



ESCRITORAS *en torno al canon*

Edición:

Mercedes Arriaga Flórez

Benilde



FONDO EUROPEO DE
DESARROLLO
REGIONAL



UNIÓN EUROPEA



**Europa impulsa
nuestro crecimiento**



**Junta de
Castilla y León**
Consejería de Educación



**VNIVERSIDAD
DSALAMANCA**
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Escritoras en torno al canon

© Edición de Mercedes Arriaga Flórez

BENILDE EDICIONES

2017

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

DISEÑO

Eva Moreno Lago

Los textos seleccionados para este volumen han sido sometidos a evaluación externa por pares (peer review).

ISBN 978-84-16390-54-0

IMAGEN DE PORTADA

Adriana Assini

www.adrianaassini.it

Volumen 8. Colección Benilde mujeres, cultura y escritura, directora Estela González de Sande

Comité científico internacional: Anna Tylusinska-Kowalska (Universidad de Varsovia, Polonia); María Dolores Valencia Mirón (Universidad de Granada); Socorro Suárez Lafuente (Universidad de Oviedo); Antonella Capra (Universidad de Toulouse, Francia); Sarah Zappulla Muscarà (Universidad de Catania); Ursula Fanning (Universidad de Dublín, Irlanda); Carolina Sánchez-Palencia (Universidad de Sevilla); Dora Marchese (Università di Catania); Maria Reyes Ferrer (Universidad de Murcia); Marwa Fawzy (Universidad del Cairo); Caterina Benelli (Universidad de Messina); Malgorzata Godlewska (Universidad Ateneum, Gdansk, Polonia); María Jesús Framiñán De Miguel (Universidad de Salamanca); María Angeles Herмосilla Álvarez (Universidad de Córdoba).



"Una manera de hacer Europa"

PROYECTO COFINANCIADO POR LOS FONDOS FEDER

Referencia del Proy: I+D FEM2015-70182-P

INDICE

- 6 Marta Sanz, Chimamanda Ngozi Adichie y Han Kang:
convergencias y divergencias en torno a los procesos
de canonización
María Belén Abellán Madrid
- 41 Canone a più voci
Gerardina Antelmi
- 73 La figura anticonformista di Katerina Gogou
Ada Boubara - Spiros Koutrakis
- 87 Frau Hulde – Herodías – Salomé. La construcción del
mito en el canon literario europeo
Leopoldo Domínguez
- 120 L’emancipazione di Penelope: il rovesciamento
femminista di un canone patriarcale
Monica Galletti
- 148 Aurelia Wyleżyńska – scrittrice dimenticata e le sue
Lettere dalla Spagna
Monika Gurgul
- 175 Le discours sur le bonheur de Mme du Châtelet: un
ensayo práctico
María Vicenta Hernández Álvarez
- 201 Sulpicia, l’unica voce femminile della poesia latina,
dimenticata dalla tradizione letteraria
Raffaella Lobrutto

- 231 *Die Klosterschule* y su crítica a lo “femenino” en la literatura de internado alemana
Jade López Aledo
- 249 Escritoras de dos mundos: la literatura hispano-árabe en el periódico al-*Iṣlāḥ* (La Reforma).
Alberto Benjamín López Oliva
- 269 Una huella albanesa en la literatura europea del siglo XIX
Admira Nushi
- 302 El estatus de presa política en Marruecos durante los años de plomo (1956-1999): Saida Menebhi y Fatna El Bouih
Ursula Paggetta
- 333 Era un incubo che un giorno sarebbe finito. Irène Némirovsky e la scrittura di guerra fra storia e romanzo
Rossella Palmieri
- 365 Elissavet Moutzan-Martinengou, una scrittrice greca “dimenticata” del 19° secolo
Anastasia Pavlidou – Georgios Perilis – Ada Boubara
- 385 Maria Firmina dos Reis: ¿Una escritora brasileña en los márgenes del canon literario?
Sabina Reyes de las Casas

- 413 Las obras de Giustiniana Wynne: sentimiento, creatividad y elegancia
Inés Rodríguez Gómez
- 432 Sanae Chairi: La voz marroquí que grita en español.
Rocío Rojas-Marcos Albert
- 456 Rebelde e (in)conformada - duas leituras de Medeia em Hélia Correia
Maria de Fátima Silva-Maria Antonio Horster
- 469 Cuerpos de mujeres. La gran ofensiva de las poetas en la literatura rumana contemporánea
Oana Ursache
- 507 Iconografía de las trobairitz más allá de su tiempo: la ruptura de un canon
Antonia Viñez Sánchez- Juan Sáez Durán

Marta Sanz, Chimamanda Ngozi Adichie y Han Kang: convergencias y divergencias en torno a los procesos de canonización

María Belén Abellán Madrid

Universidad de Murcia

Resumen: Marta Sanz, Chimamanda Ngozi Adichie y Han Kang son tres escritoras que destacan de diferentes formas en el mapa de la literatura contemporánea. En este ensayo tratamos de exponer las soluciones que la teoría y la crítica literarias han propuesto para el debate existente en torno al canon; tras esto, veremos cuáles son los factores que propician o perjudican el ascenso de nuestras escritoras a una consideración elevada en el panorama universal. Las ediciones, las traducciones y los premios recibidos son los índices que utilizaremos para determinar su situación en una escena cultural cada vez más diversa.

Palabras clave: canon, crítica feminista, Marta Sanz, Chimamanda Ngozi Adichie, Han Kang.

Abstract Marta Sanz, Chimamanda Ngozi Adichie and Han Kang are three women who stand out differently in the map of contemporary literature. In this essay we try to present the solutions that the literary theory and criticism propose for the debate which exists around the canon; after that, we are seeing which are the factors that promote or harm the rise of our writers to a high consideration in the universal landscape. The editions, translations and the awards received are the rate that we are using to determine their status in a increasingly diverse culture.

Key words: canon, feminist criticism, Marta Sanz, Chimamanda Ngozi Adichie, Han Kang.

1. Introducción

Una pregunta que comúnmente se plantea y que tiene una importancia crucial para el tema que nos ocupa es si tiene la literatura la función de educar o, al menos, de orientar; de ser así, la selección de textos para un canon determinado (desde la elección de lecturas para un curso de literatura hasta las publicaciones editoriales que se hacen en un país) se convierte en una decisión determinante para la sociedad. Lo cierto es que aunque no sea una función primaria del arte, es innegable que las manifestaciones artísticas crean modelos de conocimiento que pueden guiar a la sociedad y transmitir, explícita o implícitamente, principios éticos e ideologías. ¿Hasta qué punto tenemos, entonces, una responsabilidad moral en el proceso de selección de textos?

De acuerdo con esta exposición, consideramos fundamental el compromiso institucional para lograr una mayor representatividad tanto de escritoras como de sectores de la población tradicionalmente marginados. La cultura y la sociedad se retroalimentan, de manera que deviene crucial lograr crear un canon inclusivo. Podríamos decir a colación de lo expuesto que lo literario también es político, algo que se encuentra ya en la base de las teorías sobre el multiculturalismo. Al reflexionar 7

sobre el canon, más que atender a los textos que lo conforman, deberíamos plantearnos por qué unos textos y no otros, qué motivos los han llevado a alcanzar esa posición, como ya apuntaba W. Mignolo (en E. Sullà, 1998: 31). Nuestras tres escritoras exponen deliberadamente un punto de vista femenino: ¿es positivo o negativo para su consideración? ¿Afecta esto a su inclusión o exclusión del canon?

Marta Sanz radiografía la intimidad de sus personajes mostrando así rasgos de niñas y mujeres poco convencionales, de hombres que se alejan de lo determinado para ellos y en suma de un conjunto de individuos que experimentan, juegan y crecen psicológicamente al hilo de la lectura. Chimamanda Ngozi Adichie plantea sus textos desde una perspectiva más histórica pero sin olvidar la creación de personajes femeninos complejos y su difícil relación con un entorno socialmente decadente. La obra de Han Kang que podemos analizar (escasa por la falta de traducciones) muestra una escritura desde el cuerpo, tan abstraída como concreta, de un sujeto femenino comprometido con el trepidante ritmo de la sociedad. Sus personajes se rehumanizan hasta tal punto que su esencia es más psicológica que material o tangible.

Para poder analizar los factores responsables de su lugar en la literatura actual, consideramos necesario comenzar por un 8

breve estado de la cuestión que ayude a comprender en qué situación se encuentran las autoras en relación con distintas teorías sobre el canon y el multiculturalismo, pues lo que realizamos al poner en relación a tres escritoras de culturas tan dispares es considerar su convivencia en un marco común que ha de ser, como mínimo, diverso. Tras este preludeo teórico, expondremos la situación editorial de las autoras, esto es, sus publicaciones, traducciones, repercusión bibliográfica, etc., pues son estos títulos, números o simples referencias los que nos muestran su repercusión en la industria cultural y literaria. Tras este segundo apartado más cercano a una revisión bibliográfica, podremos dar paso a la comparación, a las convergencias y divergencias en torno a sus procesos de canonización.

2. Consideraciones sobre el canon literario y la crítica literaria feminista

2.1. Estado de la cuestión

Aterrizando en el enfoque teórico-crítico, comenzamos considerando el debate en torno al canon literario como un problema de índole multidisciplinar. El proceso de canonización al que son sometidas las obras artísticas no debe responder a ⁹

critérios exclusivos y excluyentes, sino que son múltiples los factores que intervienen en la consagración de determinados textos. Más allá del valor estético que ineludiblemente hará al crítico valorar un texto, se encuentra la necesidad de buscar un arco de creaciones representativas de una(s) cultura(s) determinada(s). De acuerdo con esto, no son las escritoras las únicas perjudicadas por la hegemonía del canon masculino y occidental, sino que todas las disciplinas que Harold Bloom agrupaba bajo la “Escuela del Resentimiento” (Sullà, 1998: 12) se ven excluidas de la literatura canónica. De hecho, son precisamente estas disciplinas las que han hecho que resurja el debate: “El vendaval que la deconstrucción, los estudios de crítica feminista y los llamados *Cultural Studies* han promovido en el mundo académico norteamericano ha sido tan fuerte que ha hecho emerger con creciente aire polemista esa vieja cuestión de la teoría: la del canon” (Pozuelo, 2000: 17).

El debate en torno al canon fraguó con intensidad en las universidades norteamericanas. Dejando atrás a Bloom y su idea de originalidad como representante de una postura muy tradicional, llegamos a las ideas más integradoras de Talens, para el cual la selección de un corpus de textos debe servir “para ayudar a constituir y justificar un presente”, es decir, para ayudar a la comprensión del mundo y la sociedad de un 10

momento determinado (en Pozuelo, 2000: 40). Carece, pues, de validez la búsqueda de un canon universal o de la *Weltliteratur* que propugnaba Goethe, pues una selección de textos desde la perspectiva eurocéntrica de nuestro presente, por ejemplo, no puede ser válida para cualquier región del planeta. Es por ello que Pozuelo afirma que “todo canon es regional” y se interesa por el funcionamiento de su cultura (2000: 44). De estas premisas básicas surge un sinfín de posibilidades para la apertura del canon: por un lado, en ese regionalismo se encuentra implícita la necesidad de considerar el canon de manera plural, no como un único conjunto válido sino como innumerables conjuntos distintos; por otro lado, esa pluralidad lleva consigo la heterogeneidad, no solo entre los distintos conjuntos o selecciones, sino dentro de un mismo canon, que debe acoger las variantes existentes en su entorno cultural.

Todo esto no conlleva el abandono del criterio estético, que vendrá implícito en cualquier valoración académica. Ahora bien, el problema de hacer una consideración puramente estética es que viene siendo sumamente tradicional, esto es, eurocéntrica y masculina, y bajo la premisa de la originalidad para con la historia literaria no se permite la apertura de miras, de manera que el abanico de posibilidades es rotundamente homogéneo, no da cabida a la participación de otros géneros, culturas e incluso 11

clases. Esto se torna evidente cuando estas minorías, según E. Sullà, “rechazan la identidad que les ofrece la cultura occidental y buscan en cambio que sea reconocida su diferencia, su identidad, lo que supone dotarse de una tradición, valores y voz propios” (1998: 15). Ante ello propone el estudioso dos soluciones: o bien la deseada apertura del canon con tal de que refleje dichas identidades –y realidades–, o bien su eliminación y sustitución por lo que denominábamos anteriormente cánones regionales (1998: 15-16).

