, por un lado, en los casos de violencia doméstica, y el modo en que ésta se refleja en las agendas temáticas de los medios estudiados y por otro en los roles familiares y en la diferenciación biológica y, en menor medida, en los roles laborales y en la mujer criminalizada.

Entendemos que la muestra seleccionada contiene un rasgo común, el ser televisiones públicas, y un rasgo distintivo que situamos en la cobertura de dichas televisiones. Asimismo, es importante tomar en consideración el resto de informaciones contenidas en los telediarios y que rodean a la noticia seleccionada.

Dividimos las categorías del análisis en función de la toma de decisión en aquellos aspectos más estructurales y descriptivos, aunque también valorativos, de localización en cuanto a orden duración proporción de la pieza informativa y aquellos otros relacionados selección y jerarquización y que podríamos considerar más contextualizadores y que darían respuesta a la interpretación que el medio ofrece sobre la noticia.

2. El concepto de exclusión social

Hablar de la exclusión social obliga a trabajar con este concepto en distintas direcciones. Según el informe realizado por el Instituto Internacional de Estudios Laborales (IIEL) del 30 de octubre de 1998, titulado "Exclusión social y estrategias de lucha contra la pobreza" el término de exclusión social aparece por primera vez en Francia en 1974 para referirse a varias categorías de personas con problemas sociales. Con posterioridad, la Comisión Europea también adopta este término en su preocupación por los problemas de inmigrantes, de desempleo a largo plazo y de trabajadores no cualificados. Actualmente, tanto el Parlamento Europeo, como el Consejo de Europa promueven programa sobre esta temática.

En el campo de las investigaciones de carácter sociológico, político, económico o laboral existe una gran tradición en el estudio de la exclusión social. Baste recordar la obra de Anthony Giddens (1993)⁵ o el mismo Manuel Castells (1997)⁶ al igual que las

⁵ GIDDENS, Anthony (1993): *Sociología*. Madrid, Alianza Universidad.

grandes organizaciones internacionales como son la Organización Internacional del Trabajo (OIT), la UNESCO, el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), los trabajos del IIEL, o los diagnósticos que sobre la situación de la exclusión han realizado los países miembros de la UE referidos a sus propias realidades.

Nos vamos a centrar ahora en presentar una posible definición de "exclusión social"⁷ sin pretender con ello ser concluyentes, puesto que tampoco hemos encontrado ninguna otra que cumpla con esa condición. Nuestra propuesta es la de considerar este ámbito conceptual como un campo semántico, en el que el rasgo común de los sememas que lo contuvieran fuera, precisamente de exclusión social, rasgo común que coincide con el archisemema. Así, los sememas los constituirían los diferentes grupos de excluidos sociales en los que cada uno de ellos presenta rasgos diferenciales y comparten un rasgo común, aquel que permite que nosotros lo incluyamos en el conjunto denominado "exclusión social". Estos rasgos son los que en la semántica tradicional se denominan semas.

Un estudio acerca de la exclusión social implica detenerse en diferentes aspectos que pueden ser considerados de preocupación en una sociedad. Estos aspectos pueden estar relacionados con las desigualdades sociales, con la pobreza, con la marginación. Nosotros, en nuestra investigación, cuando optamos por este concepto, *a priori* quisimos fijarnos en aspectos tales como: inmigrantes (excluidos de la sociedad receptora), los sin-techo (excluidos espaciales), la tercera edad (excluidos del sistema productivo), género (excluidos de las jerarquías dominantes), los parados (excluidos del sistema productivo-laboral), los enfermos y discapacitados (excluidos de los cánones tradicionales de una sociedad), homosexuales (excluidos de otros cánones tradicionales basados en la moral) Sobre estos grupos de excluidos sociales nos interesaba comprobar cómo las televisiones se referían a ellos, a quién se visualizaba, a quién daban voz, qué temáticas y enfoques eran dominantes; en definitiva, todas aquellas categorías que nos

⁶ CASTELLS, Manuel (1997): *La era de la Información*. (3 Vols.). Madrid, Alianza Editorial, 1ª ed. De esta obra consideramos para esta investigación, sobre todo los volúmenes 2 y el 3.

⁷ Esta propuesta de definir, o de acercarnos, al concepto de "exclusión social" desde la perspectiva de la semántica tradicional la hicimos pública por primera vez en las I Jornades d'Anàlisi Crític del discurs, celebradas en la Universitat Pompeu Fabra y organizadas por la Xarxa d'Anàlisi del Discurs en noviembre de 2001 con la ponencia titulada "Análisis de la exclusión social en los telediarios de las televisiones autonómicas españolas". La portavoz del equipo de investigación en aquella ocasión fue Natalia Fernández. En este sentido, en la divulgación de los resultados de la investigación que vamos realizando los componentes del grupo, habrá aspectos teóricos generales que presentarán coincidencia entre las exposiciones. No así, con relación a los resultados sectoriales, como es el caso de la presente exposición y que responde a nuestra intervención en el Congreso de la Asociación Andaluza de Semiótica, celebrado en Sevilla en diciembre de 2001.

iban a permitir evidenciar el tratamiento y la jerarquización que sobre estos temas hacían las diferentes televisiones europeas. En la presente exposición nos centraremos en las televisiones autonómicas tal y como ya anticipamos al principio.

3. Aspectos estructurales y de jerarquización de las piezas informativas: categorías de análisis⁸

Tal y como hemos referido en la introducción al presente artículo, al hablar del tratamiento informativo de los temas o asuntos de la realidad que los medios de comunicación abordan, nos hemos de referir a unos aspectos que consideramos destacados del quehacer profesional y que vinculamos a las rutinas profesionales.

El primero de ellos es la selección de la información, en otras palabras, qué es lo lleva a los medios de comunicación a priorizar, del amplio escenario de la realidad, unos acontecimientos sobre otros. En segundo lugar, una vez hecha la selección, qué es lo que se jerarquiza y el lugar que ocupa en el espacio del diario o del programa televisivo o radiofónico. Otros elementos relacionados con la jerarquización serían, en los informativos televisivos, a quién le dan voz, quién aparece en pantalla, la duración de la intervención, quiénes son las fuentes, etc.

Esta selección y jerarquización de temas son el primer paso del establecimiento de la agenda temática, a partir de la cual se generará el proceso de tematización, del que ya hemos hablado y que no constituye los temas abordados y establecidos en la construcción de la agenda, ésta sí, temática de los medios de comunicación.

En el caso concreto de nuestra investigación, el establecimiento de la agenda temática que han realizado las televisiones autonómicas en el periodo estudiado lo constituyen 864 noticias. Sobre los contenidos generales de dicha agenda hablaremos más adelante. A continuación, y a partir de los resultados obtenidos en nuestra investigación, pasamos a exponer cuál es el lugar que ocupa el género incluido en el

⁸ La parte del trabajo referida al tratamiento de los contenidos consiste, por un lado, en un análisis cuantitativo de contenido, sobre las noticias aparecidas en el periodo seleccionado y referidas a la exclusión social. El procedimiento seguido ha sido el habitual en la aplicación de esta técnica. Lo que sí nos parece oportuno hacer constar está en relación con los ámbitos en los que quedó dividida la ficha de contenido definitiva y que nos ha servido para la extracción de datos. Así, encontramos categorías de carácter descriptivo (duración, orden, tiempo, fecha, proporción, etc.); otras de carácter semio-narrativo (actantes, actores); otras de carácter semántico-interpretativo (denominaciones, jerarquizaciones, etc.) Por otro lado, el trabajo conlleva un análisis cualitativo, que ha supuesto el establecimiento de una serie de categorías de análisis, para las que la aplicación del análisis del discurso nos ha sido de especial utilidad, sobre todo, el acercamiento al uso de registros léxicos con función categorizadora que reproducen una ideología. De todas formas, estas páginas recogerán el aspecto cuantitativo de la investigación.

ámbito de la exclusión social en la agenda temática de estas televisiones y el tratamiento que se hace de la misma.

Con relación al estudio de los contenidos, dividimos las categorías del análisis en dos bloques diferenciados. Uno, responde aquellos aspectos más estructurales, aunque también valorativos, y que podrían ser considerados descriptivos y otro, a aquellas categorías de carácter más interpretativo y que estarían más cercanas a la interpretación de la realidad que ofrece el medio sobre el hecho noticiable.

De todas ellas hemos seleccionado para el presente artículo, en el caso del primer bloque, las referidas a la localización en el informativo, el tiempo de duración de la pieza informativa, su proporción respecto al resto de noticias. Para el segundo bloque decidimos destacar aquí el enfoque que se le da a la noticia, si ha sido destacada o no, en qué tema se la ha incluido, cómo ha sido denominado el género en primer lugar, en segundo lugar, en tercer lugar, cuál es la clase de actor institucional que interviene en ella, a quién se muestra en imagen, a quién dan voz y, por último, aquellas variables referidas a las funciones actanciales de sujeto y objeto en relación a la clase de actor que interviene en la pieza informativa.

La importancia de esta división a la que nos referimos radica en dos momentos claves del proceso de producción del informativo y que lo concretamos en la toma de decisión que afecta a dicho proceso. En el primero se decide sobre cuáles serán de los hechos que han ocurrido en la sociedad, objeto de información y sobre los que hay que disponer de documentos sonoros e icónicos, sean de archivo o tomadas para la ocasión, o, simplemente, recurrir al conductor y al set del programa para, inmediatamente, decidir sobre cuál será su localización espacio-temporal dentro del telediario, y en consecuencia, cuál será la proporción de la pieza informativa respecto al resto de noticias; en el segundo paso de toma de decisión, intervienen factores relacionados con otros aspectos del proceso de producción del que destacamos la edición del informativo, lugar en el que la televisión contribuye a la construcción social de la realidad.

4. El género en los informativos televisivos

Tal y como avanzábamos en la introducción del artículo, los resultados los presentaremos en función del carácter de las diferentes cadenas objeto de estudio.

El trabajo, en su globalidad, consiste, por un lado, en un análisis cuantitativo, previo vaciado de las noticias seleccionadas⁹, y parte de los resultados obtenidos los hemos expuesto en el apartado de los resultados a partir de gráficos por sectores los cuales hemos interpretado. El procedimiento seguido para abordar el análisis de datos ha sido, en primer lugar, la elaboración de una ficha de contenido, basada en sucesivas pruebas hasta llegar a la confección del modelo de ficha definitivo, en la que hemos hecho constar categorías de carácter descriptivo (duración, orden, tiempo, fecha, etc.); otras de carácter semio-narrativo (actantes, actores); otras de carácter semántico-interpretativo (denominaciones, jerarquizaciones, etc.) Una vez elaborada la ficha definitiva se procedió al vaciado de cada unidad de análisis. Lógicamente el siguiente paso consistió en la elaboración del programa de análisis a medida de este estudio¹⁰. Los datos obtenidos en el vaciado de las fichas de contenido se volcaron en dicho programa de análisis, constituyendo así la matriz de datos que ha configurado la base de los resultados que ofreceremos más adelante.

Por otro lado, el trabajo conlleva un análisis cualitativo, que ha supuesto el establecimiento de una serie de categorías de análisis, para las que la aplicación del análisis crítico del discurso nos ha sido de especial utilidad, sobre todo, el acercamiento al uso de registros léxicos con función categorizadora que reproducen una ideología.

4.1. La presencia del género en la agenda temática de las televisiones autonómicas. Los datos cuantitativos

Al comparar el espacio que dentro de sus telediarios las televisiones autonómicas estudiadas conceden a nuestros temas comprobamos que de un total de 964 noticias, 74 corresponden a exclusión social lo que significa un 7'67%. A su vez, si de

⁹ La extracción de datos de las cadenas objeto de estudio en el presente informe ha sido realizado por, mayoritariamente por Natalia Fernández, seguida de Juan José Perona y, en menor medida, por María Gutiérrez, Susana Tovías y Lucía Molina.

¹⁰ En la discusión, elaboración y prueba (pretest) de la ficha de contenido previa a la definitiva, intervino la totalidad del equipo de investigación. Este fue un proceso largo de pruebas, debates teóricos en torno a los conceptos de exclusión social y cómo estos aparecían recogidos en los informativos europeos que nos sirvieron de prueba antes de la selección definitiva de la muestra. A partir de este proceso, al que podemos llamar de pretest o prueba, tanto de piezas informativas, como de modelo de ficha de contenido, y el análisis de esos primeros datos, el equipo de investigación elaboró la ficha definitiva y decidió la fecha de la semana en la que se procedería a grabar los informativos de "Prime Time" de la tarde/noche de todas las televisiones objeto de estudio y, a partir de las que se extraería la muestra definitiva de nuestra investigación, por lo que la incluimos en el tipo de muestreo no probabilístico. La elaboración del programa de análisis para este informe ha sido realizado por Teresa Velázquez. En la construcción de la matriz de datos han intervenido Teresa Velázquez y Natalia Fernández. De la presentación de resultados referidos al análisis cuantitativo y su interpretación para la presente exposición se responsabiliza Teresa Velázquez

ese total de 74 noticias establecemos el porcentaje que las cadenas autonómicas han dedicado al género como exclusión social, comprobamos que la proporción es de un 36'5% que corresponde a la frecuencia de 27 casos

Centrándonos en el ámbito temático de nuestro estudio, estos 27 casos suponen un 36,5% del total de temas sobre exclusión social. Este 37,5% se distribuye en las diferentes cadenas autonómicas como se refleja en el gráfico siguiente:

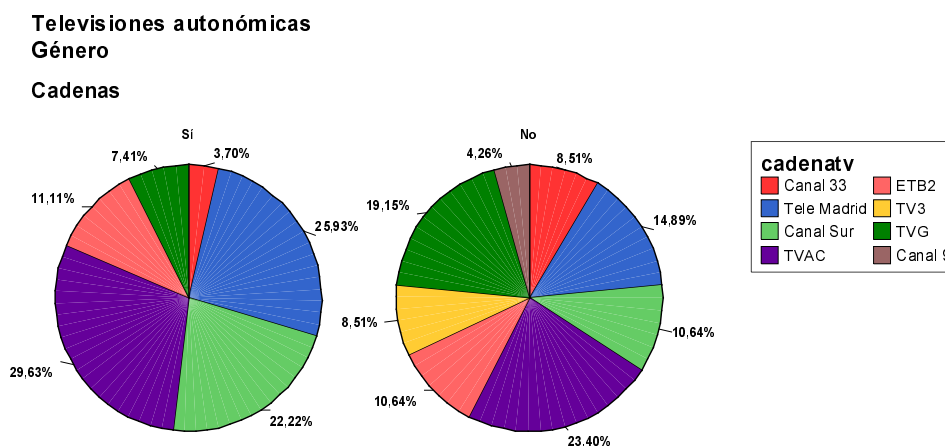


Gráfico 1

Por lo que respecta al orden o secuenciación de los ítems de nuestro interés en la totalidad del telediario, tenemos que el 51,85% de dichos ítems aparecen a partir de la quinta noticia, frente a un 25'93% en que se incluyen entre las primeras cinco noticias y un 22,2% en que es la primera noticia.

Televisiones autonómicas
Género
Orden

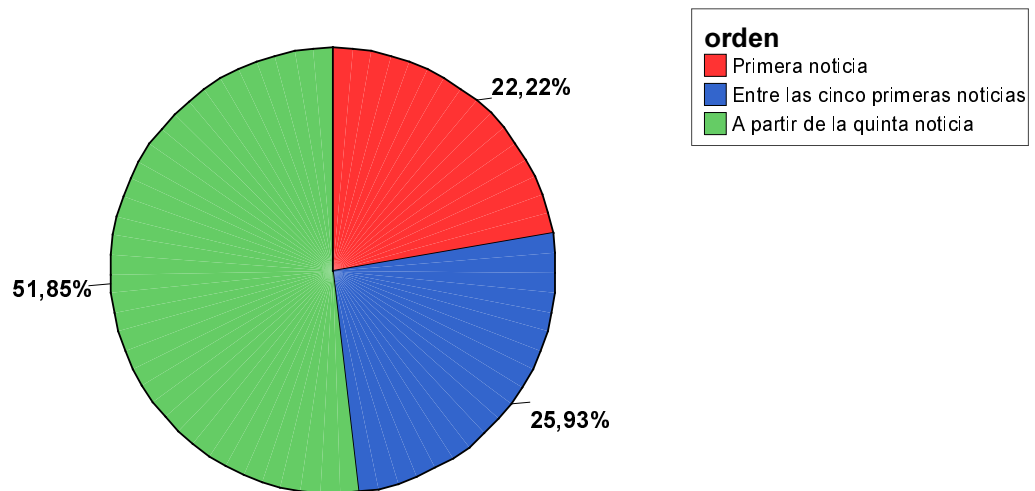


Gráfico 2

Observamos que para las televisiones autonómicas los temas que conciernen al género tienen relevancia a la hora de su jerarquización en el orden de aparición de las noticias. Consideramos significativo que un 22% lo constituya la noticia de apertura de los telediarios. Hemos de esperar a los resultados obtenidos a través de las variables que hemos denominado “Enfoque”, “Tema” y “Denominación” para poder concluir el significado real de dichas prioridades.

Nos interesa ahora mostrar cuál es la proporción que las televisiones autonómicas dedican al tema del género en la muestra seleccionada. Veamos el siguiente gráfico:

Televisiones autonómicas
Género
Proporción

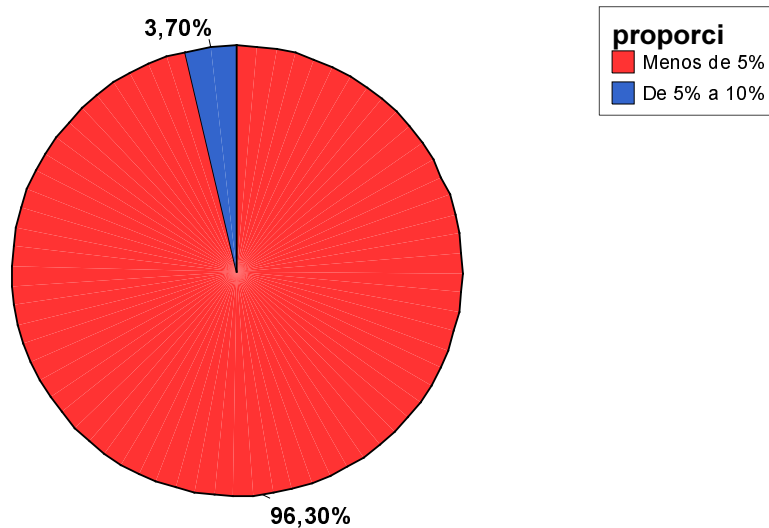


Gráfico 3

Realmente esta proporción es coincidente con los otros aspecto de exclusión social que han tratados las televisiones autonómicas en este periodo¹¹.

Otra categoría descriptiva y que nos puede servir como aspecto denotativo lo constituye el tiempo que el informativo dedica a la noticia. Veamos cómo queda reflejado esta categoría en el siguiente gráfico.

¹¹ Esta variable responde a la proporción que ocupa la pieza informativa referida a género en relación al telediario en el que aparece. Lógicamente, el resultado que presentamos en este gráfico 3 responde a todos los casos de género incluidos en la muestra.

Televisiones autonómicas
Género
Duración

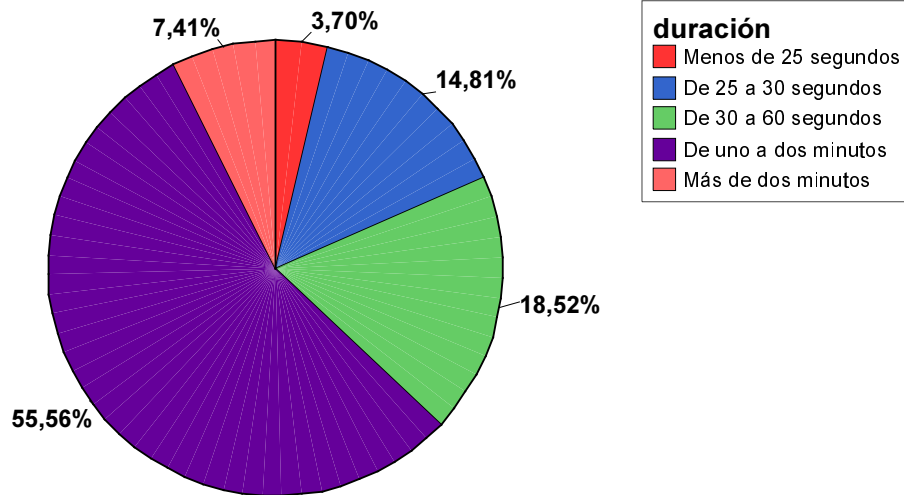


Gráfico 4

A los temas relacionados con el género vemos que se les dedica una franja de tiempo nada despreciables. Si sumamos los resultados de las piezas informativas cuyos valores son “De uno a dos minutos” con un total de 55’56% y “Más de dos minutos” con un total de 7,41% se obtiene un porcentaje nada despreciable de un 62’97%. Creemos que el tema de la mujer tiene relevancia para las televisiones autonómicas, pero por un dato descriptivo como el que presentamos, al igual que los obtenidos con la categoría del orden que ocupa la noticia en el informativo, no podemos valorar el carácter, el contenido y el tratamiento de la pieza informativa. Hemos de cruzar estos resultados con otras categorías de las que podamos extraer connotaciones sobre el tratamiento de la información en torno al género que hacen las televisiones autonómicas.