Antes de pasar a las soluciones que se han dado a esta encrucijada, atendamos a la segunda parte de este epígrafe, la crítica literaria feminista, para poder en adelante tratarlos en conjunto. Elena Gajeri distingue entre crítica feminista y ginocrítica (2002: 449), en la que este proyecto se inserta, es decir, la centrada en la mujer escritora, el conjunto de la literatura escrita por mujeres y, en este caso, su relación con la literatura en general y su alcance canónico. En los estudios de esta índole se abre una doble posibilidad: el tratamiento de la literatura femenina en exclusividad o en su relación con la tradicional o masculina; para Gajeri el separatismo conlleva un gran riesgo, y lo ilustra con la metáfora de la palanca de Arquímedes a partir de Myra Jehlen:

El pensamiento femenino necesita un fulcro para poder hacer palanca, y su punto de apoyo no puede ser otro que la tradición del pensamiento occidental; el equilibrio de la palanca simboliza precisamente el nexo –sutil aunque fundamental– elaborado por la teoría feminista entre mundo masculino y mundo femenino y entre distintas maneras de ejercer la crítica (Gajeri, 2002: 462-463).

Así, ante las dos posturas existentes, la postestructuralista –que postula la muerte del sujeto y por tanto del individuo mujer– y la esencialista respecto al género, Gajeri aboga por la actitud epistemológica de aquella mujer que acepte que en la escritura se reproduce en cierto modo la subjetividad femenina, pero situando a ese sujeto en un contexto histórico, político y social concreto, sin caer en la abstracción suma del esencialismo (2002: 469-470).

2.2. Hacia un canon literario diverso, multicultural y feminista

Claudio Guillén, a propósito de la incorporación de los *Cultural Studies* y *Post-colonial Studies* a la crítica y teoría literarias, exponía la necesidad de considerar la pluralidad del mundo que habitamos frente a la tendencia a la homogeneización. Los periodos literarios, o más bien la relación entre unos y otros, quedan definidos precisamente por su polifonía (Guillén, 2005: 339), y consideramos que es justamente de la variedad de voces, tendencias y tiempos de ¹³

donde surge la necesidad de análisis críticos. Otro hecho que nos lleva a considerar la importancia de esa apertura de horizontes es la constatación de que muchos de los autores ahora canónicos no entraron en el canon sin superar antes muchas resistencias, como ocurrió a Cervantes y a Shakespeare, cuyas obras van revelando cada vez más un carácter subversivo innegable, y esta rebeldía viene a hablarnos de la propia diferencia, de las preguntas que plantean y de la mayor significancia de las obras que cuestionan y remueven el orden establecido (Pozuelo, 2000: 67).

Para concretar posibles respuestas o nuevas direcciones, comenzamos con la que encuentra Pozuelo en la Semiótica de la Cultura de I. Lotman: para el estudioso, la consideración del modelo que organiza los textos dentro de un sistema cultural es fundamental para la configuración del canon; no se puede atender solo a los textos, sino también al modo en que estos se relacionan con su conjunto. El ámbito cultural queda por encima de lo puramente literario al definir y seleccionar un canon (2000: 86). Es en ese ámbito cultural o sistema donde se debe aclamar el papel de la crítica literaria feminista, entre otras. Partiendo de la oposición entre “estética de la identidad” y “estética de la diferencia”, expone Lotman:

A nosotros nos interesa otra cosa: por qué y en qué condiciones en determinadas situaciones culturales un texto ajeno *se hace necesario*. Esta cuestión puede ser planteada de otra manera: cuándo y en qué condiciones un texto “ajeno” es necesario para el desarrollo creador del “propio” o (lo que es lo mismo) el contacto con otro “yo” constituye una condición necesaria del desarrollo creador de “mi” conciencia (Lotman, 1996: 64).

Esta idea de lo ajeno, del “otro” es importante en tanto que es construida desde la visión propia, en nuestro caso desde Occidente. Si las aportaciones de Homi Bhabha tratan de esbozar una nueva teoría poscolonial que atienda a la pluralidad de figuras que se sitúan entre lo propio y lo ajeno (Neri, 2002: 413), Gayatri Spivak va más allá al tratar la evidente relación del enfoque poscolonial con la marginación de las mujeres, pues en esa conversación entre lo propio y lo ajeno el papel de la mujer ha sido completamente obviado (Neri, 2002: 421). No basta con atender al papel de la mujer lectora o escritora, del colonizado, sino que el multiculturalismo tiene entre sus objetivos la atención al contenido ideológico de las obras: aunque se mantenga el valor estrictamente literario de un texto, debe juzgarse su contenido desde una perspectiva ideológica e incluso moral; es decir, debe cuestionarse, aunque esto suponga una amenaza a su pervivencia en el lugar consagrado (Neri, 2002: 395). En este contexto, el desafío feminista al canon, como lo llama Lillian S. Robinson, consiste en la necesaria

inclusión de obras escritas por mujeres para alcanzar la verdad histórica de nuestra tradición (Robinson en Sullà, 1998: 127). El debate entre verdad histórica y calidad literaria no es baladí, pues el hecho de no aceptar la verdad histórica conlleva la pérdida de autoras que cumplen con la calidad literaria requerida. Es decir, podríamos abogar por un cambio de metodología que cuente con un primer estadio en el que el criterio básico sea cierta representatividad de la pluralidad existente para, una vez situados en el mismo estadio, poder valorar las obras en términos de calidad literaria.

3. Marta Sanz, Chimamanda Ngozi Adichie y Han Kang: convergencias y divergencias en torno a los procesos de canonización

Nos encontramos ante escritoras de culturas tan distintas como la española, la nigeriana y la coreana, y sabemos que la relación de unas obras con el canon no depende solo de los textos en sí, sino de su organización y su forma de relacionarse con un sistema cultural concreto, de manera que el tratamiento que reciben las autoras en sus países será distinto. ¿Cuál es su situación actual? Para determinar el reconocimiento que recibe un escritor debemos atender a la editorial que lanza su obra, los

premios recibidos, las traducciones, su inclusión en antologías o historias literarias y la bibliografía especializada en sus textos como principales indicadores de la valoración crítica que reciben. Para Mignolo, el poder (como sinónimo de tradición) y la lengua oficial son dos factores fundamentales para la formación del canon literario (en Sullà, 1998: 268), y los que hemos denominado indicadores del “estatus” que adquiere una escritora también están íntimamente relacionados con el poder y la tradición, por lo que en ocasiones resulta complejo, todavía hoy, encontrar el espacio en el que pueden instalarse las escritoras.

3.1. Marta Sanz en los cánones español y europeo

Marta Sanz nació en 1967, es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y actualmente imparte docencia en la Universidad Antonio de Nebrija. Desde que apareciera en 1995 *El frío*, publica numerosas novelas, poemarios, ensayos y cuentos, además de colaborar en revistas culturales y periódicos. A su citada primera novela le siguen *Lenguas muertas* (1997), *Los mejores tiempos* (2001), *Animales domésticos* (2003), *Susana y los viejos* (2006), *La lección de anatomía* (2008), *Black, black, black* (2010), *Un* 17

buen detective no se casa jamás (2012), *Daniela Astor y la caja negra* (2013), *Amour Fou* (2014), *Farándula* (2015) y *Clavícula* (2017). *No tan incendiario* (2014) y *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la transición española* (2016) son sus dos ensayos, que se completan con sus libros de poesía: *Perra mentirosa; Hardcore* (2010), *Vintage* (2013) y *Cíngulo y estrella* (2015)¹.

Frente a la gran cantidad de publicaciones, lo primero que cabe plantear es qué editoriales apoyan su crecimiento como autora, algo que va ineludiblemente ligado a los premios literarios recibidos. Comienza publicando con la editorial Debate, seguida de Destino y RBA para pasar a partir de 2010 con *Black, black, black* a Anagrama (con la excepción de *Amour Fou*, publicada en Miami por La Pereza Ediciones). En 2001 recibe el Premio Ojo Crítico de Narrativa con *Los mejores tiempos* y en 2006 se erige finalista de un premio tan importante como el Nadal con *Susana y los viejos* (un punto de inflexión para su carrera novelística). En 2013 gana los premios Tigre Juan y Premio Cálamo “Otra mirada 2013” con *Daniela Astor y la caja negra* y en 2015 se erige ganadora del importante Premio Herralde de Novela con *Farándula*. Los galardones que

¹ Datos obtenidos fundamentalmente de la web de la editorial Anagrama, 18 recogida en las referencias bibliográficas.

la escritora va recibiendo hacen que dé el salto a la prestigiosa editorial Anagrama. Sus tres poemarios son publicados por la madrileña Bartleby Editores y también es premiada en el género lírico recibiendo el Premio de la Crítica de Madrid por *Vintage*.

Sus relatos aparecen en distintas colecciones conjuntas y también con este género breve recibe galardones, siendo ganadora del XI Premio Vargas Llosa de relatos por “Regalos”. Como vemos, el panorama de Sanz resulta, cuanto menos, positivo; continuando con nuestros filtros, son muy iluminadoras las traducciones que ha recibido la obra: *Los mejores tiempos* tiene una traducción al portugués, *Un buen detective no se casa jamás*, *Black, black, black* y *La lección de anatomía* son traducidos al italiano por Nutrimenti y *Farándula* tiene contratos de traducción al inglés por Hispabooks y al italiano por Feltrinelli², pero eso es todo en cuanto a su traslación a otras lenguas. Continuando con las antologías que incluyen sus cuentos, vemos que en este ámbito Sanz tiene una posición destacada en el panorama literario español. *Daños colaterales: Hazañas antibélicas* (2002) y *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario* (2003) recogen textos ensayísticos de la autora; además, sus cuentos aparecen, entre otras, en *Páginas amarillas* (1997), *Todo un*

² Los datos de traducción han sido facilitados por la misma autora.

placer: antología de relatos eróticos femeninos (2005), *Los que los hombres no saben: el sexo contado por las mujeres en 13 relatos a temperatura extrema* (2008), *Rusia imaginada: diez viajes por el paisaje ruso* (2011), *Watchwomen: narradoras del siglo XXI* (2011) y *Nómadas* (2013)³. La bibliografía especializada en su obra es tal que sería imposible de enumerar aquí, lo que reafirma nuestra hipótesis de su afianzada posición en el panorama de la literatura española contemporánea. No podemos afirmar lo mismo si extendemos el sintagma hasta la literatura europea u occidental, como demuestran las escasas traducciones que su obra ha recibido; en relación con las demás escritoras trataremos de averiguar qué tiene que ocurrir para que una autora dé ese salto al extranjero.

3.2. Chimamanda Ngozi Adichie en los cánones afroamericano y universal

Ngozi Adichie nace en Nigeria en 1977 y desde muy joven combina sus estudios y su trabajo en universidades de Estados Unidos y de su país (Universidad de Nigeria, Universidad Drexel, Universidad Yale, etc.). Acoge entre sus

³ Información obtenida de la web *Escritoras.com*, recogida en las referencias 20 bibliográficas.

producciones obras de los cinco grandes géneros y, aunque destaca sobre todo por los narrativos, comenzó con poesía y drama con *Decisiones* (1997) y *Por amor a Biafra* (1998) respectivamente. En 2003 publica su primera novela, *La flor púrpura*, seguida de *Medio sol amarillo* (2006) y *Americanah* (2013). En 2009 vio la luz *Algo alrededor de tu cuello*, conjunto de relatos, mientras que sus últimas obras son ensayos de un marcado carácter feminista: *Todos deberíamos ser feministas* (2014) y *Querida Ijeawele: cómo educar en el feminismo* (2017). Con esta autora nos encontramos ante un éxito total en el campo de las traducciones, siendo traducida a más de treinta lenguas según Daria Tunca⁴. Tengamos en cuenta el alcance y la popularidad que le otorga el hecho de que solamente las publicaciones en inglés de sus novelas y su colección de cuentos se realizan en tres países: Nigeria, Estados Unidos y Reino Unido. En las dos primeras novelas encontramos una pequeña diferencia de fecha con respecto a la primera publicación: si *La flor púrpura* se publica por primera vez en Carolina del Norte en 2003, la publicación en Londres y Lagos se produce en 2004. Con *Medio sol amarillo* ocurre lo contrario: en 2006 aparece la novela en Londres y Lagos, retrasándose a 2007 la publicación

⁴ Encargada de la web *The Chimamanda Ngozi Adichie Website*, que recoge datos biográficos y bibliográficos con gran rigor. De aquí se obtiene la 21 información relativa a publicaciones, traducciones y premios recibidos.

en Nueva York. A partir de aquí, la publicación en los tres países es prácticamente simultánea, aunque los ensayos no se publican en Nigeria, algo sin duda revelador dado su carácter subversivo.

Francés, polaco, italiano, portugués, español, brasileño, griego, hebreo, checo y danés son algunos de los idiomas a los que ha sido traducida Adichie. Las primeras traducciones al español tienen algo en común: todas las ha realizado una editorial con sede barcelonesa, bien Grijalbo, bien Mondadori o bien Literatura Random House, la encargada de las últimas publicaciones de la nigeriana en España (*Americanah*, *Todos deberíamos ser feministas* y *Querida Ijeawele*) y de la reedición de las anteriores. En cuanto a la fecha de publicación de estas primeras traducciones, también coinciden todas en ser un año posteriores a la fecha de publicación original, a excepción de *Querida Ijeawele* que aparece en el mismo 2017. Lo que esto nos indica es que su situación no es positiva solo en el contexto afroamericano, sino también en la literatura universal contemporánea. Y en esto no solo influye el público lector, sino que los premios recibidos tienen un papel crucial tanto para el interés de las editoriales como para su expansión a distintos países.

Recibe galardones de literatura general, como el Commonwealth Writers' Prize 2005 al mejor primer libro tanto en África como en la convocatoria general de la Mancomunidad de Naciones por *La flor púrpura*, el Orange Broadband Prize for Fiction 2007 con *Medio sol amarillo* (Reino Unido), el 2013 Chicago Tribune Heartland Prize en la categoría de ficción y el National Book Critics Circle Award 2013 en la misma categoría (Estados Unidos), ambos por *Americanah*. Constatamos la existencia de premios en Estados Unidos para la literatura orientada a la defensa de la diversidad y la erradicación del racismo; en este perfil se incluyen el Anisfield-Wolf Book Award 2007 y el PEN 'Beyond Margins' Award 2007, ambos por *Medio sol amarillo* y fallados en Estados Unidos. También tienen una finalidad integradora el Hurston/Wright Legacy Award, que recibe en 2004 por *La flor púrpura* (premio estadounidense para escritores negros) y el Baileys Women's Prize for Fiction, del que consiguió el “Best of the Best” de la segunda década del premio con *Medio sol amarillo* (premio de Reino Unido para mujeres escritoras). También en Francia ha sido galardonada la obra de Adichie con 'Le Grand Prix de l'héroïne Madame Figaro' 2017 con la traducción de *Querida Ijeawele*.

Expuestos estos datos, al lector no le sorprenderá la imposibilidad de recopilar aquí las antologías en las que aparece Adichie ni la cantidad de bibliografía crítica que sobre su obra se puede encontrar. Más ilustrativas pueden resultar dos preguntas: ¿Por qué no se publican en Nigeria sus manifiestos feministas? ¿Qué le da éxito a Adichie? La cuestión no está exenta de polémica, pues como es sabido la escritora colaboró con Dior para la creación de la camiseta con eslogan “We should all be feminist”, pero cuando le preguntan si fue una estrategia de mercado, responde: “No. Sorry. Feminism is not that hot. I can tell you I would sell more books in Nigeria if I stopped and said I’m no longer a feminist. I would have a stronger following, I would make more money. So when people say, ‘Oh, feminism’s a marketing ploy’, it makes me laugh” (Brockes, 2017). Esto responde en cierta manera a las dos cuestiones: por un lado, la situación social nigeriana no es susceptible de recibir proclamas feministas, más bien esto aleja a Adichie de su país natal; por otro lado, aunque la creciente importancia de las corrientes feministas en los últimos años es sin duda un estímulo para la lectura de una autora que lucha por la igualdad, sus novelas fueron premiadas y traducidas antes de la aparición de sus ensayos, de manera que no podrían negarse su calidad narrativa y el interés de su temática social.

3.3. Han Kang en los cánones coreano y oriental

Han Kang nació en Corea del Sur en 1970, un momento de represión para el país que solo a partir de la década de los noventa ha abierto su cultura a las influencias internacionales (Coelho, 2015). La escritora estudió literatura coreana en la Universidad de Yonsei y se ha dedicado tanto a la poesía como a los géneros narrativos. Desde el principio encontramos dificultades para acceder a fuentes de calidad con datos bibliográficos, señal de su escasa internacionalización, con la excepción de todo lo concerniente a *La Vegetariana*, novela que sí cuenta con incontables reseñas y comentarios. Debutó como poeta con la publicación de varios poemas como “El invierno en Seúl” (1993). *El amor en Yeosu* (1995), *El fruto de mi mujer* (2000), *Caja de lágrimas* (2010) y *El diseño amarillo de la eternidad* (2012) son colecciones de cuentos, a las que acompañan numerosas novelas: *Ancla roja* (1994), *El venado negro* (1998), *El niño Buda* (1999), *Tus frías manos* (2002), *La vegetariana* (2007), *Sopla el viento* (2010), *La hora de griego* (2011), *Actos humanos* (2014), *Mientras que un copo de nieve se derrite* (2015) y *El libro blanco* (2016). A esto se suman la colección de poemas *Puse la noche en el cajón* (2013) y los 25

ensayos *Sobre el amor y su entorno* (2003) y *Canciones cantadas en voz baja* (2007)⁵.

A pesar de tener escaso reconocimiento internacional, la cantidad de publicaciones que realiza en editoriales coreanas indica que su papel es activo en la literatura contemporánea del país. Han Kang se considera una de las autoras renovadoras de la literatura de Corea, en la que empezaban a tener cabida las mujeres que, según Coelho, “fabricaron una mirada totalmente transformadora sobre el lugar de la mujer, la tradición, el confucionismo y los códigos patriarcales en la sociedad que les tocaba vivir” (2015). La mayoría de los reconocimientos que ha recibido por parte de la crítica proceden de su Corea natal, como el 25º Premio Coreano de Novela con *El niño buda* en 1999, el Premio Artista Joven del Año por el Ministerio de Cultura de Corea en 2000, el Premio Yi Sang con “La mancha mongólica” (2005), el Premio Literario Dong ri con *Sopla el viento* en 2010, el Premio Literario Manhae por *Actos humanos* (2014) y el Hwang Sun-won por *Mientras que un copo de nieve se derrite* en 2015. Tras estos, ha recibido el importante Premio Internacional Man Booker 2016 por *La vegetariana* y el Premio

⁵ Información obtenida de su página web, *Han Kang*, recogida en la 26 bibliografía.

Malaparte (Italia) por *Actos humanos* en 2017, ambos bastante después de la primera publicación de las novelas.

La notable ausencia de traducciones de su obra es un índice que muestra el gran camino que le queda por recorrer a Han Kang hasta llegar a una posición canónica fuera de su país. En nuestra investigación, encontramos que *La vegetariana* es su primera novela publicada en inglés, cuya traducción realizó en 2015 Deborah Smith en Libros Portobello; de la traducción al español se encarga la editorial :Rata_ en 2017. También Smith y Portobello se encargan de la traducción al inglés de *Actos humanos* (2016), publicada asimismo en italiano en 2017 por Adelphi; *El fruto de mi mujer* y *El libro blanco* son las otras obras que se han traducido al inglés en 2016 y 2017 respectivamente. Como vemos, la promoción de esta escritora es un fenómeno muy reciente que se vio impulsado por el relanzamiento de *La vegetariana*. Pero, ¿qué es lo que ha llevado a los lectores a la recuperación de esta novela casi diez años después de su publicación? Los críticos coreanos –según la traductora, Sunme Yoon–: “La pulverizaron. La crítica también está dominada por hombres. A las mujeres les gustó, les impactó, pero los hombres perdían el hilo” (Kang, 2017: 10). En este prólogo Gabi Martínez apunta al ostracismo al que fue conducida la obra en el momento de su publicación, y sin 27

embargo descubrimos aquí que :Rata_ contrató a Han Kang antes de ganar el Man Booker (2017: 13). Algunos críticos apuntan a la confusión que genera el título como causa de su recuperación, ya que muchos se acercan a la novela esperando encontrar un manual para vegetarianos.

Y hay también una ineludible cuestión de género tras este ostracismo; la autora expone que tras la publicación original “hubo lectores que me dijeron abiertamente que el libro era demasiado perturbador, que les molestaba. A las mujeres, en cambio, les gustó aunque les impactase. Comprenden mejor los sentimientos de Yeonghye” (en Zas Marcos, 2017). Parece entonces que la recuperación de la obra ha sido posible gracias precisamente a la apertura de horizontes que en los últimos años se está viviendo en el nivel cultural tras las exigencias de escritoras y estudiosas de la literatura que parecen dar sus frutos. Además, subyace en esta novela toda una teorización sobre el cuerpo que comparten algunos sectores de la crítica feminista, otro punto a favor para su relectura. Gajeri apunta que “(...) así como la cultura masculina ha instrumentalizado la corporeidad femenina, relegándola a una ausencia de identidad, las mujeres teorizan la recuperación del cuerpo para poder definir una identidad autónoma a través del cuerpo y del lenguaje” (2002: 471), y la autonomía y recuperación del cuerpo para Yeonghye 28

consiste precisamente en deshacerse de él. Esa brusquedad y determinación puede ser la doble causa que generó primero rechazo y después admiración.

3.4. Puesta en común a partir de los datos bibliográficos

¿A quién pertenece, entonces, el canon? ¿La cantidad de publicaciones determina la universalización de una autora? ¿Es una cuestión de lenguas y traducciones o se debe, por el contrario, a la temática y la calidad literaria? Si hace varias décadas que los lectores y teóricos de la literatura adoptaron una postura activa en la relectura de la tradición para contar una nueva historia de la literatura, para interpretar de forma libre los clásicos y optar así por un canon integrador, ¿qué factores hacen que aún hoy el debate esté servido? El objetivo inicial es preciso: “descolonizar el canon del patriarcado”, en palabras de Zavala (en Servén, 2008: 9). Los caminos para lograrlo son más ambiguos al contar con múltiples posibilidades.

Nuestras escritoras no solo se erigen como sujetos autónomos de creación, sino que sus mundos femeninos exteriorizan comportamientos y realidades androcéntricas en una primera fase vital para poder combatirlos. Marta Sanz, tan cercana a la narración autobiográfica como a la creación 29

ficcional, ofrece discursos de la intimidad cuyos personajes desobedecen por entero las normas éticas tradicionales. Podríamos afirmar que las ideas que plasma en *Éramos mujeres jóvenes* subyacen ya no en sus novelas sino en su forma de concebir la escritura, pues su literatura aborda temas punzantes cuyo tratamiento normalmente impiden la vergüenza y el pudor. Pero Sanz es clara: “Hablamos desde la heteronorma para cuestionarla. Para que no nos hiera más” (2016, 13). Se mueve en la encrucijada que plantea el fervor católico a las mujeres que empezaban a ser modernas, en el sentimiento del pecado frente a la libertad femenina, en el empoderamiento que le da tratar ese destape en sus novelas. Además de ser un tema explícito no solo en este ensayo sino también en *Daniela Astor y la caja negra*, es el escenario en el que actúan sus personajes.

Como vemos, por su temática es una literatura muy fácil de comprender para los lectores españoles, pues hay una parte de nuestra historia que late en cada texto; su éxito en España es incuestionable, pero no contamos con muchas traducciones a otros idiomas. El proceso de canonización en su país ha sido exitoso, favorecido por un gran reconocimiento desde las instituciones y las editoriales. A pesar de esto, el salto a Europa y a otras culturas se reduce a cuatro traducciones. Considerando incuestionable su calidad estilística, podríamos pensar en la 30

temática de algunas de sus obras como elemento reduccionista, aunque no ocurre lo mismo con las obras detectivescas o *Clavícula*, por ejemplo, de manera que la localización espacio-temporal de los discursos no parece una causa determinante. Quizá sí lo sea la lengua de escritura; a pesar de ser el español una de las lenguas mundialmente más habladas, nuestro estudio indica que se encuentra por debajo del inglés en cuanto a facilidad para su divulgación (como ocurre con la misma Adichie). Pero no podemos esquivar la cuestión de género: sin negar la merecida calidad literaria de Enrique Vila-Matas, Javier Marías o Javier Cercas como nombres cumbre de la literatura actual, parece que la tradicional marginación femenina todavía ejerce influencia y dificulta el ascenso de una mujer a esa cumbre literaria ocupada por hombres.