A partir de este momento dejamos las categorías más descriptivas, aunque contengan un determinado grado de valoración, y pasamos a aquellas otras con un carácter más interpretativo y que reflejan el grado de interpretación que realiza el medio sobre la pieza informativa.

La toma de decisión que comporta el hecho de destacar una noticia en los sumarios de apertura o cierre, o en ambos o, por el contrario, el tomar la decisión de no destacar la pieza informativa, tiene una gran relevancia desde el punto de vista de la jerarquización y, por ende, la importancia que el medio concede a la noticia. Construimos, entre otras, una variable referida a la jerarquización que realiza el medio sobre las piezas informativas a la que llamamos “Destacada” y sobre la que establecimos cuatro valores. El primero lo denominamos “Sumario de apertura”; el segundo “Sumario de cierre”; el tercero “Ambos” y el cuarto “No destacado”. Pasamos, pues, a exponer los resultados obtenidos a partir de dicha variable.

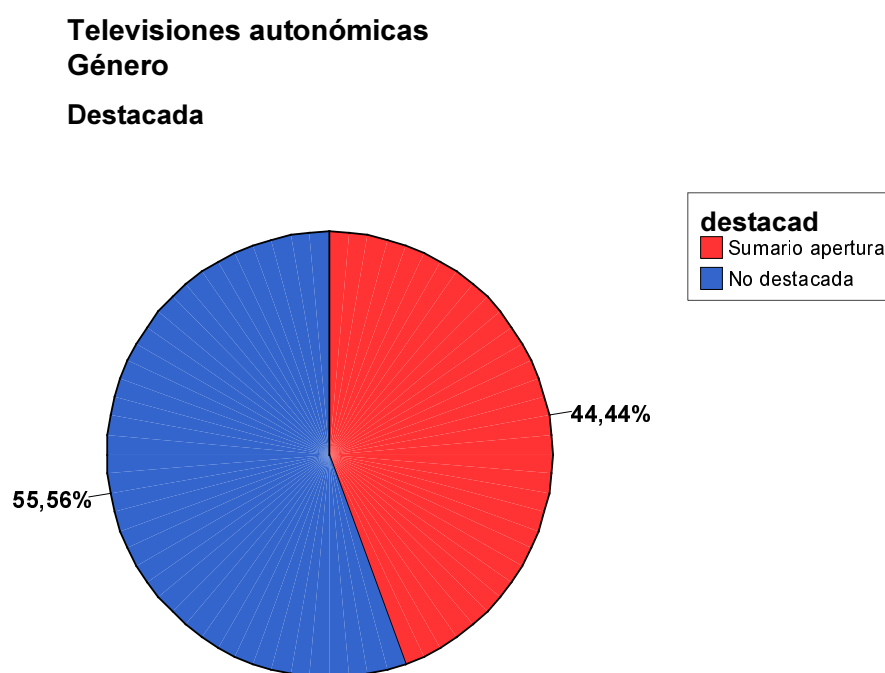


Gráfico 5

Desde nuestro punto de vista, el hecho que, de las noticias de exclusión social, un 44,44% de las correspondientes a género haya sido destacado en el sumario de apertura nos parece relevante y creemos que las televisiones con ello han querido enfatizar la importancia que tiene para ellas las informaciones sobre este tema. De todas formas, insistimos en que por el momento no podemos exponer cuáles son los motivos de este en absoluto despreciable destaque de la pieza informativa.

El enfoque es otro de los aspectos en los que interviene la toma de decisión del medio sobre la asociación del tema a un ámbito o sección del programa informativo, en definitiva, bajo qué categoría se focaliza la pieza informativa sobre género. Ese ámbito responde a la caracterización de contenido asociativo (semántico) y no de localización espacio-temporal a las que ya hemos referido como categorías descriptivas por su carácter más denotativo. Pasemos a ver cómo las televisiones autonómicas.

Televisiones autonómicas

Género

Enfoque

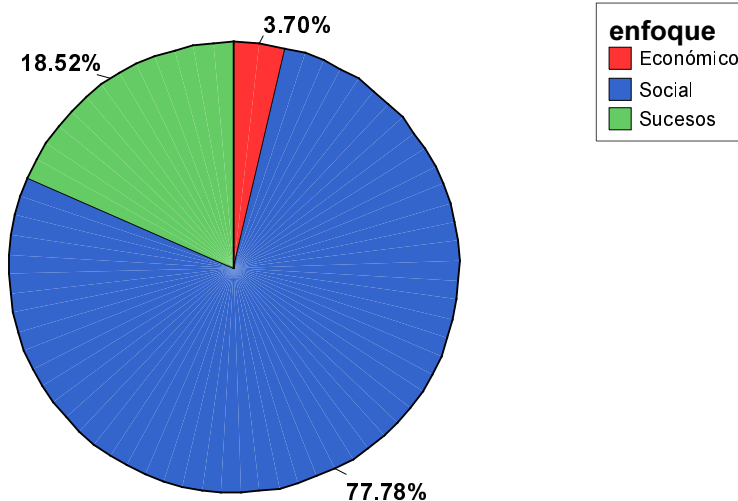


Gráfico 6

Observamos que mayoritariamente el enfoque en el que se sitúan las noticias sobre género es el “Social”, seguido muy de lejos por el de “Sucesos” y el económico. Comparando estos resultados con otros aspectos de exclusión social como puede ser el de la inmigración, podemos decir que existe concordancia con el valor “Social” dentro de la variable “Enfoque”. Las diferencias se dan en los otros ámbitos, sobre todo en el de “Económico” que en el caso de los inmigrantes no aparece y, sin embargo sí el enfoque correspondiente al valor “Político” con un elevado tanto por ciento.

Pasemos a presentar los resultados que sobre el grado de construcción de la noticia sobre género realizan las televisiones autonómicas. Esta variable responde al tratamiento normativo de la pieza informativa según los cánones del periodismo televisivo y su lenguaje. Sobre este aspecto elaboramos una escala de cinco grados, en la que el valor 1 correspondería a una construcción, desde el punto de vista de la *gramática periodística*, muy deficiente; el valor 2 correspondería a mala; el valor 3 sería neutro, entendiendo por ello que la construcción de la pieza informativa cumple con los parámetros de lo formalmente correcto; el valor 4 correspondería a una construcción buena, entendiendo por ello que la pieza informativa cuenta con un cierto background, y responde a un cierto grado de contextualización; el valor 5 correspondería a excelente. Pasemos a comprobar los resultados obtenidos en la aplicación de esta variable.

Televisiones autonómicas

Género

Grado de construcción de la unidad de análisis

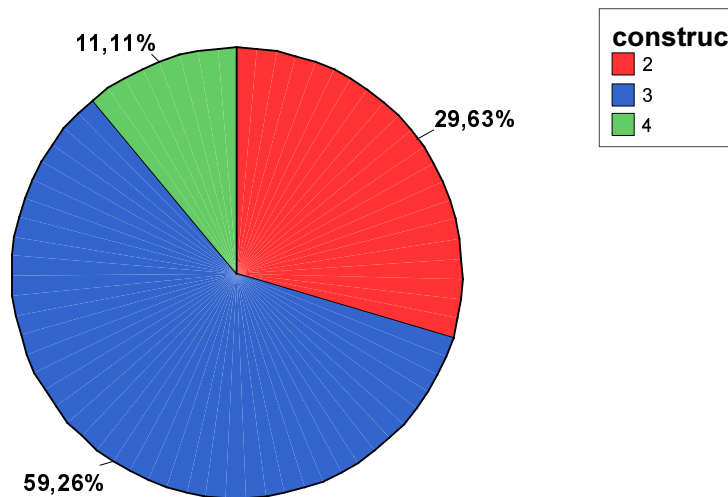


Gráfico 7

Si sumamos los valores 3 y 4 (construcción neutra / correcta y buena) de la escala, observamos que las televisiones autonómicas en un 70,37% cuidan la correcta construcción de las piezas informativas.

Veamos ahora cuáles son los temas que las televisiones autonómicas asocian mayoritariamente a género.

Televisiones autonómicas
Género
Temas

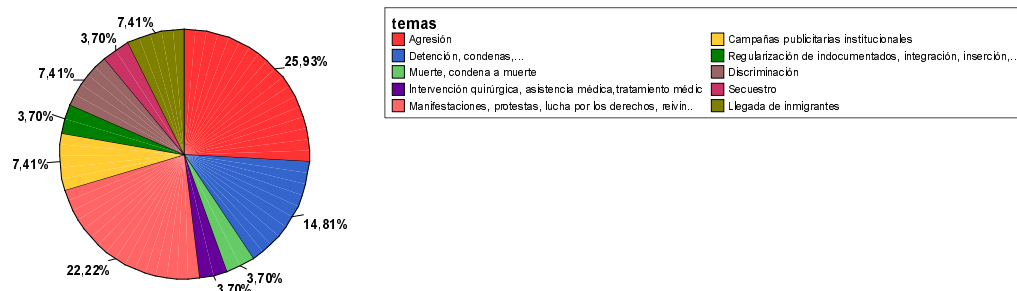


Gráfico 8

Desde nuestro punto de vista, los temas relacionados con el género son abundantes. No importa la proporción mayor o menor, lo más destacado de esta variable es, precisamente, ese abanico temático en el que las televisiones autonómicas sitúan los asuntos relacionados con la mujer. Evidentemente, somos conscientes que lo que reflejan estos temas sobre la mujer ha ocurrido en la realidad y las televisiones se hacen eco de ello. Si agrupamos de mayor a menor los porcentajes obtenidos, nos parece significativo y, al mismo tiempo, alarmante que 25,93% esté relacionado con la agresión a la mujer; al mismo tiempo, observamos que las protestas manifestaciones también relacionadas con el tema de la mujer sean recogidas por estas televisiones en un 22,22%. El siguiente porcentaje de un 14,81% tiene que ver con la criminalización de la mujer en tanto detenida o condenada. Nos parece un dato relevante el hecho que ese valor temático esté por encima de, por ejemplo, el 7,41% de discriminación. Creemos que la discriminación de la mujer, aunque sobre la misma la sociedad ha ido tomando conciencia, aún es mayor que los casos de detenciones y condenas. También queremos destacar en este apartado, la relación entre mujer e inmigración y regularización de situación. El porcentaje no es muy elevado, pero nos parece destacable.

Pasamos ahora a dar una serie de resultados y valoraciones de un aspecto que consideramos de gran interés discursivo. Nos referimos a la forma en la que las televisiones, al hablar de la mujer en las piezas informativas que pertenecen a la variable “Género” denominan a la mujer. La variable denominación la hemos dividido en tres. La primera, referida a cómo denominan a la mujer en primer lugar; la segunda, referida a cómo denominan a la mujer en segundo lugar; la tercera, referida a cómo

denominan a la mujer en tercer lugar. Todas estas variables contienen seis valores. El valor 1 “Diferencia biológica”. Se hace constar aquí cuando se habla de “mujer”. El valor 2, “Roles familiares”, cuando se la denominan como madre esposa, hermana, etc. El valor 3 “Mujer y agresión”, se incluye bajo esta denominación todas aquellas referencias agresiones físicas, psicológicas. El valor 4 “Roles laborales” se incluye las referencias a la mujer trabajadora, en su lugar de trabajo. El valor 5 “Mujer criminalizada” recoge las referencias a las detenciones, condenas. El valor 6 “No hay denominación”, ausencia de denominación. Como vemos esta serie de variables, y los resultados que hemos obtenidos en su aplicación, están muy vinculados a las variables “Enfoque” y “Temas”. A continuación expondremos los tres gráficos y haremos y haremos su valoración.

Televisiones autonómicas Género

Primera denominación

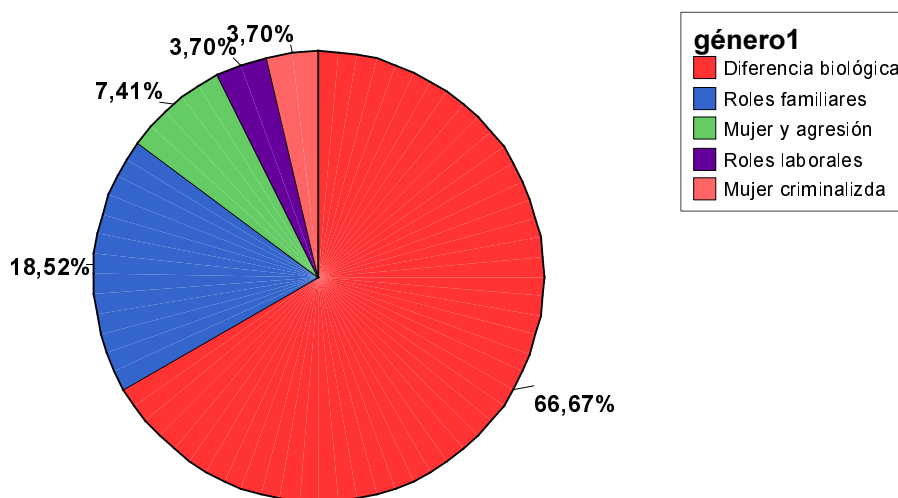


Gráfico 9

A partir de estos resultados vemos que la referencia mayoritaria a género en un elevado 66,67% corresponden a diferenciación biológica. Por tanto, en una primera

denominación encontramos que lo esencial que destacan las televisiones autonómicas es el hecho de ser mujer. La segunda denominación en la que aparece “género” en primer lugar con un 18,52% se refiere al valor “Roles familiares”, en ese sentido, madre, esposa, hija, hermana. Comprobamos, pues, que en las piezas informativas referidas a “Género”, lo importante es “La mujer y su rol familiar”. También como denominación en primer lugar encontramos el valor “Mujer y agresión” en una proporción del 7’41%. “Género” en primera denominación y con el valor de “Rol laboral” es referido con un, desde nuestro punto de vista, muy poco significativo 3,70%, lo que puede indicar que el tema de la mujer relacionado con su profesión, trabajo o especialidad no es lo más destacable en la agenda temática de los medios de comunicación autonómicos. Igualmente, el valor “Mujer criminalizada” con la misma proporción, un 3,70%, no constituye la denominación esencial para los medios de comunicación. Entre estos dos últimos valores, creemos que el primero de ellos, a pesar de ser un hecho el que en el espacio de la realidad social de las sociedades contemporáneas, cada vez en un mayor grado, la mujer está incorporada al mundo productivo y labora, para las televisiones estudiadas durante el periodo señalado no constituye u valor determinante. Veamos cómo las televisiones autonómicas qué valores de denominación emplean las televisiones autonómicas cuando se refieren “Género”

Televisiones autonómicas
Género
Segunda denominación

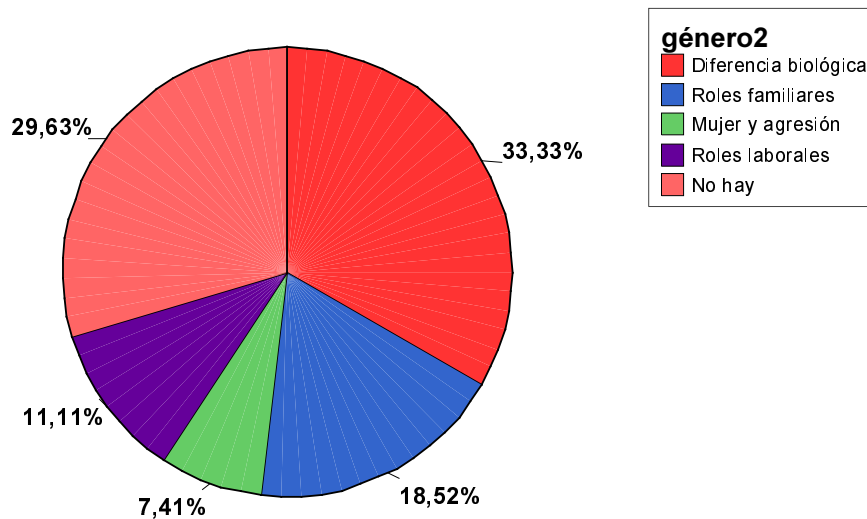


Gráfico 10

En la segunda denominación, vemos que la referencia mayoritaria a género continúa respondiendo, en un 33,33%, al valor o indicador de “diferenciación biológica”. Por tanto, en la segunda denominación encontramos que lo esencial que destacan las televisiones autonómicas es el hecho de ser mujer. La segunda denominación en la que aparece “género” en segundo lugar, y en un 18,52%, se refiere al valor “Roles familiares”, igual que en la primera denominación. De nuevo, comprobamos, pues, que en las piezas informativas referidas a “Género”, lo importante es “Mujer y rol familiar”. Otros de los valores que aparece como denominación en segundo lugar es el de “Roles laborales” en un 11,11% superior al que aparece como primera denominación. Encontramos el valor “Mujer y agresión” en segunda denominación, en la misma proporción que en la primera, es decir, un 7’41%. No existe ninguna denominación en segundo lugar en un no despreciable 29’63%.

Televisiones autonómicas

Género

Tercera denominación

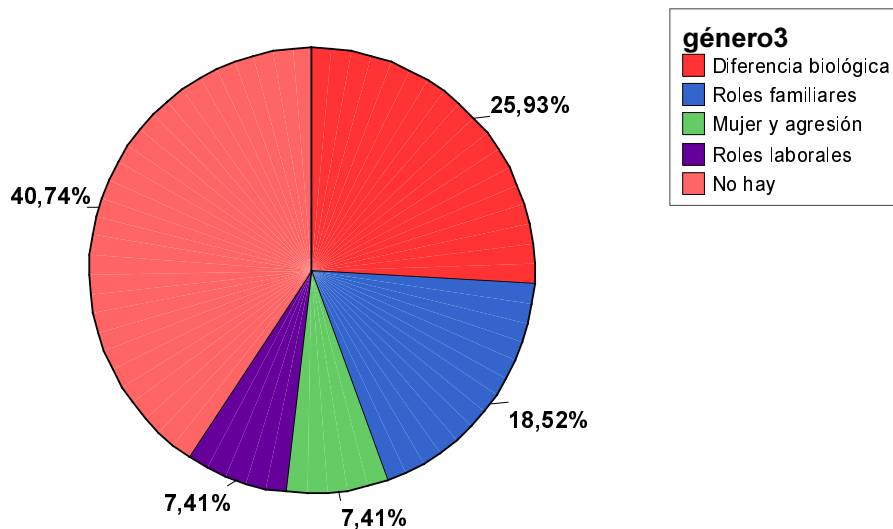


Gráfico 11

En la tercera denominación de nuevo nos encontramos con el valor de “Diferencia biológica” con un 25’93%, seguido de un 18’52% correspondiente al valor “Roles familiares”. En esta tercera denominación aumenta considerablemente el valor de “No denominación” con un 40,74%. De todas maneras nos parece que la relación de “Mujer y rol familiar” es la más constante en todas las denominaciones. Mencionar, por último, que los valores “Mujer y agresión” y “Roles laborales” en tercera denominación comparten proporción en un 7,41.

El gráfico siguiente representa la clase de actor institucional relacionado en la pieza informativa con el tema del género. En otras palabras, cuál es el actor institucional que intervienen en las noticias sobre género y en qué proporción.