Debemos reconocer que el caso de Chimamanda Ngozi Adichie es totalmente contrario: parece que su doble condición de marginada (por su género y por su raza) es precisamente lo que le ha dado el éxito. A pesar de la consagración que le daban ya los muchos premios recibidos, los dos ensayos feministas de la autora llegan en un momento en el que gran parte de la sociedad se interesa por el feminismo desde los ámbitos político y social pero también cultural, lo que sin duda abre una ventana a la lectura de sus obras anteriores. Además de esto, parece que 31

su internacionalización y la lengua de publicación es un motivo crucial para su expansión: mientras que la obra en español de Marta Sanz se publica en España, la obra en inglés de Adichie se publica en Estados Unidos, Reino Unido y Nigeria, lo cual triplica su proyección. Además de estos factores editoriales, la temática de su obra es también una ventaja para su recepción⁶: la cultura africana es un fondo común en sus novelas, contrastada por lo general con otras culturas que van formando la identidad de los personajes. Resulta muy interesante ver cómo en *Medio sol amarillo* los tres personajes considerados protagonistas, Ugwu, Richard y Olanna, encarnan respectivamente la clase, la raza y el género, tres vetas convergentes e indisolubles en su literatura y que están en la base de los *Cultural Studies*.

Esa mezcla de experiencias y sensaciones sobre telones históricos enriquece la obra de la escritora. Francesa Neri afirma que “Cuando los colonizadores se retiran de las colonias de ultramar dejan una situación culturalmente muy comprometida, porque han puesto en crisis, ante todo, las bases de la cultura indígena entre ellas, la lengua, uno de los rasgos fundamentales de toda comunidad y distintivo de una identidad colectiva” (2002: 407). Adichie sabe hacer de esa situación de crisis el

⁶ Recordemos que empieza a tener reconocimiento internacional antes de la publicación de los ensayos feministas, aunque no era la expansión ilimitada que viven hoy sus textos. 32

conflicto fundamental pero implícito de sus novelas, y una forma de mantener las raíces de su tribu es precisamente mantener múltiples palabras de su lengua: el igbo se mezcla con el inglés de forma amena y sencilla en boca de personajes que a veces incluso lo han aprendido de adultos, como es el caso de Richard en *Medio sol amarillo*.

Para finalizar con la escritora coreana, es iluminador que Marta Sanz recomiende la lectura de *La vegetariana* (González, 2017), ya que distintas críticas ensalzan el excelente estilo literario de las dos escritoras y, sin embargo, se encuentran en desventaja respecto a la tercera en cuestión. Retomando el tema de las traducciones, parece que a pesar de abogar por una sociedad multicultural, siguen existiendo lenguas y culturas de mayor y menor prestigio. Marina Guglielmi muestra cómo mediante la traducción se busca “el principio de integración entre culturas distintas, visualizar la difusión de las literaturas, y llegar a una visión panorámica de la literatura del mundo (...) como una masa “fluida”, en movimiento, más allá de cualquier género” (2002: 310). Y expone también la importancia que Even-Zohar confiere a las traducciones cuando se trata de una literatura reciente, “cuando una literatura es “periférica” o “débil”, o ambas cosas” y cuando una literatura se encuentra en crisis (en Guglielmi, 2002: 311). Nos interesa sobre todo el 33

segundo caso, pues con Han Kang nos encontramos con una literatura periférica con respecto a Occidente y débil con respecto a su género femenino, dos hándicaps que solo *La vegetariana* ha podido contrarrestar. El proceso de canonización de Han Kang es similar al de Marta Sanz, pues ambas son valoradas en sus países pero su exteriorización es tenue. Incluso en sus primeros pasos de entrada a un canon plural y diverso van de la mano la española y la coreana con *Farándula*⁷ y *La vegetariana* respectivamente, aunque Han Kang cuenta con mayor repercusión universal.

Sabiendo cómo es el canon hoy día, cuáles son las soluciones que se ofrecen desde los estudios de literatura, y partiendo de la información bibliográfica de las escritoras, hemos intentado dar con los núcleos que entran en conflicto con su internacionalización. La falta de traducciones es la demostración de que Marta Sanz y Han Kang no se encuentran en el mismo nivel de expansión internacional que Adichie, al igual que parecen converger los motivos. La situación del país de origen es más determinante de lo que puede parecer. A pesar de recibir premios en Corea, la situación para Han Kang y otras escritoras en su país es compleja dado el escaso periodo de

⁷ Aunque otras obras anteriores han sido traducidas, parece, junto con *La 34 lección de anatomía*, la que está teniendo una mayor proyección.

tiempo que las separa de la última dictadura y de un sistema social que relega a las mujeres al ámbito doméstico. Ya hemos mostrado cómo su literatura, quizá por lo desgarrador de sus discursos protagonizados por mujeres, encuentran mayor fortuna entre las lectoras, que son las que tienen un papel más reducido. Esto y el tratamiento de temas históricos y de profunda preocupación por la sociedad actual, favorecen la falta de traducciones hasta la fecha.

Si es cierto que la situación en España es más alentadora, también Sanz se centra en la mayoría de su obra en personajes femeninos y temas que les atañen desde la parodia o la propia autobiografía. No queremos con esto decir que haya temas propiamente femeninos, pero sí que puede existir más facilidad para la identificación del lector con unos personajes cuando comparte sus condiciones de género, clase social, raza, edad, etc. A esta predisposición a los universos femeninos se suma su carácter de literatura profunda y reflexiva, que se adentra en el retrato de la psiquis poniendo en evidencia sensaciones incómodas, algo que comparte con la también relegada Han Kang. Ya sabemos que con Chimamanda Ngozi Adichie ocurre todo lo contrario: sus proclamas feministas llegan en un momento perfecto para recibirlas. Además, sin entrar en la situación del país, veíamos que en Estados Unidos se reservaban 35

premios para aquellas novelas que ayudaran a abolir el racismo, algo que beneficia a escritores como nuestra protagonista. Vemos también que su temática es más universal, la guerra no entiende de géneros, y aunque los personajes femeninos están muy bien definidos, el marco fundamental de la guerra enfatiza el carácter histórico-social por encima de los demás; podríamos entender esta “neutralidad” como una ventaja para el impulso que tuvo desde sus inicios, de manera que cuando llegan los citados ensayos la autora ya está más que consagrada a nivel internacional.

4. Conclusiones

Llegados a este punto, no debemos caer en la trampa de ubicar y analizar la situación únicamente desde nuestra posición y con el horizonte en el canon occidental. Ahora bien, tampoco podemos asociar la idea de cánones regionales con la exaltación de las literaturas nacionales, pues sin cierta universalización de las obras no existiría la Literatura Comparada ni tendría razón de ser la mayoría de corrientes críticas y teóricas. Creemos que se trata, más bien, de crear un espacio en el que tengan cabida y representación los distintos cánones particulares, de manera que cualquier cultura estaría representada en ese hipotético canon 36

universal que sería solo una muestra de lo que se puede obtener de cada cajón cultural. A ese canon universal debe ascender una selección representativa de cada sociedad, y para tener acceso al conocimiento de esas obras desde el exterior siguen siendo fundamentales las ediciones, las traducciones, los premios, y en definitiva el arco de factores que determinan la situación de un escritor en la literatura de su época. La cuestión del canon y su relación con la crítica feminista es un campo que necesita ser explotado desde los ámbitos prácticos y culturales, desde la industria editorial, pero también desde las universidades y las instituciones que deciden qué se enseña y cómo se enseña, pues con esas elecciones se organizan décadas de conocimiento pero también de calidad social. Bajo todo esto subyace la situación política del país y su predisposición para el lance de la traducción editorial, que al final es la llave que permite el salto internacional de un autor.

Referencias bibliográficas

Brockes, Emma (2017). Chimamanda Ngozi Adichie. Can people please stop telling me feminism is hot?, *The guardian*.

- Coelho, Oliverio (2015). Breve introducción a la literatura coreana contemporánea, *La Balandra (otra narrativa)*, nº 11.
- Gajeri, Elena (2002). Los estudios sobre mujeres y los estudios de género. En Armando Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (441-486). Barcelona: Editorial Crítica.
- González Harbour, Berna (2017, julio, 6). *¿Qué está leyendo Marta Sanz?* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2017/07/05/opinion/1499255799_369073.html. Consultado: 15-10-2017.
- Guglielmi, Marina (2002). La traducción literaria. En Armando Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (291-345). Barcelona: Editorial Crítica.
- Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Kang, Han (2017). *La vegetariana*. Barcelona: Rata_.
- Lotman Iuri M. (1996). *La Semiosfera I. semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Neri, Francesca (2002). Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización. En Armando Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (391-439). Barcelona: Editorial Crítica.

- Pozuelo Yvancos, José María y Aradra Sánchez, Rosa María (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Sanz, Marta (2016). *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Servén Díez, Carmen (2008). Canon literario, educación y escritura femenina, *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura*, nº 4, 7-19.
- Sullà, E. (Ed.). (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros.
- Zas Marcos, Mónica (2017). *La Vegetariana, una 'Metamorfosis' femenina, sangrienta y desnutrida, El diario*.

Otras webs consultadas:

- Blanco, Raquel (2014). Entrega de Premios Cálamo, *Jot Down. Contemporary Culture mag*.
- Herralde, Jorge (2017). *Editorial Anagrama*. Recuperado de <https://www.anagrama-ed.es/autor/sanz-marta-1254>. Consultado: 15-10-2017.
- Kang, Han (2016). *Han Kang*. Recuperado de <http://han-kang.net/>. Consultado: 10-10-2017.

- Ngozi Adichie, Chimamanda (2017). *Chimamanda Adichie*. Recuperado de <http://chimamanda.com/>. Consultado: 10-10-2017.
- Sanz, Marta (2003). *Escritoras.com. Literatura escrita por mujeres*. Recuperado de <http://escritoras.com/escritoras/Marta-Sanz>. Consultado: 15-10-2017.
- Tunca, Daria (2017). *The Chimamanda Ngozi Adichie Website*. Recuperado de <http://www.cerep.ulg.ac.be/adichie/index.html>. Consultado: 10-10-2017.

Canone a più voci

Gerardina Antelmi

Università Adam Mickiewicz Poznań Polonia

Riassunto: Nel corso dei secoli le donne, scrittrici e lettrici, ciclicamente si sono guardate indietro per trovare voci di donne che potevano parlare loro. In alcuni momenti storici è emersa l'esigenza di recuperare le voci di donne scrittrici del passato compilando elenchi e antologie. Sembrerebbe che un primo passo verso la consapevolezza della presenza e delle voci di donne passate e contemporanee consista nell'atto di 'cercarsi' per conoscersi, a partire da *De mulieribus claris* di Boccaccio passando per *La cité des dames* di Christine de Pizan, e le varie antologie (Lodovico Domenichi, Luisa Bergalli, Jolanda De Blasi) fino ai risultati della ricerca più recente. Tali opere, tuttavia, non hanno sempre avuto, e non hanno, un'influenza sulla formazione del canone letterario, su cui si basano sia i programmi scolastici italiani sia le antologie più diffuse in ambito scolastico.