Televisiones autonómicas

Género

Clase de actor institucional

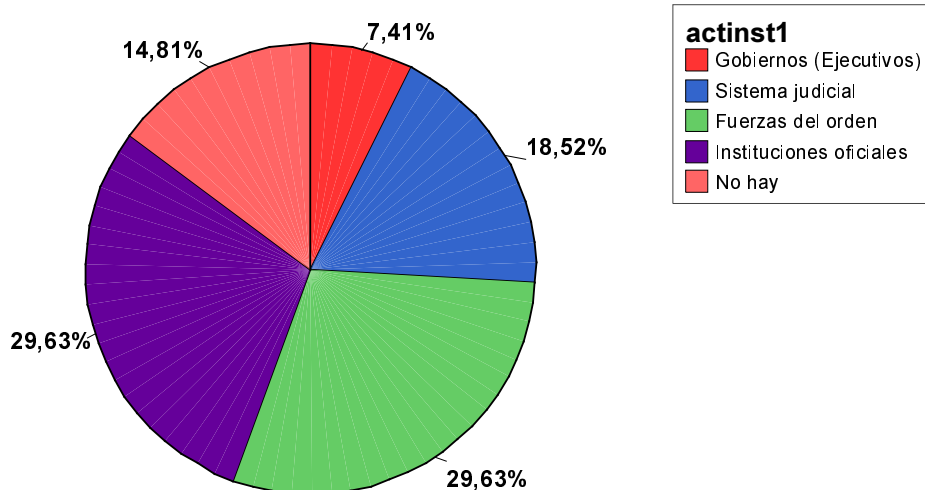


Gráfico 12

Aquí los valores de “Fuerzas del orden” e “Instituciones oficiales” son coincidentes en un 29’63%, el 18,52%. Por otra parte, el siguiente valor destacado los representa el “Sistema judicial”, los ejecutivos representan un 7,41% y no aparece ningún actor institucional en un 14,81% de las piezas informativas referidas a género. Desde nuestro punto de vista, y en función de estos resultados, creemos que sí los actores institucionales son las fuerzas del orden, el sistema judicial, las instituciones oficiales y el gobierno, el tema del género se vincula en las agendas temáticas de estas televisiones con problemas de índole social sucesos y agresiones.

También hemos intentado comprobar el tipo de actores que aparecen en imagen o a los que se les concede voz. En ese sentido establecimos tres categorías principales: los actores institucionales, que encarnan las instituciones (gubernamentales, locales, autonómicas, sistema judicial, fuerzas del orden, etc.); los actores sociales

(Organizaciones de la sociedad civil, partidos políticos, instituciones de defensa de la mujer, etc.) que se integran en agrupaciones o colectivos de cierta envergadura social; individuos, personas individuales que no se adscriben a ninguno de las dos categorías anteriores y que pueden ser las propias mujeres objeto de noticia, o otros individuos que están en relación con el tema. En los gráficos 13 y 14 aparecen los resultados obtenidos a partir del tratamiento de los datos sobre estas variables.

Televisiones autonómicas

Género

A quién se muestra en imagen

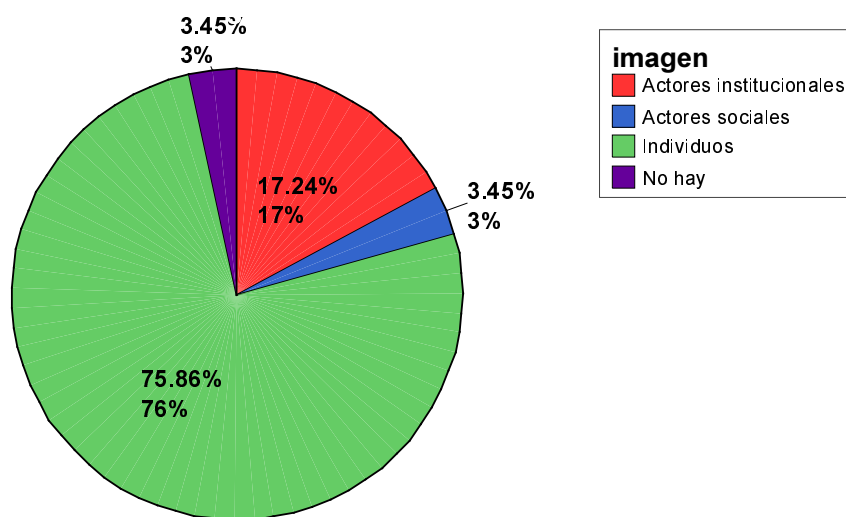


Gráfico 13

Los actores institucionales aparecen un 17,24% frente a un 75,86% de individuos. y un 3,45% de actores sociales. Sin embargo, en relación a quien dan voz podemos ver la siguiente proporción:

Televisiones autonómicas

Género

A quién dan voz

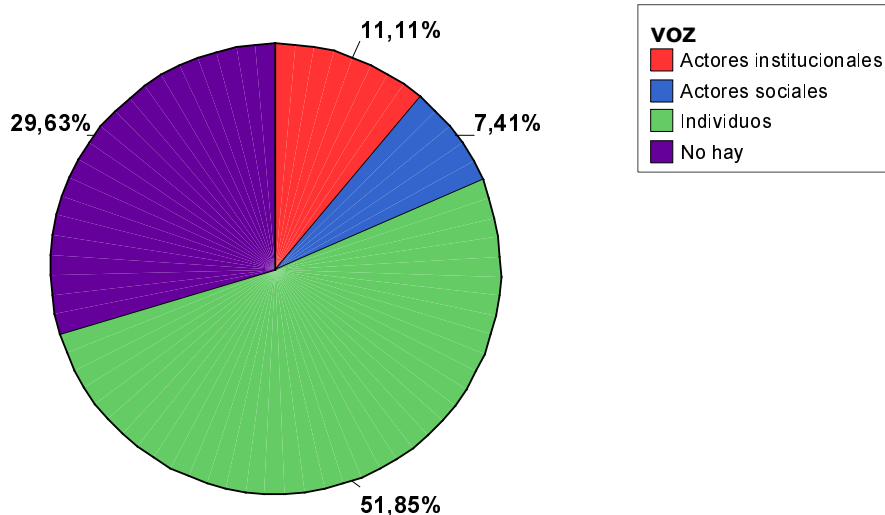


Gráfico 14

Estos resultados son sorprendentes. Normalmente, en referencia a la voz, las televisiones suelen conceder este espacio mayoritariamente a los actores institucionales. Aquí vemos que son los individuos los que aparecen en un porcentaje de voz de un 51,85%, lo que a nuestro parecer es muy elevado respecto al comportamiento habitual de las televisiones en este apartado. En este caso le damos un valor positivo a la toma de decisión. A los actores institucionales se les concede un 11,11% de voz y a los actores sociales un 7,41%. También contamos con un significativo 29,63% de ausencia de voz, lo que también, en las rutinas de producción de los informativos, muchas veces es algo común.

Pasamos ahora a presentar una serie de resultados relacionados con los aspectos más narrativos como pueda ser la caracterización de la función actancial¹² mayoritaria que pueda cumplir un determinado actor en el espacio de la pieza informativa referida a

¹² Este apartado sobre las funciones actanciales las tomamos de la terminología de Greimas.

género. Destacamos cuatro tipo de actantes: Sujeto, Objeto, Ayudante y Opositor. Veamos como quedan reflejados en los siguientes gráficos.

Televisiones autonómicas Género

Actante Sujeto

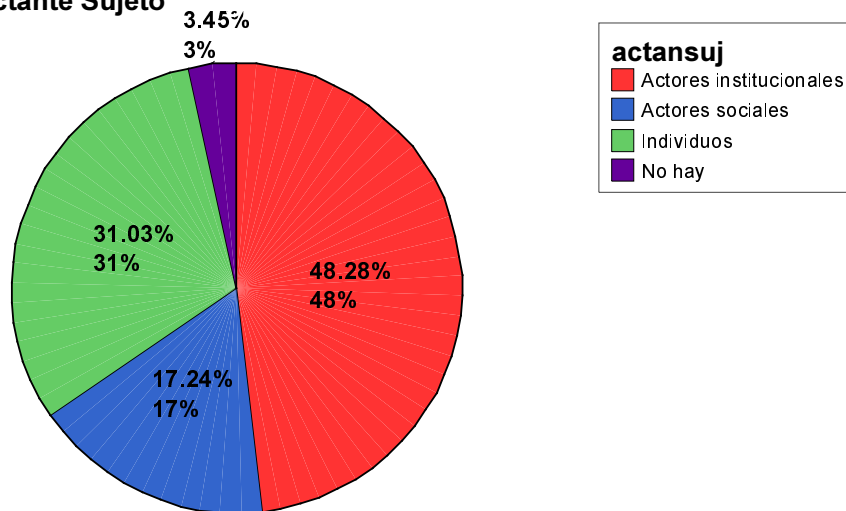


Gráfico 15

Curiosamente el actante mayoritario en las piezas informativas referidas a géneros es el “Actor institucional” en un 48,28% de los contratos narrativos. Es decir que, para las televisiones autonómicas, cuando se trata del tema del género, los actantes sujetos son mayoritariamente las instituciones. El siguiente actante sujeto es el valor de “Individuos”, aquí la proporción es de un 31,03%, los actores sociales quedan en un 17,24%. Si sumamos los actores institucionales y los actores sociales que cumplen la función actancial de Sujeto nos encontramos con un 65,52%

Veamos qué ocurre en el caso del Objeto de valor que, en el contrato modal narrativo quiere conseguir el Sujeto del relato.

Televisiones autonómicas

Género

Actante Objeto

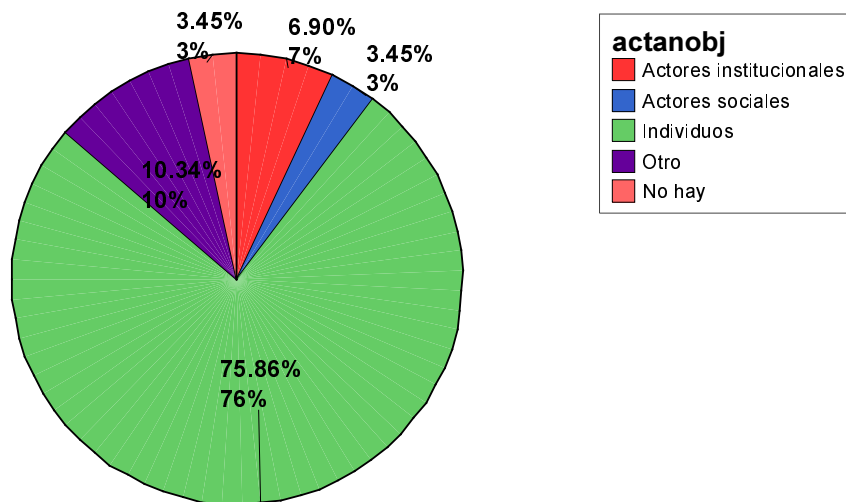


Gráfico 16

Vemos como en esta función se cambian los papeles. Evidentemente, la acción narrativa del Sujeto (Institucional y Social) del gráfico anterior recae sobre el Objeto (Individuos) sobre el que quiere realizar su acción narrativa.

Veamos quien ayuda al Sujeto a alcanzar su Objeto de valor y, no sólo le ayuda, sino que puede hacerlo. Vamos a ver los resultados.

Televisiones autonómicas
Género

Actante Ayudante

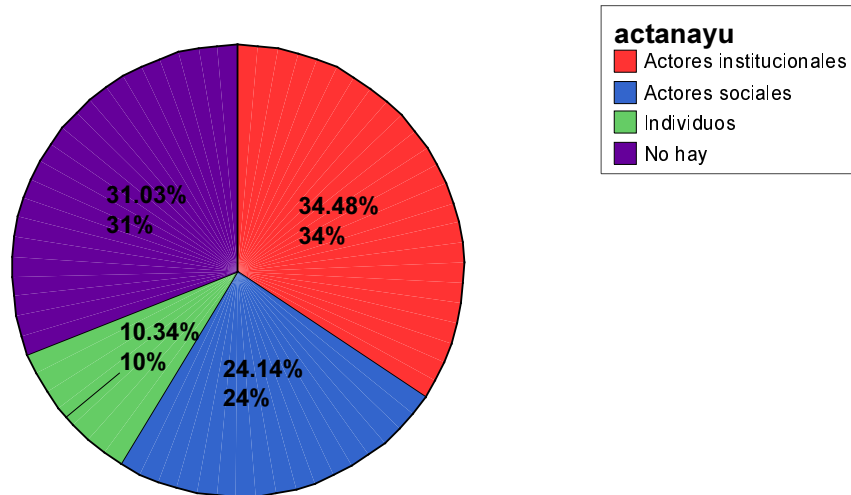


Gráfico 17

Vemos que los ayudantes son otros actores institucionales y sociales. También, en una menor medida un 10,34% de individuos.

¿Quién actúa de Opositor en este contrato modal en el que aparecen los actantes que mayoritariamente cumplen una función actancial?

Televisiones autonómicas
Género

Actante Opositor

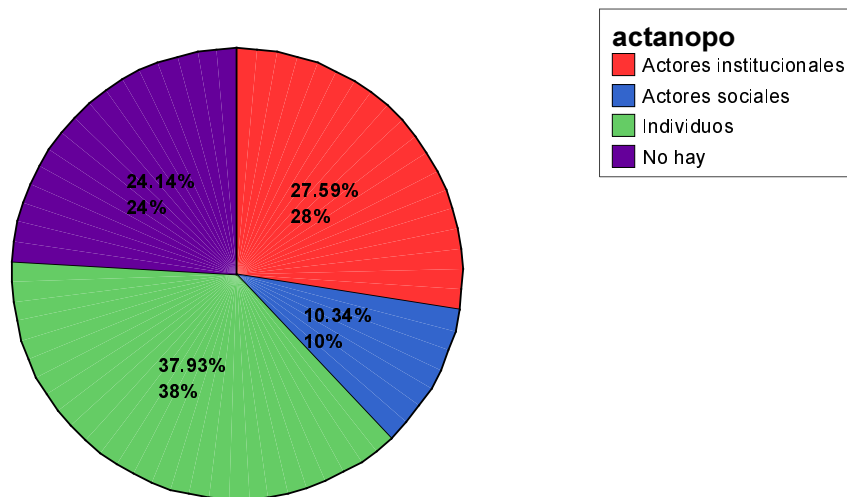


Gráfico 18

Los resultados obtenidos en la aplicación de esta variable tampoco nos son extraños. Los individuos actúan en contra de la mujer. Aquí encontramos a los agresores. Por otra parte, los actores institucionales y los sociales que intervienen como opositores se refieren a aquellos que actúan en contra de los intereses o, incluso, derechos de la mujer.

Creemos que estos últimos resultados nos dan la ocasión de hablar del último punto de la presente exposición.

4.2. El tratamiento del género en las televisiones autonómicas. Los datos cualitativos. Sobre el análisis semio-discursivo¹³

En lo que concierne al Análisis del discurso, por ejemplo, para la categoría de "género" hemos seleccionado cinco valores de denominación: diferencia biológica, roles familiares, mujer y agresión, roles laborales y mujer criminalizada. Estas cinco categorías, que son recurrentes en todos los telediarios estudiados, apuntan a que, en términos generales, las categorías léxicas que se establecen a la hora de referirse a las mujeres en relación a un caso de violencia doméstica (que es una temática recurrente en los informativos). La mujer aparece en primer lugar y sobre todo caracterizada en función de su sexo; es decir, la diferencia biológica de corte decimonónico sigue siendo dominante. Las otras denominaciones tienen que ver con el lugar que esta mujer ocupa en diversas jerarquías (tanto la familiar, como la laboral o en el propio acto de agresión) y por lo tanto la distancia que la separa del resto. Dar cuenta del lugar que la mujer ocupa, en la escala que sea, es presentarla de una forma sistemáticamente subordinada a otras categorías. Por ejemplo, presentar a la mujer a partir del lugar que ocupa en el organigrama familiar, es subordinarla con respecto al marido (la denominación "su mujer", "su esposa" o "su madre" son las más utilizadas).

¹³ Estas conclusiones también las llevamos a la exposición que realizó Natalia Fernández en las Jornades sobre L'Anàlisi Crítica del Discurs, celebradas en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona en diciembre de 2001 y a las que ya nos hemos referido.

Esquema pasional en el marco alegórico de la « *Carte de Tendre* » de Madeleine de Scudéry

VERNA HAIZE, Christine

Universidad de Alicante

Introducción

El alcance afectivo en *Clélie*¹ dado en parte por los cuadros alegóricos será el aspecto que pretendo exponer en este coloquio.

En 1654, Mlle de Scudéry publica el primer tomo de *Clélie*, una novela en 10 volúmenes que describe la sociedad preciosista del siglo XVII llevándola a la romana antigua. Se trata de una estrategia amorosa, que su protagonista, Clélie, pseudónimo dado a Mlle de Scudéry domina a la perfección. Ella conoce tan bien los rincones del espíritu y del corazón que dibuja un mapa, *La Carte De Tendre*. Tendre es el país del amor-amistad, regado por el río *Inclination*. La orilla derecha representa la razón, la orilla izquierda el corazón; más uno se aleja de las orillas, más se diluye el sentimiento, hacia el Este, más se oscurece hacia el Oeste. En contrapartida, si los amantes se dejan deslizar por el agua pasan por todas las etapas del sentimiento amoroso, desde la sorpresa del primer encuentro (que corresponde al pueblo de *Nouvelle Amitié*) hasta las *Terres inconnues* del matrimonio. «Comme la tendresse qui naît par inclination n'a besoin de rien autre chose pour être ce qu'elle est, Clélie n'a mis nul village le long de cette rivière».²

Al no poner pueblos a lo largo del río, pensamos que Madeleine de Scudéry ha querido transmitirnos que la ternura está por encima de todos los demás sentimientos, que no existía sombra, ni obstáculos si respetamos este valor.

La idea de simbolizar el amor no es del todo original. Quizás, la alegoría la más conocida se encuentre en el *Roman de la Rose*³, donde se describe un arte de amar heredado de Ovidio y muestra a la mujer amada mediante una rosa. «la littérature n'est pas en effet autre chose que la symbolisation de l'idée au moyen de héros imaginaires».

¹ DE SCUDÉRY, Madeleine (1973): *Clélie Histoire Romaine*, Genève, Statkine Reprints.

² *Ibidem*. Tome I. “Como la ternura que nace por inclinación no necesita nada más, Clélie no puso ningún pueblo a lo largo de este río”. La traducción es mía.

³ DE LORRIS, Guillaume (compuesto alrededor de 1230 y que consta de 4669 versos).

Exclusión y diversidad en la obra de Dolores Prato

VESCHI, Gabriella

En 1980, a los ochenta y siete años de edad, Dolores Prato publica en la editorial turinesa Einaudi *Giù la piazza non c'è nessuno*; la obra es el resultado de una existencia atormentada y casi exclusivamente dedicada a la escritura: numerosos son en efecto los premios y reconocimientos obtenidos por la escritora, aunque nunca acompañados de notables éxitos editoriales.

La novela surge después de haber sido sometida a un drástico trabajo de reducción y normalización lingüística por parte de Natalia Ginzburg, quién intenta además convencer a la escritora para cambiar el título y para eliminar el evidente anacoluto, al considerar inoportuno que los lectores se centren en una frase que supone un interrogante no de significado, sino de sintaxis. Prato no cede y se publica una versión de la obra, reducida más de un tercio respecto a la original.

Como casi siempre sucede en el caso de las escritoras, la producción pratiana es de naturaleza prevalentemente autobiográfica: el recorrido literario y existencial aparecen estrechamente entrelazados, tanto que algunos hechos particulares de su vida se reflejan necesariamente en su sensibilidad de escritora.

El título y el incipit de GPN sumergen desde el inicio a los lectores en la atmósfera en la cual se desarrolla la novela preanunciando el tema principal: la terrible, frustrante discriminación soportada por la protagonista de la novela, la misma que marca la propia existencia de la escritora, nacida en Roma en 1892, hija ilegítima de una aristócrata romana, María Prato, que vivió desde los 5 a los 18 años en Treia, un pequeño pueblo del interior de la provincia de Macerata, en casa de sus dos ancianos tíos, Domenico y Paolina, protagonistas de GNP. La adolescencia de Prato transcurre en el colegio de las monjas de clausura de Treia, donde es mandada por su tía con el fin de redimirse por el grave “pecado” de la madre, imperdonable para la mentalidad perbenista de la pequeña provincia italiana a principios del Novecientos.

El pronombre indefinido *nessuno* que encontramos en el título de GPN se convierte en el hilo conductor de la novela e indica la desmesurada soledad en la cual la pequeña Dolores está obligada a vivir en casa de los tíos, privada de ternura y de los contactos físicos normalmente reservados a la edad infantil. Desde el principio, la pequeña está condenada a la aplastante conciencia de la propia diversidad y, como consecuencia, a la exclusión, a la marginación social.

En efecto, leemos en el incipit:

Nací bajo una mesita. Me había escondido allí porque la puerta había dado un portazo, por lo tanto entraba mi tío. El tío decía: “Mándala con su madre, ¿no ves que se nos muere en casa?”

No había ambiente alrededor, tampoco rostros, sólo aquella voz. Madre, muere, ningún significado, pero vuelve a mandarla si, mándala quería decir ponla fuera del portón. Mándala quería decir ponerme fuera del portón y cerrarlo [...]

El primer hecho histórico de mi vida, mezcla de miedo y maravilla, fue bajo aquella mesita.

Estamos frente a una narración autodiegética: la historia se desarrolla en primera persona y el autor coincide gramaticalmente y físicamente con el narrador y el protagonista. Sin embargo, las dos voces que se alternan en el transcurso de la narración, la del personaje infantil y la de la autora adulta, expresan un único punto de vista. La distancia psicológica y cronológica que normalmente se reencuentra en las obras autobiográficas clásicas entre el yo adulto y el yo infantil es aquí mucho menos evidente y como consecuencia desaparece la ironía narrativa que brota de la diversidad de las perspectivas.

La novela comienza con el primer recuerdo de la niña, el miedo de ser rechazada. La visión de la realidad de Dolores ha cambiado con el paso del tiempo: los hechos de la infancia no han sido contradichos en la madurez, ya que se ha verificado en el pasado perdura en el presente. Al abandono de la familia de origen y a la reclusión en el colegio sigue una larga serie de hechos dramáticos que contradicen la vida de la propia escritora y predestinan a la mujer a una existencia alienante. La condición social de Dolores es, a los ojos de los habitantes de Treia, “escandalosa” y por ello la rechazan, ignorándola:

Yo no pertenecía a Treia. Treia me pertenecía: ella no me había llamado, no le agradaba mi presencia en sus calles, en sus iglesias, lo veía muy bien y también esto me pertenecía.

Ella no me acogió, como el cuerpo no acoge la espina que se ha clavado; hubo un proceso de rechazo entre el pueblo y yo. Allí estuve poco, la infancia, la edad de las caricias, no la conocí, yo no le pertenecía, ella me pertenecía a mí: sin saberlo me la lleve.

El contraste que se advierte en GPN es aquel que se deriva de la diferente forma de percibir la vida de la niña y los adultos. Las únicas personas que en de algún modo establecen un contacto con la pequeña no son de Treia, como es el caso de Ernestina,

esposa del tío Guglielmo. Ernestina no es muy bien considerada por todos, pero para Dolores, sin embargo, es un personaje positivo, ya que es la única en regalarle breves momentos de felicidad. Precisamente la tía Ernestina recita la canción de niños marquesana que da título a la novela que ahora como entonces, continua necesariamente añadiendo aquel non c'è nessuno:

Nadie me hacía nunca bromas como aquellas: Nadie se divertía conmigo, sólo ella que apoyándose en sus rodillas, me sonreía como nadie nunca hacía. Me cogía por la espalda y comenzaba a balancearme hacia delante y hacia atrás fingiendo lanzarme, dejarme caer mientras cantaba “Staccia minaccia, buttiamola giù la piazza...” me inclinaba cada vez más hacia atrás hasta que mi cabeza casi tocaba la tierra y yo veía el maravilloso demonio al revés; nunca el demonio fue tan bello, ni siquiera era Lucifer(...)

No aprendí la cantinela; cuando intentaba reconstruirla, llegada a “giù la piazza” instante de inútil espera, después el pensamiento, como si hablase, decía “Giù la piazza non c'è nessuno”

Incluso ahora al intentar hacer resurgir el resto de la cantinela “Staccia minaccia, buttiamola giù la piazza” y esfuerzo una resurrección que no sucede, por sí mismo llega: “Giù la piazza non c'è nessuno”.

El acercamiento osimórico entre aquel nessuno y la plaza, generalmente considerada como lugar tradicional de socialización, expresa de modo realmente eficaz la sensación de vacío que rodea al mundo infantil de Dolores: el no sentirse aceptada, ni amada, conduce a la niña a la negación de la propia identidad.

Estaba tan desacostumbrada a la atención de la gente sobre mí que si por conveniencia alguien me preguntaba el estúpido “¿cómo te llamas?” respondía “no”, significaba “no quiero responder”. Odiaba las preguntas de las mayores; que eran muy raras, ellas consiguieron que acabara desagujereando toda la tela de mi infancia

Dolores se desenvuelve en casa de los tíos entre la ausencia de presencias físicas, e incluso de rumores, voces: “daba vueltas sola por la casa, me movía en torno al vacío, nadie me llamaba”. Los hechos de la infancia no se los ha contado nadie, sino que son descritos a través de los que emana exclusivamente de su memoria: la autora, a menudo, cuenta directamente aquello que lentamente aflora de su inconsciente. Doloroso es, por ejemplo, el recuerdo de los ojos que la madre le dirigía después de haberlos retirado a sus hermanastras; otras veces la adulta medita sobre aquellos simples objetos que en su infancia nunca tuvo:

Los chicos de mi misma condición tenían todos más juguetes que yo, tenían más regalos. “¿Que me traes?”, “¿Que me has traído?”, preguntaban cuando alguien de casa partía y mas tarde regresaba. Frases que yo nunca dije. La pelota la tenían los ricos y los pobres. Las de los ricos eran de goma, las de los pobres eran de trapo. Las más esmeradas estaban recubiertas de gajos diversamente coloreados, confeccionada por madres o abuelas. Habría sido muy gentil si la tía hubiera podido hacerme una, pero no tenía tiempo para perder; no, no conseguía nunca leer cuanto habría querido; también yo habría querido jugar con aquellas pelotas, pero no lograba acercarme a los otros chicos; no los toque nunca. Yo estaba sola y era diferente; estaba aparte. Todo lo que rodea a la pequeña, recuerda a cada momento la diversidad, al igual que los objetos en casa de los tíos, inadecuados para su edad, como la silla de niños.

No tenía trona; la suplía una silla normal sobre la que una gran manta de lana oscura encima, doblada y redoblada, que hacía de alto cojín no duro y servía de base para alzarse sobre una columna. En cambio alguien me izaba allí y enseguida llegaba el momento fatal en que alguno de los dos se asomaba con la quesera y la cucharilla para quitar el forraje de la sopa.

La novela, además de ser la historia de una infancia negada, es también un verdadero viaje psicológico del interior del propio yo, fruto de un lento y complejo trabajo de autoanálisis y reescritura iniciado casi cuarenta años antes.

Después del enorme éxito de GPN, Prato inicia una segunda novela para narrar la adolescencia transcurrida en el colegio, pero la muerte, que le sorprende en 1983, le impide terminar la obra, que es publicada póstumamente.

En OI, la voz y el punto de vista de la adolescente sustituyen a los de la niña para expresar con un consciencia aun mayor la devastadora experiencia del colegio. Dolores ya no debe afrontar la indiferencia de Treia y de sus habitantes, pero es sometida a una oprimiente discriminación psicológica por parte de las monjas, que continuamente le hacen pesar su diversidad frente a las compañeras:

Para mi, entonces, aquella jarra era Giannina, aquella otra Olga, aquella otra Caterina; cada una tenía su fisonomía aún siendo semejantes en la forma con la barriga mas o menos redonda, pero todas con barriga. Podían ser mas o menos bellas, como los rostros de las compañeras en las que la belleza diferente hacía su distinción; la diversidad era Giannina era Olga, era Caterina.

Pero ¡Dios santo! Si mi jarra debía ser yo, ¿cómo era yo?

Era la única jarra diferente a todas: delgada, recta, sin barriga, tan alta que no podía estar en el soporte del lavabo(...) Recorriendo el dormitorio (...) se encontraba aquella jarra fuera de lugar: una nota caída del pentagrama, una varilla, caída en el coro.

En el colegio todo se hace irreal: nada del mundo exterior puede penetrar allí dentro, mientras el tiempo es inmóvil silabeado solamente por las horas litúrgicas. El espacio y el tiempo parecen ya no existir como la conciencia misma de la protagonista; la chica se convierte casi en un robot, forzada a la abdicación de si mismo a través de la imposición de nuevos modelos de comportamiento.

La contraposición entre dentro y fuera, entre el mundo del colegio y el pueblo, Treia, idealizado en la memoria, se verifica tanto a nivel sensorial como a nivel lingüístico. Prevalecen en el colegio los recuerdos de percepciones sensoriales negativas, completamente diferentes de aquellas de la infancia transcurrida en el pueblo. En los colores intensos y en los perfumes fragantes de la infancia, se sustituyen ahora los olores nauseabundos y la ausencia de colores.

Las monjas imponen a las chicas una lengua aristocrática y refinada, pero que para Dolores es, sin embargo, artificiosa y vacía, como la realidad que ella debería representar:

En el colegio éramos todas chicas, pero debíamos tratarnos de usted; menos confianza más educación en el trato, decían. Puede ser, pero ciertas palabritas que debíamos introducir en el discurrir, a mi me parecían las uñas de la pata de un gato nunca enfundada.

No se debía responder un simple si o no, sino añadir alguna palabrita. (...) Entre aquellas palabras hipócritas se malgastaba un “si no le disgusta”. Pero pobrecita y querida nunca he podido decirlas y odiaba aquel sobrecargo inútil de palabras falsas.

La chica intenta así subyugarse a un italiano más cercano al toscano igual al que la escritora ha estado obligada a ceñirse en los años de sus estudios universitarios, sin conseguirlo.

Según F. Brevini, OI se puede insertar en la novela de iniciación, ya que la protagonista debe superar una serie de pruebas la separación de la familia de origen y la aniquilación de la propia personalidad, para redimirse y acceder a la sociedad burguesa de la cual es excluida por su condición social. Pero Dolores está destinada al fracaso ya que rechaza someterse a la homologación lingüística: ella no consigue abandonar el

dialecto de Treia, que con sus palabras, es el único para poder expresar la realidad; justamente por ello la autora-protagonista será castigada inexorablemente con la marginación. Solo al final de su vida, Dolores se reapropia de si misma, de su propia identidad a través del lenguaje y, superado todos los obstáculos, puede por fin llegar a ser la admirable escritora que nosotros conocemos.

La ausencia de terminación y la fragmentación de estas obras emergen como elementos peculiares de la escritura patriana y han sido consideradas, al menos inicialmente, como límites.

Estos rasgos se vuelven a encontrar ahora en gran parte de la narrativa contemporánea y en particular en la narrativa femenina. Las mejores escritoras, desde V.Woolf a Silbilla Aleramo, desde Adrienne Rich a Amelia Rosselli, de hecho, adoptan la primera persona singular para narrar sus asuntos privados, analizando y poniendo al desnudo su interioridad sin seguir necesariamente una trama narrativa en sentido tradicional.

En GPN prevalece el sentido del no terminado, que en las últimas páginas se concreta en la imagen del río Sile, símbolo del discurrir de una vida imperfecta:

Todos estábamos irrealizados, la tía, yo, el tío, como los Petrocchi, como el Sile. El esperaba hacer fortuna en América, yo que aún espero hacer lo que siempre he pensado hacer y nunca haré.

Como el Sile, río inacabado, río disperso.

El orden de la narración en GPN y en OI no es cronológico sino psicomnemónico. La escritora se mueve yendo adelante y atrás en el espacio y en el tiempo, a través de la prolepsis y el análisis memorial, con la intención de sacar lentamente a la luz fragmentos de su infeliz existencia, hechos porque son dolorosos, que son irremediablemente suprimidos: la misma trama de sus dos obras está constituida por este incesante pero discontinuo fluctuar de recuerdos.

Mas allá de una prosa aparentemente simple y suelta, abierta a las expresiones dialectales, a los tonos del lenguaje hablado y que rompe con las estructuras sintácticas tradicionales, Prato es una escritora bastante hábil y original, capaz de usar una lengua extremadamente refinada, rica en términos rebuscados de insólitas metáforas y figuras retóricas.

Referencias

- De una carta que se encuentra en una caja titulada Correspondencia personal, serie p.d. 220-230, conservada en Florencia, en el Archivo Viesseux, donde está guardado el “Fondo Prato”.
- Sólo en 1997 Mondadori publica la edición integral de 736 páginas contra las 272 de la de Einaudi. De ahora en adelante, haremos referencia a la edición de 1997 con las siglas GPN.
- Cfr. Rasy, Elissabetta. Las mujeres y la literatura, Editori Reuniti, Roma 1984.
- GPN, pp. 3-4.
- Cfr. Chatman, Seymour, Historia y discurso, Pratiche , Parma, 1981 pag. 181
- Cfr. Brevini, Franco, La enamorada de los nombres, Ciudad de Treia, 1989, pp.10-11.
- Dolores Prato, después de licenciarse en letras en 1919, comienza la carrera de profesora, pero en 1927 es suspendida del cargo porque conduce en todo lo posible una solitaria y dura batalla contra el régimen. Por ello, no podrá encontrar trabajo o publicar sus escritos, tanto que debe soportar durante trece años una enfermedad de la mente y poder sobrevivir.
- G.P.N. pp. 4-5.
- *Ibidem* , pp. 60-62.
- Cfr. Lorenzini, Niva, en A.A.VV. Llamarse no. Dolores Prato: una escritora por conocer, de los Actas del Congreso de Bolonia del 10-2-1987, pag.2.
- *Ibidem*, pag.10.
- *Ibidem*, pag. 251
- *Ibidem*, pag. 16

- Cfr Luzi, Alfredo, Espacialidad y subjetividad en la escritura de Dolores Prato, en “Hoortus”, nº 15, Iº semestre, 1994 pag. 90.
- Le Ore I, Scheiwiller, Milán, 1987, I ed. (De ahora en adelante abreviado con la sigla OI).
- OI, pp. 146-7.
- Cfr. Luzi, Alfredo, Espacialidad y subjetividad en la escritura de Dolores Prato, op- cit., 99-100.
- OI, pp. 210-11.
- Brevini, Franco, La enamorada de los nombres, op. Cit., pp. 12-13.
- Prato, Dolores, Le Ore II. Palabras, Scheiwiller, Milán, 1988, pag. 30.
- Zampa, Giorgio, Come scotti, Dolores!En Panorama, 7-3-1996.
- Cfr. Rasy, Elisabetta, Las mujeres y la literatura, op. Cit.
- GPN, pag. 736.
- Cfr. Genette, Gérard, Figuras III, Discurso de la historia, Einaudi, Turín 1972, pag 80.
- Lorenzini, Niva, en A.A.V.V., Lamarse no. Dolores Prato: una escritora por conocer, op. Cit., pp. 4-7.

Traducido en español por Cristina Jiménez Martín

Nos encontramos en *Clélie* ante dos tipos de escritura. La primera siguiendo un relato histórico y la otra intercalando relatos didácticos, ya que nos quiere transmitir un mensaje y sobretodo darnos el reflejo de la sociedad en el siglo XVII.

El juego de *La Carte De Tendre* y las conversaciones intercaladas ayudan a evadirse de una novela de más de 8000 páginas. *La Carte De Tendre* dio fama a la obra y empujó la venta. Este mapa alegórico representa el Bien y el Mal, las virtudes y defectos propios del sentimiento amoroso; dicotomía simplista, pero que simboliza el ideal de la sociedad en la que vivía Madeleine de Scudéry.

Un paralelismo obvio se nos presenta entre los símbolos encontrados en el *Roman de la Rose* y *Clélie*. Los elementos de la naturaleza omnipresentes en las dos obras nos trasladan sin esfuerzo alguno a un plano real. Por una parte la rosa, símbolo de juventud y belleza representa un tiempo de amor y gozo en mayo, siendo la primavera simbolizando a su vez una estación propicia al juego amoroso. Por otra parte, encontramos mucha similitud, en las otras figuras alegóricas; las figuras tétricas que encontramos a lo largo del poema, nos dan la representación de los vicios (codicia, avaricia, felonía, villanía, envidia, cobardía, infidelidad, hipocresía...) y se oponen a los ideales cortesés, y a la hermosa y noble doncella. Pero pronto encontramos las figuras alegóricas que se transforman en figuras hermosas, representando las virtudes y cualidades positivas. Las flechas del Dios del Amor simbolizan entonces la belleza, la sencillez, la franqueza, la buena cara, la cortesía, la ociosidad.

En *La Carte De Tendre*, Madeleine de Scudéry sitúa una serie de valores y de defectos (constancia/infidelidad – generosidad/felonia ...). El río representa el camino del amor en el que el amado se enfrenta a una serie de obstáculos y para conservar el amor de su amada no debe caer en zonas peligrosas, tales como el mar de Indiferencia, ni alejarse de su curso.

Incluso en la meta final, la de la posesión amorosa mediante la posesión de la rosa o mediante el franqueo de los obstáculos a lo largo del itinerario del mapa, ambas obras son parecidas, en ningún momento se relaciona con el matrimonio. El ardor amoroso queda templado por estos simbolismos que quieren dar las reglas morales y vitales de la sociedad culta y aristocrática.

Los autores contextualizar estas dos hermosas obras en un mundo irreal e imaginario, a caballo entre el sueño y la fantasía, donde la alegoría logra un gran colorido y plasticidad.

El lenguaje del XVII es el lenguaje de la imagen, nos sirve en el arte de la literatura y en el arte plástico pues la ambivalencia de la palabra “imagen” es significativa. Nuestra época nos ayuda a comprender la virtud de los signos, gracias a la ciencia de la semiología. Bombardeados por el cine, la publicidad, las caricaturas, estamos muy sensibilizados con la imagen, tras ella podemos leer lo que representa. Tendremos de todos modos que tener en cuenta que la interpretación puede llevarnos a la confusión pero esta misma ambigüedad a nuestro parecer sirve para desarrollar un rico mundo imaginario. El lenguaje basado en la personificación o prosopopeya y en la antonomasia será la llave que nos ayudará a descifrar y a sensibilizarnos. Abrir una puerta en el mundo de la literatura nos permite fácilmente transportarnos en la simbología y alegoría. “Entonces me tocó con ella en el costado y encerró mi corazón con tal suavidad que casi no noté la llave”⁴

Lo que pretendían por este medio de expresión (emblemas, alegorías) era abrir unas puertas que nos permiten aprender a leerlas. Este código tipológico nos lleva a descifrar y a meditar sobre las concepciones de la estética, más concretamente en *Clélie*. Este mapa tipo jeroglífico nos sugiere discretamente unos pensamientos propios del siglo XVII. En esta época, la iconología tuvo un gran éxito; el mismo emblema podía servir a diferentes personas. El mundo moral se leía entonces por codificación y por la combinación de signos picturales como si se tratará de un abecedario. El hecho de hacerse pintar o dibujar en Astrée, en Madeleine, en Venus no significa esconderse bajo esas apariencias, todo lo contrario se trataba de hacer visible y de magnificar su esencia propia. La alegoría se abre entonces sobre una ontología. Con la ayuda de algunos trazos vuelve visible y legible el ser dibujado. Expondremos algunos ejemplos.

Mlle de Scudéry se representó en Vestal, alimentando el fuego sagrado, abajo del altar estaba escrito *Foveo*, para subrayar que ella tenía cuidado en avivar el fuego de la amistad. Madame du Plessis-Bellière viuda desde hacía poco tiempo fue pintada por Le Brun en *Artémise*, revela de inmediato el carácter de esta *précieuse*, como una nueva encarnación de la fidelidad inconsolable.

⁴ DE LA ROSA. *Op. cit.* pág. 148.

Cesare Ripa⁵ atribuye a la ciencia de las imágenes un valor pedagógico, pues según él, sirve de prácticas mnemotécnicas fundamentalmente en las escuelas de retórica. La descripción explicativa tiene un fin didáctico también. En la edición francesa de 1644, su autor Jean Baudoin⁶, explica el objetivo de la iconología dice: “El arte de personificar las pasiones, virtudes, vicios y todos los diferentes estados de la vida se llama Iconología”.