La presente proposta vuole essere una riflessione sulla diffusione degli scritti di donne nell'ambito dell'insegnamento della letteratura italiana. Ci si chiede se il nostro periodo storico così favorevole allo sviluppo e alla diffusione degli studi sugli scritti delle donne potrebbe essere "l'ultimo" in cui ci si 'cerca' o se, invece, procedendo l'Accademia e l'Istituzione che sancisce il programma 'canonico' su sentieri paralleli, le voci femminili passate e contemporanee rischiano nuovamente l'oblio in futuro. Si riflette, infine, sul rischio forse più grave dell'eventuale mancanza di impatto sui programmi istituzionali: che le voci, passate e presenti, di autrici e ricercatrici/tori non raggiungano le lettrici e i lettori delle giovani generazioni. A tale proposito si pongono interrogativi relativi non solo ai contenuti, ma anche ai mezzi di comunicazione didattica più adatti per rivolgersi alla generazione di nativi digitali. Mantenere aperta la comunicazione fra generazioni diverse raggiungerebbe un duplice scopo: eviterebbe che in futuro le giovani non debbano 'cercarsi' di nuovo; al contempo contribuirebbe alla formazione di una visione del mondo, non solo letterario, in cui le voci femminili e maschili dialogano formando una comunicazione a più voci.

Parole chiave: scritti di donne, canone, antologie, sistema scolastico

Abstract In the course of time women, authors and writers, have cyclically 41 looked back to find the voices of women who were able to articulate for

them. In specific historical moments the need to recover the voices of past women authors has emerged, hence the compilation of lists and anthologies. It would seem that an initial step towards the awareness of the voices of women, past and present would be the act of searching the past to identify them, from the starting point of *De Mulieribus claris* by Boccaccio passing to *La cité des dames* by Christine de Pizan, and various anthologies (Lodovico Domenichi, Luisa Bergalli, Jolanda De Blasi) through to the results of the most recent research. These works, nevertheless, have not had, and still do not have, a significant influence on the formation of the literary canon, on which both the Italian school programmes and the anthologies most commonly diffused within the scholastic ambit are based. The present contribution is a reflection on the diffusion of women's writing in the field of teaching Italian literature. One asks whether our present historical period which is so favourable for the development and dissemination of studies of women writers could be the ultimate in which one looks for past women writers, or if, instead, the institutions which sanction the canonic programme consign the female voices past and present to obscurity once more.

One reflects, finally, on perhaps the more grave danger of the eventual absence of impact upon the institutional programmes: that the voices, past and present, of authors and researchers do not reach the writers and readers of the younger generations. With this in mind one poses the relevant questions not only of content but also of the means of didactic communication most appropriate to address the digital native generation. Keeping open the dialogue between different generations would achieve a dual scope, avoiding the necessity for the young to search once more in future years, and at the same time contributing to a formation of a vision of the world, not exclusively literary, in which voices, both female and male, converse, creating a dialogue richer in perspective and depth.

Keywords: Women's writing, canon, anthologies, school system

Il presente contributo si pone lo scopo di riflettere sul tema delle 'Assenze' inteso come assenza dal canone della 'voce' delle donne, dove il termine 'voce' assume il significato metaforico di acquisizione di una autorevolezza testuale; di espressione dell'esperienza di donne attraverso la scrittura; quindi di 'avere una voce' ed evidenziare le qualità peculiari ⁴²

della esperienza culturale di donne, con ‘una voce differente’ (Dunn-Jones, 1994: 1). In particolare si esaminerà il rapporto fra canone e didattica della letteratura nonché la possibilità di introdurre concretamente e in modo esteso scritti di donne nella didattica della letteratura nel triennio della scuola secondaria italiana. Verranno affrontati dapprima alcuni dei punti che ritengo nodali della storia e tradizione letteraria delle donne che, emergendo durante la presentazione didattica, contribuirebbero allo svelamento del contesto storico in cui le donne agivano. Ci si interrogherà, infine, non solo sui contenuti ma anche sui mezzi più adeguati – dove con ‘mezzo’ non si intende metodo didattico – per raggiungere le nuove generazioni di lettrici/lettori digitali. Non si ha lo scopo di ripercorrere teorie critiche, prendere posizione a favore del canone, contro di esso, o di esaminare i cambiamenti avvenuti nell’ambito della redazione delle antologie nel corso dei secoli, quanto di tentare di trovare un modo – per ricordare un pensiero di Ena Lucia Portela – di insinuarci “nel temibile canone egemonico” e passeggiare “nelle zone bianche, in quegli spazi in cui si perde il senso della differenza” (cit. in Riccio, 2003: 134).

1. Antologie

Sin dalla prima lettura de *Le livre de la cité des Dames* (1404-05) di Christine de Pizan, la mia attenzione si è posata sulla lettrice/autrice Christine che, chiamata dalla madre per il pasto, rimane assorta e turbata dal testo che stava leggendo. Si tratta di una delle opere appartenenti alla letteratura misogina, il cui autore in questo caso è Matheolus. Come in un gioco di Matrioske, la mia reazione come lettrice di Christine lettrice/autrice è stata chiedermi il motivo per cui Christine abbia incluso il nome dell'autore. La domanda che emergeva nella mia mente, espressa in altri termini suonava: "Valeva la pena contribuire a tramandare il nome di questo autore misogino?" Mi rendo subito conto che una simile domanda fa parte del meccanismo che opera all'interno di quella catena di testi (letterari e non) che abbiamo avuto l'opportunità di conoscere una volta acquisito il diritto dell'accesso all'istruzione. Quel meccanismo che è scattato automaticamente nella mia mente deve essere ben assimilato e radicato e sembra essere lo stesso che soggiace alla selezione per l'inclusione o esclusione dal canone. Il pensiero che segue ancora: è bene ricordare che esiste(va) un tale filone di letteratura a testimonianza della diffusa misoginia. Passare sotto oblio questi 44

nomi e relative opere equivarrebbe anche a privarsi di parte di conoscenza. La reazione di Christine de Pizan è stata quella di prendere la penna e stilare il catalogo delle donne che compensasse in positivo le affermazioni misogine di Matheolus. Ma non solo. L'opera di Christine, ispirata all'opera *De mulieribus claris* (1374) di Boccaccio, è uno dei primi tentativi di guardare al passato, e al presente e di *contarsi*, direi, dove il contare non è inteso tanto con intento quantitativo quanto di raccogliere esempi di donne sia che contano-si contano, sia degne di essere contate e di essere incluse in una raccolta; e, pertanto, di rimanere nella memoria collettiva. Vale a dire formare il ricordo delle donne che hanno fatto sentire la propria voce e sono riuscite a farla risuonare anche presso i posteri.

Il guardarsi intorno per 'contarsi' è un fenomeno ricorrente. In periodi diversi è emersa la necessità, l'urgenza, di raccogliere in antologie le voci di donne presenti e passate. Ne ricorderemo solo alcune, l'elenco completo sarebbe troppo lungo. Lodovico Domenichi, *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* (1559); Luisa Bergalli, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* (1726); Ginevra Facchini Canonici, *Prospetto biografico delle donne italiane* (1824); Jolanda De Blasi, *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800* (1930). È opportuno, tuttavia, 45

menzionare lavori che, pur non presentandosi come raccolte, hanno lo scopo di ricostruire una sorta di genealogia di donne, quale lo scritto di Laura Cereta che nel 1488 raccoglie i nomi delle donne intellettuali dall'antichità al suo tempo e vi include tre donne del suo secolo: Isotta Nogarola, Cassandra Fedele e Nicolosa da Bologna (Panizza-Wood, 2000: 28). Tuttavia, quando parliamo di raccolte, il pensiero non può non andare alle riflessioni di Margaret Ezell secondo cui un'antologia è “principalmente un testo popolare o diretto all'insegnamento”; in secondo luogo le antologie in quanto tali “aiutano a creare e a confermare i canoni: le loro selezioni segnalano al lettore ciò che la comunità critica considera essere degno di studio, nonché la struttura critica dominante in cui i testi devono essere letti” (Ezell, 1993: 40)¹. Ezell ha dimostrato, inoltre, come anche un'antologia quale quella apparentemente neutra e oggettiva di George Ballard (1752), sebbene rappresenti un testo chiave per la preservazione di nomi di scrittrici altrimenti cadute in oblio, tramite la sua selezione avesse in realtà il fine di formulare un'immagine della femminilità ideale per l'epoca. Infatti, mentre ne rimasero escluse scrittrici ben famose al suo tempo – quali Aphra Behn, Delarivier Manley, e Susannah Centlivre, professioniste che si mantenevano con il loro lavoro di scrittrici

¹ Se non specificato altrimenti le traduzioni dall'inglese sono di chi scrive.

di romanzi e *pièces* teatrali – vi furono incluse principalmente donne che incarnavano il modello di virtù e modestia femminile del tempo (Ezell, 1993: 66-103)².

Occorre ricordare che il rapporto fra donna e atto creativo da un lato, fra donna e pubblicazione dall'altro implica(va) automaticamente una discussione sulla virtù e sulla moralità della donna-autrice, nonché persino sull'identità di genere della donna. Soffermarsi, pertanto, anche se brevemente, su tale rapporto non sembra fuori luogo, ancora oggi. Per quanto concerne il mantenimento della virtù della donna, Lodovico Domenichi, si premurava di specificare sin dal titolo della sua raccolta (1559) che le poesie erano opera di donne 'virtuosissime'. 'Pubblicare', ovvero 'rendere pubblici' i propri scritti equivaleva a rendersi, a trasformarsi in una 'donna pubblica'. Ma che dire di Montale, che, alla metà del secolo appena concluso, in *Potessi almeno costringere*, ancora ricorre al sottile gioco di parole: "Non ho che queste parole / che come *donne pubblicate* / s'offrono a chi le richiede" (cit. in Malicka, in uscita: 70, corsivo mio). Il poeta utilizza il termine 'pubblicate', che proprio nell'accezione denigrativa del

² Si tratta dell'antologia di Ballard, George (1752) *Memoirs of Several Ladies of Great Britain: who have been celebrated for their writings or skill in the learned language, arts and sciences*, Perry, Ruth (Ed.). (1985). Detroit: 47 Wayne State University.

femminile e accompagnato da ‘donne’ assume il significato spregiativo riferito implicitamente – e pertanto dato per sottinteso, condiviso e veritiero – alle ‘donne pubbliche’. E se Carlo Dionisotti definiva Veronica Franco come “famigerata cortigiana” nel 1967, era il 1999 quando Remo Ceserani, riferendosi alla Contessa Lara, afferma “Ancor più della sua poesia [...] parlano per lei i dati della vicenda biografica” (cit. in Barbarulli-Brandi, 2003: 101). Per non vedere messa in discussione la propria ‘virtù’, molte autrici scelsero di pubblicare sotto anonimato o con *nom de plume* maschile: Mary Astell, pubblicò *A Serious Proposal to the Ladies, for the Advancement of Their True and Greatest Interest* (1694) in modo anonimo, infatti in luogo del nome dell’autrice compare: composta da ‘a lover of her sex’; George Eliot, George Sand, Antonio Carrera-Elsa Morante, per citarne solo alcune. Ritenerne questo atteggiamento ormai superato fa correre il rischio di applicare una visione Presentista – intesa nel senso di “interpretare il passato secondo termini del presente” (Hunt, 2002) – basti menzionare una delle più popolari e più vendute firme contemporanee per il pubblico di *detective stories*: P.D. James, che scelse di pubblicare dietro l’ambiguità delle sole iniziali. Per quanto riguarda l’identità di genere, una scrittrice veniva equiparata a un uomo, soprattutto se la sua opera vantava 48

il consenso del lettore-uomo. A Vittoria Colonna Michelangelo si rivolgeva al maschile: “un grande amico”, “un uomo in una donna” (Cox, 2005: 15); in modo simile, in Inghilterra, Dryden giudicava i componimenti poetici di Elizabeth Thomas “too good to be a woman’s” (Ezell, 1993: 71). In tempi a noi più vicini, Croce definiva la scrittrice Neera “pensatore virile” (cit. in Zancan, 2000: 110; Barbarulli, 2003: 103), dove ‘virile’ veniva intesa come una qualità collegata alla moralità; De Sanctis afferma di Maria G. Guacci che “vuole fare l’uomo” (cit. in Barbarulli, 2003: 104).