Du Bosc definía la alegoría de esta manera: « (...) un voile qui dévoile, un masque qui révèle. Cette figure où l'autre exprime le même, c'est par définition l'allégorie: la figure 'dit autrement' l'identité».⁷

La representación de la persona supone la equivalencia o adecuación entre lo que se ve (cuerpo y comportamientos observables) y lo invisible (el corazón y el alma). Una vez más en la obra *Clélie* podemos observar que con el recurso a los pseudónimos, Madeleine revela en primer lugar el aspecto exterior y después el aspecto moral interior. Construye sus *Portraits à clefs* (retratos enigmáticos) basándose en la concepción alegórica de la persona. La alegoría preciosista tiene a nuestro parecer una dimensión superior a la descripción articulada en dos partes: física y moral. Mme de Scudéry pintaba más bien el carácter que las acciones de sus invitados. La alegoría preciosista está marcada por su alegría, su ingeniosidad, y, para emplear el término *clé* (llave) del espíritu del XVII, su *Humeur* (humor). La literatura preciosista perpetúa la tradición alegórica, se sirve sobretodo del molde de las figuras para inventar y abrir nuevos horizontes. En sus lecciones de moral Madeleine quiere darnos una profunda unidad del mundo, hacernos entrever detalles sensibles, invisibles a no ser por el corazón. Nos dice: « ...C'est fans doute ordinairement par les petites chofes, reprit Clelie, que l'on vient à connoître les grandes ».⁸

Esta concepción de la alegoría está marcada por una profunda creencia en la dignidad de las pequeñas cosas, cuya consideración, lejos de alejarnos de las grandes, nos lleva hacia ella.

En *Clélie*, Brutus esconde su espíritu bajo una vulgar estupidez, ofrece a Clélie un espectro de oro escondido en un bastón de madera de poco de valor. Este tipo de ofrenda

⁵ RIPA, Cesare (1593): *L'iconologie*. 1866 (edición española).

⁶ BAUDOIN, Jean (1644): Éd. J.B. Boudard, Paris, in-folio.

⁷ “Un velo que desvela, una mascara que revela. Esta figura donde el otro expresa el mismo, es por definición la alegoría: la figura ‘dicho de otra manera’ la identidad”. La traducción es mía.

⁸ DE SCUDÉRY. *Op. cit.* Tome II, Livre 3, pág. 1385.

llamada "Sapate" se utilizaba mucho en España e Italia en esta época. Por ejemplo, se escondía un diamante en un limón. El gusto por los enigmas y los juegos es el vivo testimonio de la permanencia en los salones de las lecturas alegóricas del mundo. Con pequeñas pinceladas toca puntos misteriosos dónde lo visible se mezcla con lo invisible y donde los caminos (hechos de pequeños detalles) llevan a una perfección moral, hacia un ideal "escudariano".

Estos caminos, están representados en la famosa *Carte de Tendre*. "L' amour est un fleuve qui emporte", es una metáfora, poética sin duda, pero elemental. Alrededor de río, la alegoría establece la geografía de uno o varios reinos con sus ciudades *Petits soins Billets doux*, etc... La alegoría llega a ser la construcción de una psicología del amor.

Vous vous fouuenez fans doute bien, Madame, qu'Herminius auoit prié Clelie de luy enfeigner par où l'on pouuoit aller de Nouvelle Amitié á Tendre: de forte qu'il faut comencer par cette première Ville qui eft au bas de cette Carte, pour aller aux autres; car afin que vous compreniez mieux le deffein de Clelie, vous verrez qu'elle a imaginé qu'on peut auoir de la tendreffe par trois causes differentes; ou par vne grand eftime, ou par reconnoiffance, ou par inclination; & c'est ce qui l'a obligée d'establir ces trois Villes de Tendre, fur trois Riuieres qui portent ces trois noms, & de faire auffi trois routes differentes pour y aller.⁹

Los adornos, es decir, la retórica nos permiten entrar en el juego; la metáfora interpretativa abre el texto y nos permite una liberación del sentido. El entorno idílico (río = camino de la vida, el lago = sosiego, la cifra tres) todo nos conduce a la simbología. Quizás, este legado limite la interpretación del texto, pero lo que es indeniabile es que un mundo de símbolos vive en nosotros. En una ponencia en Murcia titulada "El inconsciente colectivo en el relato" quería invitar al lector a reaprender a leer, ya que las imágenes simbólicas son portadoras en nuestro punto de vista de una gran riqueza, el mundo del inconsciente, ligado al texto fantástico que es el cuento nos abre unos caminos secretos y pretende fascinarnos. Seguramente R. Barthes tacharía estas líneas de *démodées* pues para él los estereotipos pertenecen a códigos culturales del pequeño saber, dice: « C'est 'La grande voix de la petite science' ».

Por supuesto, no nos podemos estancarnos en el empleo de un lenguaje fijado, pero el juego afectivo nos procura placer y nos da una dimensión basada sobre los *états d' âme*

⁹ DE SCUDÉRY. *Op. cit.* Tome I, Livre 1, pág. 399

tan querido por nuestra autora. Proust asimilaba el campanario a su entorno rústico; la espiga de trigo, las magdalenas, todos estos elementos le parecían válidos para motivar el acercamiento a la afectividad. No tiene un mapa en su obra pero se refiere a la creación de Madeleine de Scudéry cuando describe “l’ état d’ esprit” de Swann, quien, esperando a Odette, estudia un mapa de regiones vecinas “comme si ç’avait été la Carte de Tendre...”.

Los rasgos afectivos, los *états d’âme* que encontramos en la *Carte De Tendre* son numerosos. La parte lexical contribuye a alcanzar esta dimensión. El empleo de adverbios de intensidad (*tellement, vraiment...*), la repetición de palabras arriba mencionadas, tres causas, tres ciudades, tres ríos, tres nombres y tres rutas, nos invita a alcanzar la meta propuesta en el juego. El sujeto pasional es un sujeto que habla con su cuerpo, siente, ve, toca, oye, el discurso controla los valores de una sociedad que quiere reivindicar los derechos de la mujer. El matrimonio representa *La mer dangereuse* el mar peligroso, ya que como bien se sabe representaba para la mujer del XVII, una condición de esclavitud, donde el fin principal era aportar niños.

Terminaré diciendo que el juego que os he presentado de *La Carte De Tendre* está lejos de ser inocente y fútil, se encuentra ligado a una visión alegórica del mundo, y es el vivo reflejo de la sociedad en la que estaba confrontada Madeleine de Scudéry.

Discurso feminista y temporalidad: la descomposición postmoderna de las identidades de género

VIDAL Jiménez, Rafael

I. E. S. Torre del Rey de Pilas (Sevilla)

La evolución del movimiento feminista en el último tercio del siglo XX se encuadra en el contexto de la paulatina descomposición del orden simbólico ilustrado, occidental y androcéntrico inspirador de las sociedades modernas. La diversidad y heterogeneidad que caracteriza en la actualidad a este fenómeno social, situado entre los postulados de la igualdad y de la diferencia, para culminar en el cuestionamiento postmetafísico del propio principio de identidad, sólo es interpretable en el marco de la crisis postmoderna de la idea de Historia Universal y del progreso unilineal. Por tanto, las condiciones de posibilidad de una específica conciencia femenina pasan, de forma necesaria, por el discernimiento de los horizontes temporales en los que se inscriben las distintas modalidades del discurso sobre la identidad. Podemos entender por identidad «el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de fuentes de sentido»¹. Este proceso, que en el caso del fenómeno feminista está conectado al género como construcción socio-cultural del sexo biológico, remite directamente a esa experiencia radical del tiempo que constituye la raíz simbólica no sólo del mero autorreconocimiento identitario, sino también de las formas de sociabilidad y de las relaciones de poder ligadas a ellas, así como del modo de conocimiento de la realidad que todo colectivo social se da a sí mismo. Desde nuestra racionalidad «histórico-narrativa-interpretativa»², la temporalidad, fenomenológicamente definida como «la interpretación de la realidad con respecto a la diferencia entre el pasado y el futuro»³, es el medio fundamental desde el que los individuos dan cuenta de manera intersubjetiva de lo que son y/o de lo que quieren llegar a ser. Es el espacio discursivo desde el que se formulan las identidades ideológicas como proyectos sociales concretos.

¹ CASTELLS, Manuel (1998): “La era de la información. Economía, sociedad y cultura”. Vol. II. *El poder de la identidad*. Madrid, Alianza, pág. 28.

² VATTIMO, Gianni (1996): “Hermenéutica, democracia y emancipación” en Luis Álvarez (ed.), *Filosofía, política, religión. Más allá del pensamiento débil*. Oviedo, Nobel, pág. 59.

³ LUHMANN, Niklas (1992): “El futuro no puede empezar: estructuras temporales en la sociedad moderna”, en Ramón Ramos Torre (ed.), *Tiempo y sociedad*. Madrid, Siglo XXI, pág. 166.

Los desarrollos recientes del fenómeno feminista desde «las políticas de la inclusión a las políticas de la redefinición»⁴, desde «la emancipación a la insubordinación», esto es, desde «la igualdad a la diferencia»⁵, nos introducen en un juego cambiante y dinámico de re-apropiaciones y auto-definiciones simbólicas que, desde un punto de vista teórico, requieren la consideración de nociones elementales como las de sistema de género y relaciones de poder. Como pone de manifiesto Silvia Tubert, el concepto de sistemas de género responde a la necesidad esencial de la deconstrucción crítica de las relaciones sociales que representan a las mujeres como problema. Constituye el instrumento metodológico desde el que ha de ser posible la renuncia femenina a su emplazamiento tradicional como alteridad masculina⁶. Sitúa, por tanto, a hombres y mujeres en el plano relacional de unas identidades permanentemente reconstruidas y remodeladas desde una reciprocidad, no obstante, asimétrica y diferencial. La inclusión de ambos en los espacios clasificatorios de los géneros construidos históricamente se aborda, así, desde el establecimiento de esas líneas de segmentariedad que refuerzan la posición dominante relativa masculina dentro de un proceso continuo de producción y retroalimentación de los modelos de subjetivización sexuada hegemónicos. Esta perspectiva de las relaciones de género como campo de fuerzas diferenciales situadas entre la norma y la transgresión, entre la adaptación y la oposición, dentro de su propia disimetría, remite a la noción foucaultiana de las relaciones de poder como conjunto de acciones conducentes a la modificación de otras acciones. Desde su concepción microfísica del poder, Michel Foucault analizó en su *Historia de la sexualidad* el proceso de construcción de la subjetividad a partir de la penetración disciplinaria de los dispositivos del poder en los cuerpos sexualmente aprehendidos⁷. Los discursos subjetivadores del poder sobre la sexualidad, en tanto

⁴ DE MIGUEL, Ana. “Movimiento feminista y redefinición de la realidad”, *Mujeres en Red* [en línea] [citado 6-noviembre-2001]. Disponible en World Wide Web: <www.nodo50.org/mujeresred/feminismo-ana_de_miguel-movimiento_feminista.html>

⁵ LUNA, Lola G. “De la emancipación a la insubordinación: de la igualdad a la diferencia”, *Mujeres en Red* [en línea] [citado 6-noviembre-2001]. Disponible en World Wide Web: <www.nodo50.org/mujeresred/feminismos-lola_luna.html>

⁶ TUBERT, Silvia. “Psicoanálisis, feminismo y posmodernismo”, *Psicomundo/Foros* [en línea] [citado 6-noviembre-2001]. Disponible en World Wide Web: <www.psicomundo.com/foros/genero/posmo.htm>

⁷ FOUCAULT, Michel (1984): *Historia de la sexualidad. Vol. I. La voluntad de saber*. Madrid, siglo XXI. Castells, en su análisis del proceso de re-construcción de la sexualidad en el contexto de la crisis actual de las estructuras patriarcales, señala: «donde Foucault veía la extensión de los aparatos del poder en el sujeto construido/interpretado sexualmente, Giddens ve, y coincide con él, la lucha entre el poder y la identidad en el campo de batalla del cuerpo» [CASTELLS. *Op. cit.* pág. 265]. Esto, más allá de una consunción mutua no

afectan a la regulación política del deseo como elemento de sostenimiento del cuerpo social presuntamente normalizado, devienen en un proceso de interiorización y objetivización indefinida de cada uno en relación consigo mismo, que está sujeto, en mi opinión, a decisivas determinaciones simbólicas espacio-temporales.

Históricamente, en el marco del orden simbólico patriarcal, la delimitación de las férreas fronteras de género cristalizó, en un sentido espacial, mediante la constitución de dos esferas de acción pública-masculina y privada-femenina. Esto supuso el confinamiento físico tradicional de la mujer en el territorio protegido de lo doméstico. Como señala Dolores Juliano, la institución de esas «fronteras vigiladas», dentro del dominio del estado moderno ilustrado, derivó en una extranjerización de la mujer respecto de los derechos políticos de ciudadanía, al margen de las oportunidades propiciadas por el propio marco territorial del estado frente al antiguo entorno de pertenencia vinculado al linaje⁸. Celia Amorós, ha rastreado los orígenes históricos del feminismo de la igualdad situándose en el contexto de la Revolución Francesa. El análisis de la obra de autoras como Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft, desde la óptica de la doble reivindicación práctica-política y ética-educativa, arroja como resultado una radicalización feminista de la razón ilustrada. En nombre del buen sentido, se procedió a una irracionalización y deslegitimación de un poder patriarcal que había desterrado a la mujer de los beneficios de la abstracción del sujeto universal, una vez excluida de dicha generalización la diferencia sexual ontologizada. Esta denuncia feminista de las incoherencias lógicas del propio proyecto ilustrado entrañó el rearme simbólico-estratégico patriarcal en el plano de la misoginia romántica. La reconstrucción del orden simbólico que surgió como respuesta terminó condenando a la mujer a la otredad respecto de lo humano-masculino. Es así como se consuma la fractura territorial entre los ámbitos de lo privado-femenino y lo público-masculino, base del desencadenamiento consecuente de una serie de dualismos jerarquizados entre los que la oposición naturaleza-cultura es crucial. La asimilación de la mujer a la Naturaleza relega a aquélla a la estabilidad del «ser del no-ser» ontológico y ético. La asociación de lo

productiva de los deseos surgidos de la transgresión, que cuestiona la presunta liberación sexual en el «supermercado de fantasías personales», abre, no obstante, como se verá, la posibilidad de exploración de nuevas expresiones sexuales dentro del proceso en marcha de re-constitución de la subjetividad.

⁸ JULIANO, Dolores (1997): “Fronteras de género” en Virginia Maquieira y María Jesús Vara (eds.), *Género, clase y etnia en los procesos de globalización*. Madrid, Instituto Universitario de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, págs. 213-220.

femenino con la figura mítica de la gran madre cívica convierte a la mujer -quedando por ello mismo fuera del pacto político masculino- en garante de ese nuevo orden social masculino que «ha de nutrirse real y simbólicamente de la eficacia regeneradora y legitimadora del nuevo pacto que representa la leche materna»⁹.

Esa atribución patriarcal de una esencia exclusivamente natural de la mujer, que responde a una identidad indiferenciada, y evita la posibilidad de una individualización práctica al interior del género, se complementa con la vinculación de la comunidad civil masculina individualizada al territorio cultural de la racionalidad, del espíritu como entidad que es y se hace continuamente en el tiempo. Por consiguiente, el mismo acotamiento espacial que se concreta en los distintos pares dialécticos asimétricos de lo público-privado, lo cultural-natural, lo activo/racional-pasivo/afectivo, lo mental-corporal, lo productivo-conservador, etc.¹⁰, conduce, desde el prisma de la idea androcéntrica de progreso, a la demarcación de unas identidades específicamente espacial-femenina y temporal-masculina. Esta temporalización simbólica del predominio masculino implica que el principio de legitimación de la identidad ideológica de la comunidad política de los hombres, libres e iguales, se basa en la proyección temporal de la Idea. Ésta se funda, no en un mítico lo que se es, sino en un racional lo que se pretende llegar a ser desplegado en el horizonte futuro de la meta final de la Historia Universal. De este modo, la mujer queda des-temporalizada, arrojada simbólicamente del Tiempo y de la Historia, de ese “espacio” temporal irreversible del ser masculino que es haciéndose, para vivir eternamente en la indiferenciación espacial-natural hegeliana del ser fuera de sí. El hombre, en tanto encuentra justificación para la monopolización plena de los derechos civiles, jurídicos y políticos constitutivos del sujeto universal, acaba configurándose en el discurso como la verdad de la mujer, porque el tiempo -exterioridad y negación excluyente del ahora que se afirma en lo que es negándose- es la verdad del espacio como mera coexistencia indefinida. Se trata, en definitiva, de un

⁹ AMORÓS, Celia (1992): “Feminismo, Ilustración y misoginia romántica”, Fina Birulés (com.), *Filosofía y género. Identidades femeninas*. Pamplona-Iruña, Pamiela. pág. 125.

¹⁰ En Ana de Miguel, *Movimiento feminista y redefinición de la realidad*, se propone, en este sentido, un cuadro completo del rígido dualismo de pensamiento y acción que parte de la diferenciación básica entre las esferas pública y privada. En correspondencia respectiva con cada una de ellas opone: lo masculino a lo femenino; la universalidad-imparcialidad a la particularidad-afectos; la cultura a la naturaleza; la libertad a la necesidad; la mente-producción de ideas al cuerpo-producción de cuerpos; la razón-entendimiento a la pasión-sentimientos; la ética de la justicia a la ética del cuidado; la competitividad a la caridad-beneficencia; el hacer al ser; la productividad-trabajo a la improductividad-“no trabajo”; “los iguales”: individuos-ciudadanos a las “idénticas”: madres-esposas.

patrón concreto de subjetivación de los hombres y las mujeres que, en su fundamento temporal moderno, conecta con una hermenéutica de sí de base racionalista, con unas formas de gubernamentalidad ligadas al triunfo del Estado nacional, patriarcal y burgués, y con un modelo de conocimiento referido a la filosofía de lo Mismo. Así, la oposición discernible entre la esencia y la apariencia conduce a un principio de jerarquía determinado por el grado de aproximación al modelo constituido por la finalidad superior histórica; deriva en una lógica excluyente de lo divergente-diferente, en virtud de la primacía de lo idéntico-masculino sobre lo negativo-femenino. Todo ello, como analiza Ana María Fernández, ligado a esa estrategia de poder, deconstruible y genealogizable, que asimila el deseo a la carencia-castración¹¹.

Pero esta extrapolación de la filosofía de la naturaleza y de la filosofía del espíritu hegeliana al orden simbólico patriarcal a la que me he referido¹², ese paso de la mujer-naturaleza al hombre-espíritu consciente de sí, como hemos visto, sólo es desarrollable en el marco del predominio de una forma de temporalidad concreta como la articulada en torno a la idea de progreso: el principio mediador entre las tesis de la repetición atemporal de lo mismo y la sucesión histórica de las diferencias¹³. La propia disolución de esta idea, unida a las profundas transformaciones socio-culturales, políticas y económicas que venimos sufriendo en relación estrecha con la difusión de las nuevas tecnologías informáticas-comunicacionales, está comportando un trastocamiento agudo de las representaciones temporales predominantes de la modernidad. Como quiera que ellas conformaban el soporte simbólico primordial sobre el que se asentaban el sistema de género patriarcal y las relaciones de poder adheridas a él, ello ha dado pie a la formulación de nuevas modalidades del discurso feminista que no se agotan en la segunda oleada tardomoderna del feminismo ilustrado de la igualdad iniciada en los años sesenta. Como ha estudiado la psicoanalista Elina Carril, estamos asistiendo a una desintegración paulatina de

¹¹ FERNÁNDEZ, Ana María. "Orden simbólico. ¿Orden político?", *Psicomundo/Foros* [en línea] [citado 6-noviembre-2001]. Disponible en World Wide Web: < www.psicomundo.com/foros/genero/orden.htm >

¹² Los planteamientos hegelianos que me han servido de base para este análisis se encuentran desarrollados en MARTÍNEZ MARZOA, Felipe (1984): *Historia de la Filosofía. Vol. 2. Filosofía moderna y contemporánea*. Madrid, Istmo.

¹³ Para una aproximación general a los modelos temporales moderno, premoderno y postmoderno -basados en las tesis del progreso lineal, la repetición circular de lo idéntico y la variación de las diferencias, respectivamente-, a los que me voy a referir, ver: CAMPILLO, Antonio (1995): *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*. Barcelona, Anagrama.

los modelos clásicos de identidad rígida masculina y femenina, y de los ideales del yo vinculados a los mismos. Esto está deviniendo en el desarrollo de una patología, que podríamos denominar propiamente de género -de la que son partícipes, de manera relacional, los hombres y las mujeres-, expresada a través de reacciones emocionales frente a una pérdida: el duelo¹⁴. Es ahí donde hay que inscribir la aplicación de las nuevas estrategias práctico-discursivas de signo feminista. Y para ello propongo, como instrumento teórico de análisis, la identificación de las distintas tendencias que hoy informan el movimiento de mujeres, a las que me referiré después, con los diversos modelos de temporalidad que configuran lo que denomino complejo temporal-simbólico informacional.

Asumiendo la complejidad del momento histórico actual, lo cual se resuelve en la yuxtaposición dinámica de universos socio-culturales muy distintos que remiten tanto a lo viejo como a lo nuevo, esta amalgama de experiencias temporales superpuestas puede simplificarse, en mi particular consideración, en torno a tres modelos básicos. En primer lugar, el relativo a cierta pervivencia de la idea liberal de progreso que, en algunos casos, tras una estrategia discursiva re-ontologizadora y re-mitificadora, deviene en una sustitución de la finalidad como horizonte por el fin como culminación del proceso histórico. Esto tiene su más clara plasmación en el “fin de la historia”, no como fin de los acontecimientos, sino como disolución de las alternativas ideológicas. Presupone, en síntesis, la consecución del proyecto universalizador del Mercado y la Democracia en tanto la expresión más perfecta de la acomodación de la sociedad humana a la Idea: la confirmación de la inevitabilidad histórica del progreso tecno-económico liberal como marco único de referencia de la disolución de las diferencias¹⁵. En segundo lugar, el que atañe a la re-actualización histórica explícita de la experiencia temporal premoderna centrada en la tesis de la repetición eterna de lo idéntico. Esta revitalización actual del mito del “eterno retorno” supone un regreso a esa concepción negativa-circular del tiempo que, en forma de horror por la historia, entraña la abolición de toda diferencia del presente con respecto al pasado y al futuro. En referencia a la ejemplaridad celeste de los arquetipos, se sobreentiende la permanente renovación a-histórica de una identidad constituida en el

¹⁴ CARRIL, Elina. “Femenino/Masculino. La pérdida de ideales y el duelo”, *Psicomundo/Foros* [en línea] [citado 6-noviembre-2001]. Disponible en World Wide Web: <www.psicomundo.com/foros/genero/fm-ideales.htm>

¹⁵ FUKUYAMA, Francis (1990): “¿El fin de la historia?”, *Claves de Razón Práctica*, nº1, págs. 85-96.

momento sagrado fundacional de lo dado desde y para siempre¹⁶. En el contexto actual de la decepción producida por el incumplimiento de las promesas de la modernidad, y de la consecuente reactivación de la cultura de lo religioso, ese modelo temporal representa el elemento articulador de unas identidades reactivas esencializadoras de las diferencias. Constituye el vehículo temporal del despliegue de una estrategia discursiva defensiva de base local frente a las amenazas uniformizadoras/excluyentes de los flujos globales hegemónicos de capital, tecnología, símbolos, ideas, imágenes y estilos de vida consumistas que definen nuestra actual sociedad de la información. Entraña, en suma, la modulación temporal de esas nuevas formas de subjetivación que se vuelcan hacia la comunidad como espacio cerrado de producción y conservación del sentido dentro de un ciclo de «exclusión de los excluidos por los excluidos»¹⁷. Esto se concreta en el despliegue de esa autoafirmación identitaria que cristaliza en movimientos sociales actuales como los nuevos nacionalismos, los integristas religiosos y el resto de fundamentalismos de cualquier signo, entre los que también se encuentran los relativos a la sexualidad y al género, como en seguida se comprobará. En tercer y último lugar, hay que constatar el desenvolvimiento de una nueva aprehensión simbólica del tiempo genuinamente postmoderna. Ésta se organiza en torno a las tesis de la variación y de la repetición de las diferencias. En su calidad de superación postmodernista de la idea de progreso, esta nueva experiencia temporal, una vez que niega la presunción de un proceso unilineal histórico universal, se define desde una perspectiva ambigua, plural y multidireccional de la historia. Apunta a cada momento histórico como mera actualización de virtualidades no derivadas de las predeterminaciones del ser¹⁸. Abandonando los dualismos jerárquicos de la esencia-apariencia y de lo idéntico-negativo propios de una epistemología de lo Mismo, es consecuente con el enfoque posthumanista y postmetafísico de la reconstrucción continua, abierta y relacional de una identidad inestable. Ajena a cualquier discurso de la fijación del objeto, responde a un paradigma interpretativo-comprensivo de la realidad, en oposición a la perspectiva moderna de un conocimiento objetivo-explicativo. Adopta una óptica infinitamente constituyente de la sociedad frente a las visiones totalizadoras y constituidas de lo social que expresan los modelos anteriores, cada uno a su manera. Desestimando, por

¹⁶ ELIADE, Mircea (1994): *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza.

¹⁷ CASTELLS. *Op. cit.* pág. 31.

¹⁸ DELEUZE, Gilles (1988): *Diferencia y Repetición*. Madrid, Júcar.

consiguiente, la existencia de universales antropológicos, re-ubica genealógica y deconstructivamente al sujeto en el plano contingente de la «superficie de subjetivación» deleuziana, la cual se inserta en el triple proceso selectivo, diferencial e intersubjetivo de la «impresión-pliegue-expresión»¹⁹. En consonancia con un nihilismo afirmativo de raíz nietzscheniano, este modelo de temporalidad alude, en fin, al modo en que el sujeto pliega de forma cambiante e indeterminada los acontecimientos, dentro de un choque interpretativo continuo entre el diagrama normalizador y homogeneizador de los poderes dominantes, y las líneas de fuga –o de resistencia- respecto de su absorción por parte de la identidad.

Siendo consciente de las limitaciones que implica todo intento generalizador, el desarrollo histórico del movimiento feminista permite identificar tres tipos de posiciones práctico-discursivas más o menos definidas. Como ya he adelantado, podemos referirnos, primero, a un feminismo de la igualdad de acceso al orden simbólico ilustrado; segundo, a un feminismo radical de la diferencia sexual, que representa el rechazo total de dicho orden simbólico y la propuesta de uno propio; y, finalmente, a un feminismo posthumanista y postmodernista inspirado en la negación de la diferencia metafísica entre lo masculino y lo femenino, y, así pues, del propio principio de identidad²⁰. El primer modelo de lucha feminista, desarrollado en una primera oleada que cubre todo el siglo XIX y buena parte del XX, y en una segunda impulsada en los años sesenta, asienta su identidad en la consideración de las mujeres como seres humanos racionales. En tanto rechaza su posición como el otro inferior de lo Mismo, tiende a una radicalización –ya lo he adelantado- de los ideales universalistas de la racionalidad ilustrada para enfrentarla con sus propias incoherencias²¹. Desde sus presupuestos humanistas y racionalistas señala, por tanto, hacia la idea del progreso unilineal universal, siempre que éste quede reestablecido de las contradicciones plasmadas en el gran adversario de este movimiento feminista: el Estado patriarcal. Asumiendo el progreso desde una nueva dimensión dialéctica-unidireccional,

¹⁹ ARANGÜES, Juan M. (1996): “¿Deleuze en el cine? A propósito de Atrapado en el tiempo”, *Ré. Gaceta nietzscheana de creación*, nº 2. págs. 19-22.

²⁰ KRISTEVA, Julia, “Women’s Time”, *Signs*, nº 7 (1), 1981. págs. 13-35. Más tarde trataré de compatibilizar este esquema tripartito de la lucha feminista con la tipología analítica de los movimientos feministas recogida en CASTELLS. *Op. cit.* Este autor, haciendo uso de los criterios de clasificación de los movimientos sociales sugeridos por Alain Touraine –identidad, adversario y objetivo-, distingue seis tipos básicos: derechos de las mujeres; feminismo cultural, feminismo esencialista; feminismo lesbiano; identidades específicas de las mujeres (étnica, nacional, autodefinida); y feminismo práctico. [Castells, 1998].

²¹ AMORÓS, Celia (1997): *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid, Cátedra.

este feminismo postula la superación trascendente femenina de su injusta reclusión en el espacio natural de la indiferencia desposeída de sí. Ello significa la reivindicación de la identidad temporal e histórica del sujeto femenino en su re-integración absoluta con el Sujeto Universal. En la medida en que desarticula críticamente la exclusión de la diferencia biológica sexual en la conformación de esa subjetividad universal, pretende ir más allá de la identificación de la mujer con la Naturaleza en pos de su rehabilitación como Espíritu devenido históricamente. El feminismo de la igualdad reclama un emplazamiento en la historia de los hombres. Se auto-representa, en consecuencia, a partir de la asimilación de la mujer al despliegue dialéctico hegeliano en el que se desenvuelven el Espíritu subjetivo y el Espíritu objetivo. El primero, desde su institución como alma –la tesis de la pura conciencia-, como conciencia –la antítesis de la conciencia de sí- y, finalmente, como Razón –la síntesis de la identidad de verdad y conocimiento. El segundo, materializado como mundo histórico, deviniendo, dentro de su propia dialéctica interna, en el paso de la tesis del derecho abstracto a la antítesis de la moralidad subjetiva y, de ahí, a la síntesis del derecho como mundo ético recobrado. Es este último donde, en su propio devenir, se establece la sucesión dialéctica de la tesis de lo substancial –la familia-, la antítesis de la sociedad civil como conciencia de sí, y la síntesis-identidad de ambos momentos: el Estado como substancia ética consciente de sí, esto es, la consecución del Espíritu objetivo en sí y para sí, de la Libertad. En resumen, a través de la lucha feminista de la igualdad, la mujer procede a la rehabilitación temporal-histórica de su propia autoconciencia, lo cual la prepara para la conquista de su entidad cultural, y del espacio público de los derechos civiles y de las instituciones estatales. Por eso, históricamente, sus objetivos fundamentales se enfocaron, en primera instancia, hacia la idea de una igualdad de derechos que significase, desde la equiparación jurídico-formal de la mujer, la ocupación legítima de sus propios territorios políticos y económicos. Ello se concretaría en el libre acceso a la educación y a la participación política y, en consecuencia, en la contribución directa en el proceso productivo mediante la incorporación progresiva al trabajo remunerado. Más recientemente, este feminismo inclusivo, consciente del carácter inacabado de sus metas, se ha involucrado en el desarrollo de políticas públicas de mejora de la condición femenina, lo que queda reflejado en la idea de la igualdad de oportunidades: el nuevo horizonte de la creación, dentro del orden social constituido, de instituciones políticas, socio-económicas y

culturales específicamente femeninas; del control crítico de los mecanismos excluyentes patriarcales concretados en la discriminación positiva, las cuotas y la incompatibilidad entre maternidad y trabajo asalariado; y, también, de la reivindicación de los derechos reproductivos y de la protección legal contra la violencia sexual²².

Todo esto nos emplaza a una situación problemática del feminismo de la emancipación con respecto a su asunción de una subjetividad moderna. Celia Amorós apunta hacia una reconstrucción de la racionalidad moderna y del progreso histórico desde la «desmitificación del sujeto masculino de la razón» y la constitución de una conciencia feminista «como una peculiar forma de existencia reflexiva del ser mujer»²³. Según esta autora, el fortalecimiento de la autoconciencia moderna, a través de lo que entiende como un nuevo proyecto hermenéutico constituyente de la identidad propia –coherente, no obstante, con la premisa de una subjetividad universal preexistente–, debe estar guiado, en definitiva, por el ideal universalizador de una «cultura de razones», por una «perspectiva civilizatoria» compatible con el respeto mutuo de las identidades culturales diferenciales. Por mi parte, más allá de lo incuestionable de sus logros, las dificultades para el sostenimiento de un discurso racionalista feminista se corresponden con la inenunciabilidad actual de la idea de progreso universal que lo alumbró. La imposibilidad de articular un doble discurso de la igualdad y de la diferencia reside en las dudas que se plantean en cuanto a la determinación de la instancia legitimadora al exterior de las mismas diferencias. Al fin y al cabo, el feminismo de la igualdad, en sus actitudes fundamentales, no dispone de respuestas para las diferencias reales étnico-culturales, económico-sociales, políticas y sexuales al interior de esa supuesta reflexividad universal femenina. Su modelo primordial se corresponde con una mujer blanca y occidental, bien situada económica y socialmente, muy identificada con la cultura consumista del individualismo utilitarista hegemónico, y proclive, sexualmente, a la heterosexualidad monógama.

A partir de los años setenta comienza a desarrollarse un nuevo tipo de feminismo radical que centra su atención en la esfera de lo privado. Localizándose en una perspectiva

²² Ver De Miguel, *Movimiento feminista y redefinición de la realidad*. Una síntesis de este proceso, que enlaza con el ulterior desarrollo de un nuevo feminismo radical, puede encontrarse en Wilding, Faith & Critical Art Ensemble, “Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo”, *Creatividad Feminista/Artículos* [en línea] [citado 6-noviembre-2001]. Disponible en World Wide Web: <www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_artensamble.htm>

²³ AMORÓS. *Tiempo de feminismo...* pág. 359.

política de lo personal, y en oposición al punto de vista del reformismo igualitario, concibiendo éste como asimilación de la mujer a los esquemas simbólicos patriarcales, este nuevo discurso feminista se asienta en un análisis crítico de la situación de la mujer en el ámbito doméstico como espacio primordial de la dominación masculina. Como ha estudiado Ana de Miguel, la evolución de éste hacia un feminismo cultural supondrá el tránsito paulatino desde enfoques constructivistas del género hacia una perspectiva de corte esencialista. Simplificando, ello permite encuadrar al feminismo cultural americano, y a los feminismos francés e italiano de la diferencia, en el esquema general de un feminismo de la diferencia propiamente esencialista²⁴. Postulando un proceso de re-apropiación simbólica y corporal del ser mujer, este feminismo re-situará los atributos -ya contenidos en la abstracción ilustrada masculina de lo humano universal- en un nuevo espacio práctico-discursivo que tiene en el concepto de diferencia sexual su más firme referente. Derivada biológica e históricamente, la diferencia sexual supondrá la articulación de un nuevo principio de identidad fundado en la revalorización anti-racionalista y anti-hegeliana de la experiencia tradicional femenina. Como señala Luisa Muraro, apoyándose en la obra de Luce Irigaray, esto significa la práctica disolución de las identidades de género en la medida en que sólo atienden a las categorías normativas patriarcales. La equiparación de género y sexo permite, así pues, la constitución de una subjetividad singular femenina que requiere la recuperación de un olvido: el reestablecimiento de la genealogía femenina como necesidad de orden simbólico y social. Esta re-apropiación, en tanto conlleva la salida del exilio en la familia del padre-marido, responde, por tanto, a un re-encuentro, a una re-invenición de los vínculos madre-hija como núcleo principal de un nuevo orden ético que permita transcender el no marcado-no diferenciado femenino desde las mismas relaciones

²⁴ DE MIGUEL, Ana (1995): "Los feminismos a través de la historia", en Celia Amorós (dir.), *10 palabras clave sobre mujer*. Estella, Verbo Divino. No obstante, en CASTELLS. *Op. cit.*, aunque vinculándose al «feminismo de la diferencia», se distingue un «feminismo cultural» no esencialista fundado en la identidad propia de la «comunidad de mujeres» forjada históricamente; en una lucha contra el adversario constituido por las «instituciones y valores patriarcales»; y en el objetivo específico de la «autonomía cultural». Un feminismo, en suma, que, colocando en primer término valores alternativos tendentes a la disolución de la violencia y la competitividad patriarcales, trata de mostrarse como referencia válida para una renovación social global. Sin embargo, considero que las fronteras entre este enfoque y el de los feminismos esencialistas son demasiado frágiles como para sostener una clara delimitación entre ambos.

verticales de hija a madre y viceversa, y los vínculos horizontales de la comunidad o hermandad de las mujeres²⁵.

Estamos ante una otredad absoluta encerrada sobre sí misma que convierte al modo de ser masculino, y, más aún, a la propia heterosexualidad patriarcal, si se trata de esa versión radicalizada que constituye el feminismo lesbiano, en el principal enemigo. Si en el feminismo de la diferencia el objetivo principal se sitúa en la búsqueda de la libertad matriarcal, en el caso de este último, la anulación de los géneros a través del separatismo es la que configura un horizonte conectado al fortalecimiento de una auténtica hermandad sexual-cultural²⁶. Esta construcción de férreas barreras de sentido, esta autoexclusión del ser mujer excluido, culmina en una ontologización afirmativa de la identificación de lo específico femenino con la Naturaleza una vez recobrada, restituida de la androcéntrica imposición de un «fuera de sí». Operando, de esta manera, una inversión de los dualismos jerarquizados patriarcales, lo natural-ecológico-creativo femenino se impone a lo cultural-tecnocrático-destructivo masculino. Ello encaja en un ecofeminismo esencialista, de fuerte matiz biologicista, que, como en el caso del «Gyn/Ecology» de Mary Daly, deviene en una especie de conciencia «ginocéntrica» y «biofílica» en oposición a la cultura «falotécnica» y «necrofílica» hegemónica²⁷. En conclusión, el feminismo esencialista de las diferencias presupone la aprehensión de la temporalidad negativa de la repetición mítico-sagrada de lo idéntico. El imaginario social desde el que se autorreconoce se corresponde con la presunción de una comunidad femenina como totalidad excluyente consumada en el plano de la abolición del tiempo como condición determinante del ser. La revalorización simbólica experimentada por la identificación patriarcal de Mujer y Naturaleza representa, en esta ocasión, una mirada anti-histórica más hacia un pasado originario fundacional -de una vez y para siempre- de lo que realmente se es. En la medida en que podemos establecer una correlación entre la genealogía femenina y los relatos de origen pre-modernos, en contraste con la metanarrativa emancipadora de la que pretende formar parte el feminismo de la igualdad en su adjudicación de lo temporal-histórico, este feminismo ontológico opera

²⁵ MURARO, Luisa. “El concepto de genealogía femenina”, *Creatividad Feminista/Artículos* [en línea] [citado 7-noviembre-2001]. Disponible en World Wide Web: < www.creatividadfeminista.org/articulos/genealogia_1.htm >

²⁶ CASTELLS. *Op. cit.*

²⁷ PULEO, Alicia H. “Feminismo y ecología”, *Mujeres en Red* [en línea] [citado 6-noviembre-2001]. Disponible en World Wide Web: < www.nodo50.org/mujeresred/ecologia-a_puleo-feminismo_y_ecologia.html >

una inversión de la relación histórica dominante entre el tiempo y el espacio. En lo que interpreto como una especie de reivindicación actual del mito del eterno retorno de la Mujer, Luce Irigaray expresa así dicha espacialización destemporalizadora del modo femenino de ser:

Los dioses, Dios, primero crearon el espacio [...] El propio Dios sería tiempo, exteriorizándose en su acción en el espacio, en lugares [...]. ¿Acaso podrían invertirse en la diferencia sexual, donde lo femenino se experimenta como espacio, pero a menudo con connotaciones del abismo y la noche [...] mientras que lo masculino se experimenta como tiempo La transición a una nueva era requiere un cambio en nuestra percepción y concepción del espacio-tiempo, de la forma de habitar en los lugares, y de los continentes, o envoltorios de la identidad²⁸.