2. La memoria

Ritorniamo alle raccolte di scritti, o antologie. Considerate ancora oggi come uno dei mezzi per raccogliere e tramandare la tradizione letteraria di un paese, le antologie scolastiche tradizionali hanno sempre intessuto uno stretto rapporto con il canone. Alcuni interventi recenti sulla funzione delle antologie fanno emergere il timore che la sopravvivenza della tradizione letteraria sia in pericolo, esprimendo la necessità di non disperderne l’eredità e al contempo riflettono sullo stato di salute della critica letteraria stessa. Mentre si riconosce l’urgenza di una svolta nel genere dell’antologia, si tende a 49

rinforzare la centralità della critica, quella autorevole, e militante (Ritrovato, 2017: 129-30; Giovannetti, 2006: 215-230). In questo periodo in cui le voci della critica sono plurali, coloro che detenevano la centralità della critica, constatando che “la confusione regna sovrana” lamentano che il numero delle antologie è “colossale (di prevalente interesse folclorico) [...] con antologie che si fregiano di qualche invenzione tematica (dagli animali abbandonati alla violenza sulle donne, all’anniversario di qualche fatto di cronaca, per finire alla dedica speciale per una diva morta suicida)” (Ritrovato, 2017: 126). Accomunate donne, benché dive, e animali rimangono comunque un elemento “folclorico”.

Riprendendo il filo relativo all’assenza delle voci di donne, vorrei anch’io sollevare il dubbio della possibilità del mantenimento dell’eredità letteraria, ma quella delle donne. Vale la pena interrogarsi sul destino sia delle donne scrittrici del passato e contemporanee sia delle studiose – che ancora compiono il prezioso lavoro di archeologia letteraria facendo riemergere testi e che lavorano sulla critica – in modo che tutto ciò non vada nuovamente perso. Come evitare che queste voci rimangano sotterrate da dune di nomi maschili e che fra alcune generazioni sorga conseguentemente l’urgenza di guardarsi indietro e di trovarci? Ri-contarci? Questa potrebbe sembrare, 50

forse, una preoccupazione infondata. Vorrei ricordare, allora, per intero l'incitamento a non abbassare la guardia di Alessandra Riccio.

Se le donne abbassano la guardia, smettono di diffidare, di praticare quell'ermeneutica del sospetto che ha permesso loro di far vacillare le altrui certezze, le grandi narrazioni e i saperi monologici ufficiali, rischiano di azzerare un secolo di lotte senza aver scavato nel cuore del problema, e cioè nell'ostinata e incancrenita riproposizione di un mondo diviso in "esseri inferiori", condannati a obbedire, ed "esseri superiori", destinati a comandare. Questo è il modello che ci è stato proposto e di cui abbiamo fatto esperienza, tanto antico da sembrare innato e naturale. (Riccio, 2003: 120)

3. Programmi ministeriali

A partire dalla mia esperienza sia di ricerca sia di docenza, ritengo fondamentale affrontare la situazione del rapporto fra risultati della ricerca scientifica e la sua ricaduta concreta nell'ambito dell'insegnamento nelle scuole superiori italiane. In altri termini, analizzare il rapporto fra i tre elementi che seguono: i programmi ministeriali, le giovani generazioni di studentesse e studenti nativi digitali, e la presentazione di testi di scrittrici del passato. Ognuna di queste voci richiederebbe un'argomentazione più ampia, ma proverò a sintetizzare. I programmi ministeriali si intrecciano strettamente sia con la tradizione canonica sia con l'offerta editoriale delle case editrici. 51

Se da un lato queste ultime arrivano persino a influenzare i contenuti delle antologie (Giovannetti, 2006: 220), dall'altro la programmazione didattica è pianificata principalmente in vista dell'esame di stato; si pensi alle tracce ministeriali per le prove scritte dell'esame finale della scuola secondaria dettate dal Ministero: molto difficile, se non impossibile, scommettere su una traccia che focalizzi su una delle molte scrittrici attive fra il 1800 e 1900. Saranno note, inoltre, le linee guida relative al programma di letteratura italiana prodotte dal Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca (MIUR) in occasione dell'ultimo bando di concorso per il reclutamento dei docenti, che hanno provocato la risposta di numerose studiose che hanno inviato una lettera aperta al Ministro (Laboratori di studi femministi, 2016). L'elenco degli autori fornito nelle linee guida del MIUR – che i candidati futuri docenti hanno l'obbligo di conoscere – include la sola autrice Elsa Morante. Oggigiorno la programmazione didattica di scuole superiori e di università è rinvenibile in rete e ci si può perdere fra numerosi e soliti noti nomi di autori che ricalcano le linee guida del MIUR. Compaiono alcuni nomi di scrittrici, ma sono eccezioni. Collegata ai programmi, si è detto, è la proposta editoriale delle antologie e dei corsi di storia della letteratura, che, sì, recentemente hanno iniziato a includere alcune autrici, ma in 52

riquadri a parte, trattando la presenza, le voci delle autrici come se fosse una storia parallela. Strategia questa che può essere interpretata implicitamente come se il canone corresse su un percorso maggiore, intoccabile, mentre il secondo percorso rappresenterebbe un'appendice opzionale, la cui omissione non comporterebbe perdita alcuna nella conoscenza della tradizione nazionale. In un certo senso, il canone, l'appartenenza al canone rinforza la perpetuità del canone stesso. Su tale separazione torneremo fra breve.

4. I testi

Rimangono gli altri due fattori, la presentazione dei testi del passato e le giovani generazioni di studenti: come si rapportano fra di loro testi e giovani, e a tale proposito vorrei includere il ruolo intermediario della docente. Per quanto riguarda i testi, lascio la parola a Sandra Gilbert che pone quesiti fondamentali per le conseguenze che la Rivoluzione Informatica e questo mondo “*virtualmente* nuovo” possono avere sulla critica femminista, e non solo.

[...] is there in this posttheoretical era a phenomenon we can still call “literature,” which can be distinguished from, say, telephone directories, [...] and maybe even Web pages? Are there people (once known as “authors”) who produce that stuff, and people (still, I guess, known as “readers”) who in some way consume it? Does it make a 53

difference that some of those people formerly known as authors are beings called “women” rather than beings called “men”? If so, how can we study and *teach* the effects of that difference?” [...] “... in the hyperreal future we already inhabit, with its glimmering computer screens, skeptical postmodernists, and decaying educational infrastructure – will there even be positions (once known as “jobs”) in which people can study and teach those differences that shape and determine the hypothetical phenomenon once called literature? (Gilbert-Gubar, 2000: xxxix-xl; corsivo mio)

Interessante notare che in altri contributi italiani ben posteriori al 2000, nel contesto della didattica della letteratura la diffusione dei *media* digitali è definita come una “interferenza” (Giovannetti, 2006: 216); nel contesto del discorso sulla critica letteraria “la diffusione online” favorirebbe “un elementare ancorché *rozzo* diritto di tutti alla visibilità” (Ritrovato, 2017: 129, corsivo mio). Nel frattempo le nuove forme di scrittura letteraria sperimentale digitale stanno suscitando interesse nella critica (Patti, 2016; Iannuzzi, 2016).

Ci eravamo interrogate sul modo in cui mettere in relazione testi di autrici, le loro voci con le generazioni che di questo “mondo iperreale” sono nativi. Come riuscirvi in questo periodo in cui riusciamo finalmente a vedere i frutti della critica femminista e in cui sentiamo – penso di poter esprimere il sentimento comune – che il lavoro di ri-scoperta non è concluso? Solo facendo conoscere queste voci alle nuove generazioni, l’assenza delle donne dal canone può diminuire fino a 54

scompare, in modo tale che queste voci diventino anch'esse parte della memoria. Rimaniamo, pertanto, di fronte da un lato al lavoro di archeologia archivistica da completare, dall'altro alle voci del passato che ancora vogliono comunicare possibilmente anche alle giovani lettrici/lettori. Ma possono questi testi comunicare facilmente a nuovi ascoltatori? La lettura di testi scritti da donne può risultare talvolta difficoltosa da affrontare anche per noi lettrici, poiché ce ne manca(va) la familiarità. Consideriamo la mancanza di tale familiarità qualora nella composizione poetica un uomo viene ad assumere la posizione di oggetto amato e ricordato. La poesia di Vittoria Colonna che celebra il suo amore per il marito:

Occhi miei, oscurato è il nostro sole:
così l'alta mia luce a me sparita,
e, per quel ch'io ne spero, al ciel salita;
ma miracol non è, da Tal si vole. [...]
Quanto la nova libertà m'increbbe
poi che mort'è colui che tutto intese,
che sol ne 'l mostrò il Ciel, poi se 'l ritolse. (Colonna, 1982; 8)

Oppure la voce appassionata di Veronica Franco:

A voi la colpa, a me, donna, s'ascrive
il danno e 'l duol di quelle pene tante,
che 'l mio cor sente e 'l vostro stil describe. [...]
Io vi pregai, dagli occhi il pianto fore
sparsi largo, e sospir gravi del petto:
non m'aiutò pietà, non valse amore (Franco, 1998: 78)

E ancora:

E qual che ella si sia, la mia bellezza,
quella che di lodar non sète stanco,
spenderò poscia in vostra contentezza:
dolcemente congiunta al vostro fianco,
le delizie d'amor farò gustarvi,
quand'egli è ben appreso al lato manco; [...]
Così dolce e gustevole divento,
quando mi trovo con persona in letto,
da cui amata e gradita mi sento,
che quel mio piacer vince ogni diletto,
sì che quel, che strettissimo pareo,
nodo de l'altrui amor divien più stretto. (Franco, 1998: 68)

È più semplice leggere ciò che si sa come leggere, “e ciò che sappiamo leggere dipende principalmente da ciò che abbiamo già letto (opere sulle quali abbiamo sviluppato le nostre aspettative e appreso le nostre strategie interpretative)”. (Kolodny, 1997: 105). Tale osservazione conferma quanto evidenziato da Judith Fetterly secondo la quale pur nella funzione di lettrici, docenti, e studiose siamo state sottoposte a un processo di “immascultation”, di ‘mascolinizzazione’, poiché ci è stato insegnato, e di conseguenza abbiamo assimilato, il punto di vista maschile: “[T]he cultural reality is not the emasculation of men by women but the *immascultation* of women by men. As readers and teachers and scholars, women are taught to think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values, one of whose central principle is misogyny.” (Fetterley, 1997: 497). Per quanto riguarda l'importanza della letteratura, il

rapporto fra testo, lettore e potere veniva già identificato dalle studioso citate, insieme alle conseguenze che un tale potere e una tale prospettiva di lettura potrebbe avere sulle lettrici e la formazione del canone. Showalter si chiedeva – a proposito del processo di ‘mascolinizzazione’ – quali fossero le conseguenze sulle studentesse di questa estraneazione delle donne dalla loro stessa esperienza, poiché ci si aspetta che le lettrici si identifichino con la prospettiva e con l’esperienza maschile che viene presentata come esperienza umana universale: “What are the effects of this long apprenticeship in negative capability on the self-image and the self-confidence of women students?’ [...] ‘Women are estranged from their own experience and unable to perceive its shape and authenticity... they are expected to identify as readers with a masculine experience and perspective, which is presented as the human one” (Fetterley, 1997: 498).

Fetterley e Kolodny scrivevano negli ultimi decenni del secolo scorso. Tuttavia, queste problematiche nella scuola italiana, nella programmazione didattica di letteratura e nell’offerta editoriale rimangono a tutt’oggi non solo rilevanti ma, a mio parere, ancora da risolvere, se non da affrontare. Come si concilia tutto ciò con le generazioni dei nativi digitali? I *media* italiani sembrano associare l’innovazione della scuola con l’introduzione dell’uso di tablet e di lavagne interattive nelle 57

aule. Senza nulla togliere ai fin troppo evidenti vantaggi che tali mezzi forniscono agli studenti, sembrerebbe che l'opinione dei *media* faccia coincidere l'innovazione con il mezzo tecnico, in quanto in queste celebrazioni giornalistiche della tecnologia che finalmente avrebbe fatto ingresso nelle aule non si trova cenno alcuno di una eventuale innovazione dei contenuti. Nella realtà quotidiana scolastica questo si traduce nel fatto che se si sfoglia un'antologia cartacea o sotto forma di contenuto digitale da visualizzare su lavagna interattiva, le studentesse/studenti trovano gli stessi autori di sempre; visualizzano gli stessi riquadri contenenti appendici con informazioni accessorie su alcune scrittrici. In un'antologia di letteratura inglese, nomi che pur essendo ormai *established* nel mondo anglosassone, quali ad esempio Aphra Behn e Angela Carter, appaiono in un *file* 'Appendix' nel cd-rom specifico dell'insegnante. Tutto ciò confermerebbe l'osservazione di Kolodny secondo cui l'appartenenza al canone escluderebbe ogni discussione relativa ai meriti di un'opera; al contrario le analisi e le interpretazioni che gli studenti vengono invitati a offrire avrebbero lo scopo di convalidare ulteriormente il valore di quell'opera (Kolodny, 1997: 102).

5. Una proposta

Prima di concludere giungo a una proposta concreta. E a un ulteriore motivo per cui ritengo che sia fondamentale includere gli scritti delle donne nel curriculum: la costruzione e la visione del mondo. Come le parole sono ‘chiavi’ che stabiliscono associazioni con il mondo circostante ma creano anche significati e interpretazioni, così anche i testi letterari – proposti in ambienti istituzionali, quale è la scuola, come anelli di una catena a formare la storia di un popolo – possono essere interpretati come la visione e la costruzione di quella storia. Se concordiamo con Sapegno, secondo la quale è opportuno “rendere visibile l’invisibile e [...] costruire una nuova memoria” (Sapegno, 2007: 21) quale memoria collettiva viene proposta oggi alle giovani generazioni se ancora persiste l’assenza delle donne dai percorsi letterari, e non solo, offerti dalla scuola? Per ‘generazioni’ intendo studentesse ma anche studenti. E’ di cruciale importanza che entrambi, ragazze e ragazzi inclusi, abbiano la possibilità ma anche il diritto di guardare alla tradizione letteraria – e anche culturale artistica scientifica – del proprio paese trovandovi il contributo di donne e uomini. Le voci che esprimono la propria esperienza nel mondo, la propria ‘voce’, la propria ‘presenza’ anche tramite 59

generi e stili che tradizionalmente non vengono inclusi in quelli canonici: lettere, diari, ma anche visioni e espressioni spirituali. Sebbene il canone religioso sia considerato a sé stante, distinto dal canone letterario (Maggi, 2005: 204), e sia popolato dalla voce di numerose mistiche, non mancano nelle antologie scolastiche personaggi quali Francesco di Assisi e Jacopone, ma ne è assente Caterina da Siena. Si tratta di andare oltre la mascolinizzazione dei lettori, soprattutto delle lettrici: di essere una lettrice che, nei termini di Judith Fetterley, “resiste” alla mascolinizzazione (Fetterley, 1978: xxii). Se anche gli studenti avessero la possibilità (e dovrebbe essere sentita, anzi, come un loro diritto) di affrontare, ascoltare e comprendere la voce e la prospettiva femminile, crescerebbero giovani uomini con una visione ed esperienza del mondo maggiormente comprensiva, in quanto inclusiva dell’Altra. Sicuramente anche gli studenti, maschi, acquisirebbero gli strumenti per interpretare testi femminili e individuarne il merito reale, piuttosto che svilirli e considerarli triviali, come è stata consuetudine sino in tempi recenti. Come osserva Kolodny, il lettore, maschio, ha avuto poca dimestichezza e familiarità con testi femminili che aprivano lo sguardo su ambienti a loro per lungo tempo estranei – la cucina, la lavanderia – e su situazioni e dialoghi che avevano luogo fra quelle mura (Kolodny, 1997: 106). Lo 60

confermerebbe Carlo Cattaneo che nel suo *Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia* (1861) commentava a proposito degli scritti di donne: “non sono libri che si leggono piacevolmente” (cit. in Barbarulli-Brandi, 2003: 87). Al contrario, aprendosi alla disponibilità dell’ascolto verso la voce che emerge dai testi scritti da donne, studentesse e studenti avrebbero un’ulteriore possibilità di venire a contatto con l’Altra/o, di sperimentare una funzione fondamentale della convivenza civile, e quindi anche artistica: il dialogo. Si eviterebbero, in senso figurato, quei riquadri proposti dalle antologie, di cui dicevamo sopra, in cui vengono *contenute* – nella doppia accezione del termine – le poche voci femminili.

Ed ecco la proposta si basa proprio sul dialogo. Permettere che voci e prospettive femminili e maschili risuonino insieme, poiché nella realtà dei loro contesti originali dialogavano. Se Lucrezia Marinella sente l’urgenza di esprimere la sua prospettiva su *La nobiltà et l’eccellenza delle donne, co’ i difetti e mancamenti de gli uomini* (1620) si farà emergere il contesto storico per cui per secoli le donne hanno dovuto dimostrare la loro capacità e lottare con tutte le forze per la parità intellettuale contro il mito biblico che fa(ceva) ricadere sulla figura di Eva la responsabilità della caduta del genere umano e della conseguente perdita del paradiso terrestre. E perché non 61

affiancare all'*Orlando Furioso* i testi di Vittoria Colonna? Il proemio al canto trentasettesimo del *Furioso*, composto di ventuno stanze, è dedicato alla poetessa Colonna e al valore delle donne (Cox, 2005: 16-17). Al contempo si evidenzerebbe l'abilità di Colonna nel crearsi un profilo di donna fedele al marito nella vedovanza e alla fede, nell'ultimo periodo della sua vita, che le permettono di pubblicare, e al contempo di mantenere il suo ruolo pubblico senza per questo perdere la sua 'virtù'. E si potrebbe cogliere altresì l'opportunità di evidenziare come le scrittrici posteriori alla Colonna abbiano, invece, recepito la 'trasgressione' implicita nell'operato della poetessa (Cox, 2005: 19).

E se in qualità di docenti non mettiamo in discussione la presentazione dei poemi rinascimentali, (il *Furioso*, *Gerusalemme Liberata* – i programmi vanno rispettati) sebbene questo genere risulti, forse, ostico a orecchie giovani, perché non affiancarli al *Floridoro* di Moderata Fonte (1581) composto nello stesso anno della *Gerusalemme Liberata*? O menzionare *Ascanio errante* (1640) di Barbara degli Albizzi Tagliamocchi, oppure ancora la *Scanderbeide* (1623) di Margherita Sarrocchi, entrambi pubblicati sulla scia della popolarità del poema di Tasso. Come non far dialogare il controverso personaggio manzoniano di Gertrude – che perde ulteriormente la sua 62

identità anche religiosa dietro l'appellativo di Monaca di Monza – con la voce dell'esperienza veritiera de *La semplicità ingannata* (1654) di Arcangela Tarabotti, obbligata a prendere i voti solo sedicenne? La sua voce, anzi, forse, il suo urlo che al di là delle sbarre della cella colpisce lettrici e lettori anche odierni grazie alla sincerità della sua sofferenza si ergerebbe argentina al confronto della *Storia di una Capinera* di Verga e verrebbe riecheggiato dalle memorie di Enrichetta Caracciolo ne *I misteri del chiostro napoletano* (1864).

6. Interlocutori digitali

Rimane l'ultimo elemento: la giovane generazione dei nativi digitali, che non può essere distinta dalla tecnologia. In un questionario che ho avuto modo di sottoporre a classi del triennio a maggioranza di studentesse, fra le cui domande si chiedeva di identificare la differenza più rilevante fra la loro generazione e quella delle madri, le risposte a maggioranza netta hanno identificato la tecnologia e l'accesso a internet, che è considerato come 'progresso' rispetto alla generazione precedente. Pertanto come si chiedeva Sandra Gilbert, ci sarà una differenza fra pagine *web* e letteratura? E se chi scrive si chiama 'uomo' o 'donna'? O non sarebbe forse il caso di 63

pensare, oltre ai nuovi contenuti che abbiamo solo abbozzato poc'anzi, anche altri mezzi – distinti da metodi – per la didattica? I nuovi *media* digitali con la possibilità di ipertesti, rimandi, associazioni sembrerebbero essere il mezzo ideale che permette di stabilire, sperimentare connessioni, affiancamenti e dialoghi fra testi che non rimarrebbero più chiusi, contenuti, confinati in una pagina cartacea. Pur evitando certamente i rischi di rimandi quasi infiniti che la rete permette, si avrebbero potenzialità forse ancora non del tutto sperimentate. Dalla visione e consultazione di manoscritti digitalizzati, alla possibilità di accesso a testi che non sono inclusi in antologie; da prove di espressione e condivisione delle scoperte tramite *blog* interconnessi fra studenti e docenti e altri visitatori, fino alla possibilità di organizzare brevi *podcast* o webradio. Sarebbe apparso inaudito sino a pochi anni orsono. Tuttavia questi sono i mezzi che l'odierna generazione sa gestire e con cui sa comunicare e di conseguenza ricevere comunicazioni e informazioni. Del resto la familiarità dei giovani con la visione e/o la realizzazione di video viene già sfruttata da alcuni docenti lungimiranti che prolungano le lezioni su piattaforme *web* (Amabile, 2017). Ritengo che sia un campo da sperimentare, in modo creativo, senza pregiudizi e senza considerare il libro tradizionale obsoleto.

7. Conclusione

All'inizio del presente contributo abbiamo fatto cenno alla letteratura misogina che esiste(va) nel Medio Evo, mettendo così in dubbio l'idea che questo filone sia esaurito. Leggiamo un estratto da *The Prisoner of Sex* di Norman Mailer.

Perché egli ha catturato qualcosa, nella sessualità degli uomini, che non era mai stato visto prima e, precisamente, il senso di paura dell'uomo di fronte alla donna, il suo terrore della sua posizione un gradino più vicino all'eternità (poiché in quel gradino stavano i poteri di lei) che faceva sì che gli uomini detestassero le donne, le oltraggiassero, le umiliassero, defecassero simbolicamente su di loro, facessero qualsiasi cosa per sminuirle così da potere osare di entrare in loro a prendere piacere. [...] Gli uomini, nella donna, cercano di distruggere ogni qualità che le darebbe i poteri di un uomo, poiché ai loro occhi ella è già armata di quel potere con cui li ha generati, e quello è un potere oltre ogni misura – le primissime impressioni della memoria vanno a quella donna tra le cui gambe essi furono concepiti, nutriti e quasi strangolati nelle ore della nascita. (cit. in Culler, 2003: 44)

Quanta acredine ancora in queste parole di fine secolo scorso! A questa prospettiva maschile limitata ed egocentrica di strangolamento, che neanche riesce a immaginare lo squarcio fisico perenne che la sua propria nascita ha provocato nell'Altra, quale sarebbe la reazione di Christine? Per concludere, a differenza delle operazioni di estraniamento, esclusione e di silenziamento delle voci femminili, che non si adeguano ai modelli formali ed estetici che sono stati applicati in questi 65

secoli per la selezione e conseguente inclusione nel canone, ritorniamo ai turbamenti di Christine de Pizan e alla domanda iniziale: includiamo Matheolus?

Sulla base della nostra idea di dialogo, opteremmo per una risposta positiva. Del resto *La cité* nasce come reazione alla lettura di Matheolus. Ma lo includeremmo anche per altri due motivi: per far conoscere l'esistenza della letteratura misogina che non si è esaurita nel Medio Evo se, come abbiamo visto, molte energie delle scrittrici sono state convogliate nella difesa contro l'eredità di Eva, nella lotta per rivendicare la parità intellettuale; secondariamente per riflettere su quanta energia è stata spesa sia da parte di scrittrici che di scrittori nella *querelle* sulla inferiorità e i vizi delle donne in contrasto alle virtù maschili. Molte opere sono state scritte per sostenere la necessità di mantenere le donne nell'analfabetismo. Thomas Salter (1579) sosteneva, ad esempio, che quand'anche alle donne si insegnasse a leggere, per leggere solo la Bibbia, le donne avrebbero acquisito l'accesso a qualunque altra opera senza controllo maschile, e che per una donna lo studio equivaleva ad avere una cattiva reputazione (cit. in Tril, 1997: 45-47). Certamente, ora che abbiamo accesso non solo alla lettura ma anche all'insegnamento, alla ricerca e alla critica, ora vogliamo continuare a colmare l'assenza, far emergere quelle 66

voci di scrittrici e tramandarle affinché non vengano nuovamente perdute. Permettere ai testi del passato di donne e di uomini di dialogare fra loro significa re-inserirli nel loro contesto. E significa, altresì, ma non meno importante, dare il diritto alle giovani donne e uomini di conoscersi e conoscere la loro storia, la voce e la prospettiva reciproca. Non si tratta di una semplice “scuola del risentimento” (Bloom, 1996: 3), come è stata definita in modo poco incline all’ascolto dell’Altra/o e con lo scopo di svilire tale prospettiva critica. Tutt’altro. Si tratta di raggiungere un equilibrio, un’armonia di voci differenti, come trasmesso dal significato del termine ‘canone’ in senso musicale, sì, ma che può essere applicato anche alla letteratura: e in quanto ‘canone’ risuona di più voci: voci armoniche che si rincorrono, si accompagnano e si compensano.