Pero, las posibilidades de una identificación desde la diferencia no se reducen a este enfoque determinista y esencialista del ser mujer. En coherencia con la nueva arquitectura flexible, dinámica y reticular que singulariza la vigente sociedad de la información, también se ha ido desarrollando otro tipo de discurso feminista superador de la perspectiva epistemológica de lo Mismo. Este feminismo, a la vez que no presume la pre-existencia de una autoconciencia racional y universal, descarta la institución de nuevas oposiciones binarias reproductoras -en otro espacio práctico-discursivo ginocéntrico- de los esquemas de exclusión y dominación falocéntricos. Estaríamos, pues, ante un feminismo postmetafísico, posthumanista y postilustrado, que asume las consecuencias fundamentales de la crítica postmodernista. En su vocación multicultural, respeta el principio hermenéutico del choque de interpretaciones desde la premisa de la reducción de la violencia, comprendida ésta como la autoafirmación de una ultimidad silenciadora del resto de las diferencias. Intenta, por consiguiente, soslayar los efectos totalizadores derivados del sostenimiento de una otredad absolutamente replegada hacia sí misma. Este postracionalismo feminista presume el infinito despliegue de las diferencias dentro de las

²⁸ Citado en CASTELLS. *Op. cit.* pág. 221. Por otra parte, Julia Kristeva ha estudiado el modo en que, tras las primeras oleadas del feminismo de la igualdad, que suponen un intento por parte de la mujer de ganarse un lugar en el tiempo lineal de la historia nacional, los nuevos desarrollos del movimiento feminista han significado el descubrimiento de una temporalidad específicamente femenina ajena al tiempo histórico dominante de la cultura nacional patriarcal. Ésta temporalidad, de naturaleza cíclica, concierne, sobre todo, a la situación de la mujer en la genealogía familiar y, más concretamente, en el ciclo reproductivo. Ver SHAPIRO, Michael J. (2000): "National times and other times: re-thinking citizenship", *Cultural Studies*, nº 14 (1). págs. 79-98.

diferencias; apunta hacia la conformación abierta y plural de una subjetividad constituyente y no constituida, definida relacional e históricamente. Desde el presupuesto de una infinita transición de los elementos sociales a los momentos de la absoluta acomodación a las disposiciones integradoras de su propio discurso, mantiene, de manera indefinida, la oposición entre igualdad y diferencia como aporía irresoluble²⁹. En su doble desalienamiento de las tesis del Progreso Universal y de la repetición eterna de la identidad, profesa una temporalidad ambigua y multidireccional congruente con las categorías antes apuntadas de la variación y la repetición de las diferencias. Desnaturalizando y genealogizando, cuestionando la diferencia ontológica entre un principio masculino y un principio femenino, desplaza el problema del género a la ilimitada deconstrucción-reconstrucción de modelos inestables de subjetividad que incluyen, junto a otros atributos culturales, la experiencia real de las diferencias sexuales. Por tanto, lo femenino, como lo masculino, dentro de la misma relación dinámica de poder entabladas entre hombres y mujeres, se cruza con otros referentes simbólicos en la constitución de la propia subjetividad. Este anti-esencialismo, contrario a la uniformidad de la feminidad como nueva forma de dominación cultural, se abre a la libre expresión de las diferencias reales entre las mujeres, permitiendo re combinaciones diversas como la encarnada, por ejemplo, en una «feminista lesbiana negra»³⁰. Hace posible, en suma, el análisis deconstructivo crítico del carácter complejo de las diversas relaciones de poder que nos atraviesan a hombres y mujeres, atendiendo no sólo a cuestiones de género y sexualidad, sino, también, de etnia, cultura, religión, lengua, nacionalidad e, incluso, de situación económico-social particular.

Este feminismo descentrado, abocado a una economía de la diferencia no ontologizada, además de tener hoy día en los llamados Estudios Culturales un medio de desarrollo teórico cualificado, está encontrando nuevos campos de exploración de la multiplicidad de las diferencias. Ello se concreta en dos espacios situados históricamente a uno y otro lado del decadente entorno urbano postindustrial: la naturaleza y el ciberespacio. En lo que respecta al primero, frente a los ecofeminismos esencialistas a los que me referí con anterioridad, Alicia H. Puleo alude a un feminismo ecológico constructivista como el representado por el

²⁹ TUBERT. *Op. cit.*

³⁰ CASTELLS. *Op. cit.*

ambientalismo feminista de Bina Agarwal o el feminismo ecologista de Val Plumwood. Antirracista, antiantropocentrista y antielitista, este ecofeminismo crítico de las relaciones verticales entre hombre y medio natural, aboga por un diálogo democrático y empático con la naturaleza desde el aprovechamiento de esas cualidades femeninas que, lejos de pertenecer a condiciones afectivas y cognitivas esenciales de la mujer, son fruto de la experiencia acumulada en la historia por las mujeres al interior de las relaciones de género patriarcales³¹. Por otro lado, hay que destacar ese nuevo tipo de conciencia femenina cristalizada en torno al llamado ciberfeminismo. Éste arranca de la nueva naturaleza de lo tecnológico como prolongación de lo humano, convirtiendo el entorno telemático, desde esa nueva relación entre técnica y cultura que expresa, en un nuevo espacio de libertad ajeno a las constricciones territoriales patriarcales de la ciudad y el Estado. La Red, para un número creciente de feministas, constituye un nuevo aparato material y simbólico desde el que es posible una abierta redefinición de la realidad y de la propia subjetividad. Autoras como Rosi Braidotti, en su enfrentamiento a la lógica autoperpetuadora del capitalismo tardío, ilustran esa propuesta de una nueva ética del autoconocimiento desde la contingencia. Ésta se materializa en el juego incesante de las «reencarnaciones múltiples y polimórficas» habilitadas por la explotación imaginativa y artística del potencial creativo de la crisis postmoderna. Desde los postulados de la «filosofía del como sí», la parodia y la ironía se erigen en los recursos estratégicos fundamentales desde los que hacer frente a las representaciones falocéntricas de la feminidad procedentes de la hegemonía cultural, occidental y consumista detentadora del monopolio de las tecnologías informacionales³². La expresividad hilarante e iconoclasta de grupos de artistas feministas como las Guerrilla Girls o las Riot Girls, el arte performance de Laurie Anderson, las vallas publicitarias de Barbara Kruger, o los paneles electrónicos de Jenny Holzer, son reflejo de esa nueva utopía volcada hacia la configuración del sujeto como experimento de sí mismo, como proyecto autoconstituyente desde el pliegue diferencial, selectivo e intersubjetivo deleuziano³³.

³¹ PULEO. *Op. cit.* Ello viene a coincidir con algunos de los argumentos que conforman la propuesta de un “Nuevo Humanismo” en VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1999): *Mujer, Ecología y Comunicación*. Sevilla, Mergablum.

³² BRAIDOTTI, Rosi. “Un ciberfeminismo diferente”, *Creatividad Feminista/Artículos* [en línea] [citado 5-noviembre-2001]. Disponible en World Wide Web: <www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm>

³³ Para una mayor aproximación al fenómeno ciberfeminista ver Faith Wilding & Critical Ensemble, *Op. cit.*. FIGUEROA, Heidi J. (1999): “Hibriducción: lo femenino al filo de la Perversión”, *Bordes*, nº 7. págs. 26-31,

En conclusión, este nuevo postfeminismo nos reenvía al tema foucaultiano de «la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor»³⁴. Pero, como el mismo Foucault advierte, tras la supuesta victoria final, el poder puede obrar nuevos repliegues, nuevos desplazamientos, invistiéndose en otra parte. Esta batalla infinita se libra, pues, ahora, en el terreno de la explotación económica de la «erotización», cuyo vehículo principal sabemos que lo constituyen los medios de comunicación social, lugar en el que la estrategia de «control-represión» es sustituida por el «control-estimulación» del «¡Ponte desnudo...pero sé delgado, hermoso, bronceado!»³⁵: el nuevo “burka” de una occidentalidad autodesposeída. En su estudio del nuevo «panóptico participatorio», descentralizado, consensual, multicultural y consumista, Reg Whitaker ha puesto de manifiesto la capacidad que el sistema productivo, en su continua búsqueda, identificación y conquista de mercados potenciales, tiene para operar como agente reproductor de las tendencias culturales emergentes referidas al género y a la sexualidad. Sin embargo, este potencial para reconocer y legitimar las diferencias conlleva implícitamente su propia discriminación, su propia lógica de exclusión de todos aquellos sin poder adquisitivo: la segregación socio-económica al interior de las diferencias³⁶. Estamos, por consiguiente, ante un nuevo modo de normativización del sujeto a través de la instrumentalización consumista del supuesto derecho a ser diferente. En definitiva, es preciso el desarrollo de nuevas líneas de resistencia ante los nuevos disciplinamientos. Éstas han de permitir, una vez desnaturalizados los absolutismos inherentes a la constitución de los géneros y de cualquier otro tipo de categoría normativa, que mujeres y hombres unamos nuestras fuerzas para la incesante tarea deconstructiva de las relaciones de poder impuestas por ese gran panóptico mediático y consumista. Ello, en pos del establecimiento de un nuevo escenario multicultural donde sea posible el diálogo horizontal entre los seres humanos, una vez devenidos auténticos sujetos, y entre estos y la propia naturaleza. Con independencia de las

pueden encontrarse ejemplos de una nueva forma de expresión artística, que, desdibujando los límites entre lo humano y la máquina a través de la figura del *cyborg*, y, del mismo modo, desplazando las fronteras entre lo masculino y lo femenino, termina deconstruyendo el género como artificio discursivo para entrar en el perverso terreno de la mujer-máquina y de lo femenino-monstruoso materializado en la fantasía sobre el cuerpo reproductivo: la «maternidad monstruosa».

³⁴ FOUCAULT, Michel (1992): *Microfísica del poder*. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, pág. 112.

³⁵ *Ibidem*. pág. 113.

³⁶ WHITAKER, Reg (1999): *El fin de la privacidad. Cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*. Barcelona, Paidós.

posibilidades ofrecidas por la Red, será necesario, pues, una re-ocupación -sostenible social y ecológicamente- del espacio físico y territorial de los lugares; esos espacios que sólo permiten un auténtico conocimiento de sí y de los demás, así como la posesión de una historia propia³⁷. Ana María Fernández, valiéndose del pensamiento de Gilles Deleuze, sugiere que hay que devenir minoritarios, es decir, rehusar cualquier tipo de acomodación a un modelo preprogramado. Careciendo de modelo, tan sólo seremos devenir, proceso. Resistiendo al género, hombres y mujeres podremos devenir en auténticos sujetos³⁸. Pero, para ello, hay que acabar de asumir una nueva temporalidad histórica, abierta, plural, y multidireccional. Es imprescindible, ante todo, que, desde nuestras propias diferencias, ensayemos nuevas formas de re-encontrarnos y re-apropiarnos en el pasado para proyectarnos hacia un futuro absolutamente indeterminado. Fina Birulés, desde un saludable talante hermenéutico, concluye que «las mujeres, en cierto sentido, debemos entrar en el futuro retrocediendo»³⁹. En consecuencia, sumémosnos también nosotros, los hombres, a idéntico proyecto. Quizás sean los historiadores de oficio los últimos en aceptar esto. Pero, al fin y al cabo, como señaló Jean Chesneaux, «la historia es decididamente algo demasiado importante para que se deje al arbitrio de los historiadores»⁴⁰.

³⁷ AUGÉ, Marc (1995): *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona, Gedisa.

³⁸ FERNÁNDEZ. *Op. cit.*

³⁹ BIRULÉS, Fina (1992): "Introducción", en Fina Birulés (com.), *Filosofía y género. Identidades femeninas*. Pamplona-Iruña, Pamiela. pág. 17.

⁴⁰ CHESNEAUX, Jean (1997): *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*. México, Siglo XXI. pág. 20.

“La desconstrucción del discurso amoroso en la narrativa de Jeanette Winterson”

Sonia Villegas López

Universidad de Huelva

En estas dos novelas, la británica Jeanette Winterson sugiere la posibilidad de rescribir el discurso amoroso tradicional desde su posición de escritora feminista y lesbiana, reflexionando especialmente acerca de los iconos y símbolos del amor. Sus efectos físicos, la pasión y el deseo se manifiestan en particular en los cuerpos de los amantes, que se convierten en el foco de interés del nuevo discurso enunciado por los y las protagonistas de *La pasión* (1987) y *Escrito en el cuerpo* (1992). En esta renovada visión, el cuerpo, representado a menudo como mapa y palimpsesto, aparece finalmente como el espacio volátil en el que se inscriben significados orgánicos y culturales, y donde los límites se encuentran en constante remodelación.

La narrativa de la británica Jeanette Winterson se caracteriza por una constante innovación genérica, al fusionar géneros populares—el romance, los cuentos de hadas, la novela de detectives—con formas de escritura más “seria”—la novela histórica, la narrativa (auto)biográfica, entre las más destacadas—. ¹ Winterson adopta en sus obras la voz femenina las más veces, y dirige a un público fundamentalmente compuesto por mujeres mensajes de corte feminista. Aboga por la libertad sexual femenina—apoyando con ello las prácticas homosexuales—, y critica el poder regulador de los mitos en torno a lo femenino, provengan éstos del folklore o la religión. Curiosamente este propósito lo consigue, no desechando las convenciones a su alcance, sino haciendo uso de ellas y modificándolas a su gusto, dando un giro a las expectativas de las y los lectores. En las dos novelas seleccionadas, *La pasión* (en el original inglés, *The Passion*, 1987) ² y *Escrito en el cuerpo* (*Written on the Body*, 1992) ³, Winterson explora el género romántico y manipula sus premisas básicas, y esto a pesar de que en el prefacio a la primera de las obras, la autora declare explícitamente que ésta no debe ser leída exclusivamente como un ejemplo de romance, “excepto en tanto que nuestras vidas

¹ Siguiendo este perfil, la crítica literaria Paulina Palmer incluye a Jeanette Winterson en el movimiento de la ficción postmoderna, junto a contemporáneas de su misma generación como la canadiense Margaret Atwood y la también británica Angela Carter (“Postmodern Trends in Contemporary Fiction: Margaret Atwood, Angela Carter, Jeanette Winterson”, en Jane Dowson, y Steven Earnshaw, eds. *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*. Amsterdam: Rodopi, 1995, p. 187).

² WINTERSON, Jeanette. *The Passion*. London: Vintage, 1987.

³ WINTERSON, Jeanette. *Written on the Body*. London: Vintage, 1992.

están marcadas por los hombres y mujeres de los que nos enamoramos”.⁴ No obstante, en este caso y también en su obra posterior *Escrito en el cuerpo*, uno de los objetivos más claramente trazados parece ser el de alterar las convenciones del discurso amoroso tradicional, comúnmente enunciado por un sujeto masculino a un objeto de deseo femenino, al que se cosifica y reduce irremisiblemente al reflejo de los deseos y las aspiraciones del propio amante.

Winterson revisa en ambas obras el concepto de lo amoroso y sus representaciones, imitando para ello el “discurso del amante”, en el sentido barthiano de la expresión. La autora invita a sus lectoras y lectores a desconfiar del concepto “amor”, y con este propósito explora las fuentes de la pasión y el deseo y sus efectos en los cuerpos de los amantes. Este ejercicio resulta, en primera instancia, en la desmitificación del ideal amoroso, que vertebra discursos como el de la narrativa romántica, y en segundo lugar, en la constitución del cuerpo como el espacio en torno al cual escribir el nuevo discurso. Así, en *La pasión el territorio* de la lucha de amor es el cuerpo, y en particular, uno de sus órganos, el corazón, asociado de manera recurrente con los sentimientos. Específicamente en la segunda obra, el discurso platónico es sustituido por un discurso acerca del cuerpo de la amante, hasta tal punto que éste se convierte en el texto único: los órganos se tornan en iconos del deseo y suplantando a las palabras. En las páginas que siguen analizaremos, en primer lugar, las lecturas que Roland Barthes y Julia Kristeva realizan con respecto al discurso amoroso como narrativa del “yo”, fundamentalmente narcisista y reguladora del “otro”, para posteriormente examinar la perspectiva ética, no agresiva, acerca del cuerpo del amante, que presentan las lecturas complementarias de Emmanuel Levinas y Luce Irigaray, lo que nos conducirá finalmente a situar el debate en torno a las dos obras a examen.

El concepto de amor y sus imágenes: Barthes, Kristeva, Levinas e Irigaray

En Fragmentos de un discurso amoroso⁵ Roland Barthes se preocupa por teorizar acerca de uno de los grandes conceptos en la literatura y el pensamiento de todos los tiempos: el amor y sus imágenes. Su análisis contempla básicamente dos vertientes: la idea del discurso amoroso en tanto que texto—narrativa, historia, declaración puesta en palabras—, y el referente del cuerpo de la persona amada. En particular, Barthes dirime

⁴ Mi traducción.

⁵ BARTHES, Roland. *A Lover's Discourse: Fragments*. Harmondsworth: Penguin, 1990. En el original francés, *Fragments d'un discours amoureux* (Éditions du Seuil, 1977).

la diferencia entre el discurso del amante y las historias acerca del amor, distinción que aparecerá también en las dos novelas de Jeanette Winterson. Ambas perspectivas serán de gran utilidad para entender los mecanismos que esta escritora pone en funcionamiento en su revisión de la trama amorosa. Barthes circunscribe al primero a la posición de sujeto, al hacer referencia al “espacio del que habla consigo mismo, amorosamente, enfrentándose al otro (el objeto amado), que no habla” (3).⁶ Según este análisis, la narración amorosa propone un espacio discursivo de naturaleza fragmentaria, cuyos “fragmentos”, como Barthes los denomina, se corresponden con una serie de “figuras” o “metáforas”—como prefiere llamarlas Julia Kristeva⁷—que componen el repertorio de imágenes asociadas al amor. En términos formales, Barthes destaca la condición de argumento del discurso amoroso y estudia sus episodios en clave narrativa: todo episodio de amor tiene un origen, se desarrolla y concluye; puede interpretarse aduciendo un propósito o una finalidad, y es posible reflexionar sobre él una vez concluido (7). Pero quizás el aspecto más relevante para el crítico, como también Kristeva señala en su ensayo, sea que este discurso se conforma siempre en ausencia del Otro, siendo precisamente la distancia entre los amantes el factor que permite la construcción del yo por oposición al otro ausente (Barthes 13-14).

El segundo foco de interés del análisis barthiano para el estudio de la obra de Winterson es la importancia que se concede al cuerpo. Uno de sus fragmentos en concreto está dedicado al corazón, del que afirma: “El corazón es el órgano del deseo (el corazón se hincha, se debilita, etc., como los órganos sexuales), al integrarse, como por encantamiento, dentro del dominio del repertorio de imágenes. ¿Qué harán el mundo y el Otro con mi deseo?” (Barthes 52; mi traducción). Esta preocupación, como veremos, es la que asalta a la protagonista femenina de *La pasión*, Villanelle, al enamorarse sin condiciones de la *Reina de Espadas*. Por otra parte, no sólo el corazón, sino también otros órganos corporales forman parte del imaginario del amor. En particular, Barthes señala esta vez el cuerpo del otro como elemento recurrente en el discurso del amante. El lenguaje romántico se aplica preferentemente a ese cuerpo, que participa del repertorio de imágenes—del Imaginario—del amor: el cuerpo no es una parte del otro, sino que es el otro mismo, y el deseo del yo narrativo reside en él (71). El punto de inflexión de las dos perspectivas que presentaba Barthes—y que él sitúa en la creación del discurso y en la visión del lenguaje como “piel” con la que tocar al otro (73)—

⁶ Todas las traducciones de las citas en versión en inglesa son mías.

⁷ KRISTEVA, Julia. *Tales of Love*. New York: Columbia University Press, 1987.

aparece magistralmente ejemplificada en la segunda obra a examen, *Escrito en el cuerpo*, en la que la autora británica lleva al extremo la posesión del cuerpo de la persona amada a través del lenguaje: Lothario, la asexuada voz autobiográfica—aunque una vez avanzada la narrativa intuyamos que se trata de una mujer—, transgrede los límites establecidos por el discurso normativo del amor, al convertir en objeto de declaración amorosa los órganos internos de su amada.

El estudio de Julia Kristeva en *Historias de amor* refleja también su interés por los estados que éste provoca—su faceta clínica y psicoanalítica, preferentemente—y por la puesta en discurso del argumento amoroso y del deseo. Se detiene, pues, en la vertiente más amplia del lenguaje acerca del amor, y comienza su análisis destacando precisamente la “imposibilidad” de este tipo de lenguaje, en tanto que construye ausencias y no presencias, y que debe ayudarse de metáforas para expresar la voz del yo autobiográfico, como apuntaba también Barthes (Kristeva 5). Según Kristeva, el discurso autobiográfico acerca del amor produce efectos contradictorios en el individuo: por un lado, representa el desarrollo de la subjetividad por excelencia, pero a un tiempo, en su faceta ética, provoca además la disolución de la identidad propia: “... enamorado “yo” he sido el otro. Esa frase, que nos conduce a la poesía o a la alucinación más apasionada, sugiere un estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y se permite perderse en el otro, para el otro” (4). Es éste un discurso que sólo tiene lugar a posteriori, y que prescinde de mensaje efectivo, más allá del argumento que une al “yo” y al “tú”. Los síntomas físicos del amor, a menudo provocados por el cuerpo ausente, son otro de los lugares comunes que Kristeva visita en este tratado, y que recurrirán en la obra de Winterson, como ya mencionábamos. El amor como cura y como herramienta es una de las constantes en *La pasión* y *Escrito en el cuerpo*. En la primera de ellas, Villanelle pierde el corazón, y su encuentro con Henri será providencial, no sólo para acabar con los lazos que aún le atan a su marido, sino primordialmente para recuperar ese órgano vital. En el segundo ejemplo, el estado de Lothario en ausencia de Louise es inestable, y deberá recurrir a la purga de sus recuerdos de aventuras anteriores, a modo de confesión, y a la creación de un nuevo discurso amoroso que se aleje de los clichés más tradicionales. En ambos casos, y como también señalara Kristeva, el lector se convierte en psicoanalista: de la narrativa de Henri y Villanelle, en el primer caso, y de las confidencias de Lothario, en la segunda obra.

El reconocimiento del otro como “el Otro”, el acto de conocer como forma de posesión, en tanto que mecanismo de cosificación, y las dimensiones éticas de ambos fenómenos, serán cuestiones planteadas por Emmanuel Levinas en su ensayo “Lenguaje y proximidad”⁸, y puntualizadas por Luce Irigaray en su lectura del filósofo alemán.⁹ El análisis del primero aporta una nueva variante a esta discusión en torno al discurso amoroso. Dos son las nociones que intenta calibrar: por un lado la de lenguaje—como signo y significado, en sus vertientes de discurso y narrativa—y, por otro, la de contacto o proximidad—que se identifica fundamentalmente con el sentido del tacto y se relaciona con el deseo—. Como los críticos anteriores, Levinas afirma que el lenguaje indica siempre un contacto (115), y que precisamente ese contacto con el otro—que el filósofo identifica con lo femenino, de ahí la crítica más mordaz por parte de Irigaray—constituye un anacronismo. Actos de proximidad como la caricia, defiende Levinas, intentan mediar entre la representación—la construcción del amante ausente a través del tacto—y la presencia del otro, ya difusa: “¿Es el amor una agradable sensación táctil, o una forma más de buscar a aquel que está tan cerca como es posible? ¿Pero no es una ausencia? ¿No es la presencia de lo infinito? Lo infinito no puede concretarse en un término; desafía su propia presencia” (Levinas 120).

Finalmente, Irigaray profundiza en estas reflexiones y concreta aspectos que serán de radical importancia en los textos de Winterson, como la desarticulación de las diferencias entre sujeto y objeto (o el yo y el otro, especialmente si pensamos en Escrito en el cuerpo), y con ello con la desaparición de las diferencias que hacen al otro el “Otro”, como ya apuntaba Levinas. En el estudio de Irigaray, la caricia, o en un sentido más amplio el cuerpo del amante, es el espacio del recuerdo, el mapa en el que se ha convertido el cuerpo de Lothario en la novela de Winterson, como veremos: “Cuando me acaricia, me obliga a no desaparecer ni a olvidar, sino por el contrario a recordar el lugar donde se mantiene para mí la vida más íntima” (Irigaray 187). Lo novedoso de la aportación de Irigaray radica además en su apropiación de la voz del Otro, hecho que modifica sustancialmente las estrategias del discurso amoroso, según las aproximaciones de Barthes y Kristeva. La filósofa francesa se sitúa en la “mismidad” que implica ser objeto del argumento romántico de otro, y en los problemas que origina para los dos amantes; ésta es su visión del cuerpo como territorio, que también

⁸ LEVINAS, Emmanuel. “Language and Proximity”, en *Collected Philosophical Papers*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987, pp. 109-26.

⁹ IRIGARAY, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. 1984. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993.

reproducirá Winterson, de nuevo en la segunda novela: “Mismidad, que discute acerca del espacio que le corresponde, ocupa mi carne, delimita y subdivide mi espacio, sitia y se asienta en mi horizonte—haciéndolo inhabitable para mí e inaccesible para el amante” (191). Irigaray concluye con una nota ética, que parece arrojar luz además sobre la enigmática *Escrito sobre el cuerpo*, y en particular sobre el discurso anatómico que la narradora compone en ausencia de su amada: es preciso encontrar un espacio neutral de reconciliación que denomina “la fidelidad ética de la encarnación”, que posibilita el recuerdo y que media entre la posesión a través del discurso amoroso y la asimilación del otro: “El otro no puede ser transformado en discurso, fantasías o sueños. Es imposible que yo sustituya a cualquier otro, cosa o dios, por el otro—debido a este tacto que mi cuerpo recuerda” (Irigaray 216).

Véamos con más detenimiento qué uso hace Winterson en los textos de esta doble perspectiva del discurso de amor, expuesta en estos análisis, y de qué manera negocia ese espacio propuesto fundamentalmente por el feminismo francés, que lleva a la novelista británica a iniciar un camino que la disocia de los parámetros tradicionales.

Desconstrucción del discurso amoroso en *La pasión* y *Escrito en el cuerpo*

La pasión es una novela pseudo-histórica que trata en profundidad los efectos devastadores del deseo y la pasión amorosa. Situada a principios del siglo XIX, la obra narra las vicisitudes de Henri, Domino y Patrick, pinche y soldados respectivamente, durante la campaña rusa en las guerras napoleónicas: la férrea jerarquía del sistema militar, las penurias de la guerra, los caprichos del emperador, y la situación desfavorecida de mujeres como Villanelle, que pasan a ser prostitutas, vivandières, para los combatientes. Dos son los narradores a los que Winterson presta voz en esta ocasión, Henri y Villanelle, y dos son también sus pasiones: Henri ama a Napoleón y a Villanelle, y Villanelle, por su parte, ama el juego y a una dama veneciana, la Reina de Espadas, mencionada más arriba. La pasión de Henri por Napoleón—que aparece descrito en su diario como padre, conquistador y emperador—es platónica, y representa un vínculo homosocial, que más tarde se verá reforzado en su relación con su compañeros de campaña, Domino y Patrick. Villanelle ejemplifica otro de los elementos clave en la fantasía napoleónica por el poder, debido a su forzada condición como prostituta al servicio del régimen. Uno y otra, tras haber presenciado los horrores de la guerra, desertan y se dirigen a Venecia, de donde Villanelle es originaria, “la ciudad de los disfraces”, como se la describe en la novela. Allí, con la ayuda de Henri,

Villanelle planea recuperar su corazón, que le fue literalmente “robado” por su amante, y que se encuentra custodiado por ella. A pesar de la devoción incondicional de Henri—que entretanto se ha enamorado de la joven y ha llegado a matar a su marido para defenderla y ha tenido que ser juzgado por este asesinato—, su pasión no será correspondida por Villanelle. Irónicamente, en una de las últimas secciones de la novela Winterson presenta los destinos paralelos de Henri y de su adorado emperador: ambos confinados al encierro—Napoleón en la isla de Elba, y Henri en el manicomio de San Servolo, en Venecia—; a un tiempo que recoge la imagen de Villanelle remando por los canales, con la firme determinación de no volver a enamorarse.

Años más tarde, Winterson publica *Escrito en el cuerpo*, una historia de amor según la distinción propuesta por Barthes, contada por yo autobiográfica, Lothario, que recuerda sus aventuras amorosas previas a su encuentro con Louise. Como hemos señalado anteriormente, no contamos con evidencia hasta bien avanzada la novela acerca de la identidad sexual de la protagonista, factor de vital importancia para calibrar el proyecto de la autora en esta obra, y para disociar la pasión amorosa, convertida en discurso de amor, de características genéricas fijas, como sucedía, sin embargo, en modelos más tradicionales. Casada con Elgin, un oncólogo, y en pleno affair con Lothario, Louise descubre que está enferma de cáncer. A partir de este momento, tendrá que decidir entre una vida sin amor al lado de su marido, o el riesgo de la muerte junto a su amante. El tiempo pasa, Louise desaparece, y la narradora se embarca en su búsqueda, sin éxito. De hecho, hasta que Lothario no deje de “inventar” a su amante en su ausencia—prerrogativa fundamental del discurso de amor—y le permita tomar sus propias decisiones, no será factible un final en el que ambas se unan.

En *La pasión*, el argumento romántico es definido desde las primeras páginas “no como un contrato entre partes iguales sino como una explosión de sueños y deseos que no pueden encontrar salida en la vida diaria” (13). El primer ejemplo de discurso de amor aparece en conexión, no ya con las convenciones del romance heterosexual, sino en relación con su sustituto más plausible en tiempos de guerra, el deseo homosocial, que se traduce en amor por el líder y por los compañeros de armas. Parece interesante señalar cómo el mismo discurso que se aplica a la escurridiza figura del enemigo, ese “alguien que no está de mi lado” (*La pasión* 8), es el elegido para hacer referencia a relaciones heterosexuales basadas en códigos de dominación-esclavitud. Esta imagen es especialmente frecuente en presencia de las prostitutas que Napoleón alquila para los soldados de su campamento, y que representan irremisiblemente el cuerpo femenino.

Tal y como Henri concluye en un momento de sus recuerdos: “soldados y mujeres. Éste es el mundo. Todos los demás papeles son circunstanciales. Cualquier otro papel es un ademán” (45). El siguiente ejemplo de discurso romántico lo ofrece Villanelle, para quien la pasión supone la reconciliación de opuestos, como sugiere la imagen de los puentes de Venecia, su ciudad natal y el lugar en el que se enamora de la Reina de Espadas, el espacio neutral a cuyos extremos se sitúan el miedo y el sexo:

No construimos nuestros puentes simplemente para no caminar sobre el agua. Nada tan evidente. Un puente es un lugar de encuentro. Un lugar neutral. Un lugar de paso. Bandos enemigos decidirán encontrarse en un puente y acabar su enfrentamiento en ese punto. Unos cruzarán al otro lado. Los otros no volverán. Para los amantes, un puente es una posibilidad, una metáfora de sus opciones. Y para el tráfico de mercancías susurradas, ¿qué mejor sitio que un puente en la noche? (La pasión 57)

En cuanto a Henri, cifra su pasión por Villanelle en términos muy similares a los del otro enemigo: “La quiero; no a una fantasía o un mito o una criatura que he creado. Ella. Alguien que no soy yo” (157-58). El joven admite haberse enamorado de ella como de su propia imagen en el espejo, una metáfora en la que Villanelle representa el reflejo con el que Henri pretende coincidir.

La desconstrucción del discurso romántico es también uno de los propósitos cruciales en *Escrito en el cuerpo*, una narrativa poco convencional en la que Winterson se detiene a analizar la habilidad de los amantes para decodificar y leer el cuerpo del otro.¹⁰ En primer lugar, el hecho de que el sexo de Lothario no se explicita en un principio, y que cuente por igual historias de sus amantes masculinos y femeninos, neutraliza alguna de las convenciones de la escritura romántica, como expresábamos más arriba. Por otra parte, desde el comienzo, la narradora-protagonista reflexiona acerca de los lugares comunes y las expresiones más utilizadas para hablar de amor, y de las que ella desconfía: “el amor mueve el mundo. El amor es ciego. Lo que necesitas es amor” (*Escrito en el cuerpo* 10). Los discursos del amor tradicionales son, en resumen, poco fiables para la protagonista, que prescinde de las lecturas literarias y filosóficas del amor, y adopta en cambio el punto de vista científico, quizás en su búsqueda de respuestas concretas y exactas, como señala Robinson.¹¹ En la novela de

¹⁰ ALLEN, Carolyn. *Following Djuna. Women Lovers and the Erotics of Loss*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996, p. 47.

¹¹ RUBINSON, Gregory. “Body Languages: Scientific and Aesthetic Discourses in Jeanette Winterson’s *Written on the Body*”. *Critique* 42.2 (2001): 221.

Winterson, y en el marco de la desmitificación de las historias acerca del amor, el matrimonio es considerado como el clímax de la falacia “vivieron felices y comieron perdices”, que convierte al amor en una propiedad, y que lleva inevitablemente a la mentira en forma de adulterio. La pasión se opone a la cotidianeidad del matrimonio, al que finalmente se define como “el arma más pobre contra el deseo” (78).

Los referentes del amor: el cuerpo como palimpsesto

En *Cuerpos volátiles*,¹² Elizabeth Grosz presenta el cuerpo como el medio sobre el que opera el poder, el espacio de la lucha social: “El cuerpo y sus privilegiadas zonas de sensación, recepción y proyección son codificados por objetos, categorías, afiliaciones, linajes, que engendran y hacen efectiva la posición social, sexual, familiar, marital o económica del sujeto, o su identidad dentro de una jerarquía social. En lugar de mensajes a descifrar, son un mapa que correlaciona posiciones sociales e intensidades corporales” (140). Podemos afirmar, asimismo, que los cuerpos son vigilados y regulados por medio de argumentos, narrativas e instituciones, como el romance y el matrimonio. Será de utilidad además la noción de Barthes del “cuerpo del otro”, expuesta anteriormente, cuerpo inscrito por la mirada escrutadora del amante y por su deseo, y sublimado por su discurso (cfr. Barthes 71-72).

Variadas son las imágenes que, en torno al cuerpo de los amantes, elige Winterson para complementar su revisión del discurso amoroso. No por casualidad Villanelle en *La pasión se disfraza por las noches de hombre para jugar en los casinos de Venecia* y para entablar relaciones amorosas. Esta estrategia en concreto le permite ejercer control sobre el propio cuerpo y sobre las percepciones de otros, y construir a su antojo su propia versión del argumento romántico, como sucede cuando seduce al que se convertiría en su esposo, y poco después a la Reina de Espadas. En este caso, la noción de representación y parodia genérica que desarrolla Judith Butler en su estudio sobre la dualidad sexo/género explica el comportamiento de Villanelle. La “mascarada”, en términos de Judith Butler, se presenta como una imitación sin origen concreto, muy útil a la hora de eludir las constricciones impuestas por el rígido sistema binario de sexo/género:

¹² GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indiana: Indiana University Press, 1994.

Al imitar el género, el travestí revela implícitamente la estructura imitativa del propio género—así como su contingencia. En realidad, parte del placer, el vértigo de la representación reside en el reconocimiento de una contingencia radical en la relación entre sexo y género según configuraciones culturales de uniones causales que son asumidas normalmente como naturales y necesarias. En el lugar de la ley de coherencia heterosexual, vemos la desnaturalización del sexo y el género por medio de una representación que favorece su distinción y dramatiza el mecanismo cultural de su fabricada unidad. (137-38).¹³

Ésta es además una característica recurrente en la ficción de Winterson, el hecho de que no existan distinciones entre lo atávico, lo cultural, lo simbólico o lo natural.

En el corazón de Venecia, la ciudad de los laberintos, que simboliza lo intricado del deseo y el cuerpo del amante, el corazón, en su relación metonímica con la pasión y el alma, se convierte en el “único órgano fiable” para Villanelle (La pasión 60), aunque al mismo tiempo sea la causa de su perdición, como ella misma admite: “se sabe que los amantes sufren de infarto” (66). El motivo del corazón también era utilizado por Barthes, que lo tomaba como el objetivo de la aventura del amante, y por tanto, como imagen esencial en el discurso amoroso, al afirmar que el corazón es “el órgano del deseo” (Barthes 52). En la novela de Winterson además, se compara a los amantes con viajeros que navegan, no por canales de agua, sino a lo largo de vasos sanguíneos, en su deseo de conquistar las ciudades del interior (La pasión 68). De hecho, la sangre y el corazón simbolizan la vida y la pasión también en esta obra. Quizás la imagen más impactante en este sentido aparezca en la historia cuando Henri rescata el corazón palpitante de Villanelle del palacio de la Reina de Espadas, donde permanecía junto a un tapiz en el que se representaba a Villanelle. Siguiendo las convenciones del realismo mágico, después de tragarse de nuevo el corazón y de comprobar que sigue latiendo en su interior, Villanelle descubre que la proximidad del cuerpo de su amada representa un riesgo que no se atreve a correr, y al punto, tras marcar distancia entre ambas, comienza a experimentar su pérdida: “Si huelo su piel, si encuentro las mudas curvas de su desnudez, ella alargará la mano y me robará el corazón como si de un nido de pájaros se tratara. No he tenido tiempo para cubrir mi corazón con cadenas para evitarla” (146). El mismo sentimiento embarga a Henri al recordar a Villanelle desde su encierro en San Servolo: “El amor, dicen, esclaviza y la pasión es un demonio, y muchos han perecido por amor. Sé que es verdad, pero sé que sin amor vamos a tuestas por los túneles de la vida y nunca logramos ver el sol” (La pasión 154).

¹³ BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Un tratado aún más completo sobre el cuerpo, en esta ocasión como mapa y territorio, es el que aparece en *Escrito en el cuerpo*, donde Winterson parece avanzar en su revisión del argumento de amor y de las relaciones entre amantes. Cuando Lothario descubre el verdadero amor en Louise, su deseo es cruzar fronteras y zonas limítrofes, y fusionar su cuerpo con el de su amante en “una nación” (20). Como ya ocurría en la novela anterior, las nociones de ocupación y anexión no desaparecen del discurso de la protagonista, aunque a veces no se exprese claramente quién es la colonizadora y quién la colonizada. Por ejemplo, Louise supone un peligro para Lothario, como también lo era la Reina de Espadas para Villanelle, porque representa un territorio (*Escrito en el cuerpo* 38). En cualquier caso, el recorrido que realiza la amante por el cuerpo de la amada concluye, irónicamente, de forma violenta—y poco “ética”—, con las marcas que Louise ha grabado en el cuerpo de Lothario: “Has grabado tu nombre en mis hombros, me has señalado con tu marca. Las yemas de tus dedos se han convertido en teclas, tocas tu mensaje en mi piel, tocas tu significado en mi cuerpo. Tu código morse provoca interferencias con mis latidos” (89). Durante su separación de Louise, Lothario compone un poema de amor a su cuerpo, como anunciábamos más arriba, en el que imita los tratados de anatomía y el lenguaje de la medicina, evocando su fluidez y celebrando su materialidad. Cavidades, piel, huesos y sentidos son objetos de recuerdo de su “memoria física”—innovadoras imágenes de este revisado discurso amoroso—, hasta el punto que sujeto y objeto dejan de representar posiciones fijas—ya que los cuerpos de los amantes pueden encarnar esos papeles de forma alternativa—, sino “fragmentos capaces de unirse o separarse de formas potencialmente infinitas en lugar de cuajarse en identidades” (Grosz 167).

Lejos de ser una realidad esclavizadora, en términos del sistema binario de sexo/género—ya que para Winterson el sexo del amante no importa—el cuerpo en este nuevo discurso se descarga de connotaciones negativas, del tipo natural-cultural, material-histórico, u orgánico-ontológico. En lugar de eso, el propio cuerpo y el de la amada se perciben como mapas “volátiles”, usando la terminología de Grosz, donde los límites se retocan constantemente.

Conclusiones

En conclusión las y los protagonistas de Winterson han iniciado procesos paralelos de desarrollo que difícilmente concluyen al finalizar sus narrativas. En cambio, como afirma Lothario, sus cuerpos se han convertido en densos palimpsestos que no pueden

ser fácilmente descifrables. En ambas novelas, pero muy especialmente en *Escrito en el cuerpo*, los discursos amorosos acerca del cuerpo sustituyen al convencional tratado de amor. La propia narrativa de Winterson se convierte en otro palimpsesto, en particular cuando incorpora en sus textos otras historias de amor, como la del *Cantar de los Cantares*—“Hueso de mis huesos. Carne de mi carne”—, o incluso la del cuento maravilloso—“La memoria física entra dando tumbos por las puertas que la mente ha tratado de sellar. Una llave de esqueleto a la cámara de Barbazul. La llave sangrienta que abre el dolor” (*Escrito en el cuerpo* 129-30). En ejemplos como éste, ambos argumentos románticos—el del Imaginario del amor y el del cuerpo del amante—se complementan.

¿Qué hay del final de estas historias de amor? No encontramos un final feliz en *La pasión*, ya que el matrimonio de la Reina de Espadas es de nuevo un obstáculo para la felicidad de Villanelle, y su insaciable pasión por ella obstaculiza cualquier posibilidad de futuro con Henri. Más favorables, pero también inciertos parecen los augurios para la relación entre Louise y Lothario, debido a la enfermedad de la primera que planea sobre ambas. En ambas narrativas, como en el resto de las obras de la novelista británica, domina finalmente “la erótica del riesgo y la pérdida”, que crea suspense y finales impredecibles, y que caracteriza específicamente las historias de amor lesbianas.