Riferimenti bibliografici

Amabile, Flavia; (2017). *‘I compiti? Guardate i video’ La carica dei prof su Youtube*. Recuperato da <http://www.lastampa.it/2017/10/09/cultura/scuola/i-compiti-guardate-i-video-la-carica-dei-prof-su-youtube-7daDhcQFXgyIjIG6ExHzQM/pagina.html> Consultato: data:09-10- 2017

- Barbarulli, Clotilde e Brandi, Luciana; (2003). La biografia di un'idea. In Anna Maria Crispino (Ed.), *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma, Manifestolibri, 83-112
- Benson, Joseph Pamela e Kirkham, Victoria (Ed.). (2005). *Strong Voices, Weak History: Early Women Writers & Canons in England, France & Italy*, Ann Arbor: University of Michigan Press
- Bloom, Harold (1996) *Il canone occidentale*. Milano: Bompiani
- Colonna, Vittoria (1982) *Rime*. Torino: Einaudi, ediz. di riferimento Alan Bullock. Bari: Laterza
- Cox, Virginia; (2005). Women Writers & the Canon in Sixteenth-Century Italy. The Case of Vittoria Colonna. In Pamela Joseph Benson e Victoria Kirkham (Ed.), *Strong Voices, Weak History: Early Women Writers & Canons in England, France & Italy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 14-31
- Crispino, Anna Maria (Ed.). (2003). *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*. Roma: Manifestolibri
- Culler, Jonathan (2003) *Sulla decostruzione*. Milano: Bompiani
- Dunn Leslie C. e Jones Nancy A.. (Ed.). (1994). *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press

- Ezell, Margaret J. M. (1993) *Writing Women's Literary History*.
 Baltimore: John Hopkins University Press
- Fetterley, Judith; (1997). On the Politics of Literature. In Robyn R. Warhol e Diane Price Herndl (Ed.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 492-501
- Fetterley, Judith (1978) *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press
- Franco, Veronica (1998) *Poems and Selected Letters*. Jones Ann Rosalind e Margaret F. Rosenthal (Ed.). Chicago, Londra: University of Chicago Press
- Gilbert, Sandra e Gubar, Susan (Ed.). (2000). *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press
- Giovannetti, Paolo (2006), Florilegi, cretostomazie, storie letterarie: l'ecllettismo necessario delle antologie scolastiche, *Per leggere*, 11, pp. 215-230 Recuperato da <http://ojs.pensamultimedia.it/index.php/pl/article/viewFile/1183/1148> Consultato: data 2-10-2017
- Hunt, Lynn; (2002). Against Presentism. Recuperato da <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/may-2002/against-presentism> Consultato: data 2-10-2017

- Iannuzzi, Giulia (2016), Electric Hive Minds, *Journal of Romance Studies*, vol. 16, (1), 110-131 Recuperato da <https://liverpooluniversitypress.co.uk/blogs/news/journal-of-romance-studies-16-1-is-free-to-access> Consultato: data 2-10-2017
- Kolodny, Annette; (1997). Dancing Through the Minefield. In Robyn R. Warhol e Diane Price Herndl (Ed.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 97-116
- Laboratorio di studi femministi “Anna Rita Simeone”, Sguardi sulle differenze; (2016). *Che genere di concorso? Lettera aperta al ministro Profumo*. Recuperato da <http://www.societadellelettere.it/2012/10/che-genere-di-concorso-lettera-aperta-al-ministro-profumo/> Consultato: data 15-10-2017
- Maggi, Armando; (2005). The Place of Female Mysticism in the Italian Literary Canon. In Pamela Joseph Benson e Victoria Kirkham (Ed.), *Strong Voices, Weak History: Early Women Writers & Canons in England, France & Italy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 199-215
- Malicka, Paulina (in uscita) *Il movimento del dono nella poesia di Eugenio Montale. Rifutare - ricevere - ricambiare*. Frankfurt: Peter Lang

- Panizza, Letizia, Wood, Sharon (Ed.). (2000). *A History of Women's Writing in Italy*. Cambridge: Cambridge University Press
- Patti, Emanuela (2016), From Page to Screen/From Screen to Page, *Journal of Romance Studies*, 16, (1), 39-61
Recuperato da <https://liverpooluniversitypress.co.uk/blogs/news/journal-of-romance-studies-16-1-is-free-to-access> Consultato: data 2-10-2017
- Riccio, Alessandra; (2003). Contro il canone. In Anna Maria Crispino (Ed.), *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma, Manifestolibri, 113-138
- Ritrovato, Salvatore (2017), L'antologia come principio di 'falsificabilità' della letteratura, *Enthymema*, 17, 120-132
Recuperato da <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/583> Consultato: data 2-10-2017
- Ronchetti, Alessia, Sapegno e Maria Serena (Ed.). (2007). *Dentro fuori sopra sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Ravenna: Longo Editore
- Sapegno, Maria Serena; (2007). Uno sguardo di genere su canone e tradizione. In Alessia Ronchetti e Maria Serena 71

Sapegno (Ed.), *Dentro fuori sopra sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo Editore, 13-23

Tril, Suzanne, Chedgzoy, Kate e Osborne Melanie (Ed.). (1997). *Lay by Your Needles, Ladies, Take the Pen. Writing Women in England, 1500-1700*. Londra: Arnold

Zancan, Marina; (2000). Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura. In Alberto Asor Rosa (Ed.), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 87-135

La figura anticonformista di Katerina Gogou

Ada Boubara - Spiros Koutrakis

Università “Aristotele” di Salonicco

Riassunto: Katerina Gogou (1940-1993): poetessa di una forte personalità che con le sue opere poetiche volle sconvolgere la situazione politica greca per quanto riguardava la posizione della donna. Con sette raccolte poetiche in totale, esordì nel 1978 con *Τρία κλικ αριστερά* [*Tre clic a sinistra*] che è stata tradotta anche in inglese. Anticonvenzionale e anticonformista, Gogou divenne un simbolo per i giovani anarchici che lottavano contro il potere politico. La società greca costituiva per lei una fonte di sconforto e delusione che decise di abbandonare, suicidandosi con una overdose. Le sue parole poetiche paiono lontane dalle forme tipiche ed estranee alla moralità vigente contemporanea.

Parole Chiave: Katerina Gogou, poetessa maledetta, letteratura neoellenica, anticonformismo, anarchia.

Abstract: Katerina Gogou (1940-1993): poetess of a strong personality who intended to upset the Greek political situation as regards the position of women with her poetic works. With seven poetry collections in total, she made her debut in 1978 with *Τρία κλικ αριστερά* [*Three clicks left*] which was also translated in English. Unconventional and non – conformist, Gogou became a symbol for young anarchists who fought against the political power. The Greek society was for her a source of discouragement and disappointment that she decided to abandon by committing suicide with an overdose. Her poetic words seem far away from all typical forms and outside of the prevailing contemporary morality.

Keywords: Katerina Gogou, cursed poetess, modern – Greek literature, anarchy, non – conformism.

OBNUBILAMENTO

Si alzò e gli preparò in maniera perfetta la colazione
con movimenti calcolati.

Li salutò: Andate con Dio vi amo non fate tardi
dal pianerottolo sapientemente lucidato.

Scosse il tappeto lavò tazze e portaceneri
parlando da sola.

Mise il mangiare nella pentola e cambiò l'acqua nei vasi.
Si sentì intelligente dal fruttivendolo
sorrise con remissività alla parrucchiera
si alienò nella profumeria
e comprò la “COSCIENZA DELLA DONNA NEL MONDO MASCHILE”
delle edizioni “KITARO”
Mentre apparecchiava
è suonato il campanello
bella ed informata nelle faccende pubbliche.
Il bambino si addormentò
e l'uomo la toccò di dietro.
Lei sghignazzò come aveva visto in una pubblicità
e a voce bassa e sessuale gli disse: Vieni
La scopò finì e dormì della grossa.
La donna si alzò con attenzione per non svegliarlo
lavò i piatti parlando da sola
aprì le finestre affinché se ne andasse l'odore di bruciacchio
Fece una sigaretta aprì il libro e lesse:
“... solo quando le donne avranno esatto attivamente
ci sarà speranza di cambiamento.”
e più in giù:
SÌ MA TU CARA COSA HAI FATTO OGGI
CHE COSA HAI FATTO OGGI?
Si alzò attentamente
prese il cavo della piastra
lo strinse bene al collo di suo marito
e scrisse sotto la domanda
del movimento femminista: NE HO STRANGOLATO UNO.
Poi chiamò la Polizia e finché arrivasse
guardò il suo oroscopo sulla rivista DONNA¹ (Gogou [Γώγου], 2000:
28 – 29).

Questi versi forti sono di un componimento poetico di Katerina Gogou, di quella figura letteraria tanto sovversiva che nonostante la sua breve vita, segnò le lettere neoelleniche. L'obiettivo della presente comunicazione consiste

¹ La traduzione dei versi è stata fatta dai relatori

nell'introdurre e presentare la figura di Katerina Gogou (1940 – 1993), donna dotata di una forte personalità; con la sua vita, la sua morte e soprattutto con le sue opere poetiche volle sconvolgere la situazione politica dominante in Grecia per quanto riguardava la posizione della donna e non solo. In più, vorremmo introdurla a un pubblico al di fuori dei confini greci. A tal scopo tratteremo il suo percorso artistico limitandoci piuttosto a quello letterario, presenteremo in breve le sue raccolte poetiche delineando le sue tematiche preferite, il suo stile, la sua lingua e in conclusione cercheremo anche di capire il perchè di tanto influsso a quel pubblico che si autodetermina come rivoluzionario e perfino anarchico.

1. Dai set cinematografici all'espressione poetica.

Katerina Gogou nasce ad Atene nel 1940 e giovanissima, all'età di soli cinque anni, si presenta per la prima volta al teatro; da allora quindi il suo futuro nella recitazione sembrava prescritto. Infatti, nel 1962 si registra il suo esordio 75

professionale sul palcoscenico che si conclude nel 1978 con la sua partecipazione a *Filumena Marturano*. Quasi contemporanea sarà anche la sua presenza al grande schermo; fa la sua prima apparizione cinematografica nel 1952 e per molti anni le affideranno dei ruoli secondari, quelli della povera serva, della studentessa, della piccola e spensierata sorella... La sua consacrazione cinematografica, però, arriverà molti anni dopo e di preciso nel 1977 quando sarà premiata come miglior donna protagonista per il film *To vari peponi*² [*Il melone pesante*]. Da quell'anno fino al 1984 la sua carriera cinematografica sarà identificata con alcuni di quei film che segnarono il cinema greco moderno, essendo riuscita a recitare personaggi non compromessi, autonomi e rivoluzionari che nella loro totalità rispecchiavano il suo vero essere. Un momento caratteristico di quel periodo vi presenteremo alla conclusione del nostro intervento.

Il percorso cinematografico di Katerina Gogou negli anni del cosiddetto “Nuovo Cinema Greco” che si avviò con la caduta della dittatura nei primi anni settanta, fece sì che la influenzò drasticamente non solo dal punto di vista artistico ma anche ideologico, il che si rispecchiò nella condotta di vita da quegli anni fino alla sua fine (Ouzouni [Ουζούνη], 2013: 21). Ci

²http://www.imdb.com/title/tt0268008/?ref_=nv_sr_1

spieghiamo subito dicendo che la sua formazione coincide coi movimenti storici degli anni '60 e '70. In quello del primo decennio ha vissuto i movimenti studenteschi, le lotte per l'amancipazione femminile e i diritti sociali in generale e la simpatia dominante a livello europeo verso i movimenti di sinistra. In Grecia però, tutto si blocca a causa della dittatura dei Colonelli dal 1967 al 1974. In quei sette anni Gogou ha vissuto sulla propria pelle il conservatismo, la censura e la persecuzione di ogni voce libera. Ma anche negli anni della restaurazione della Democrazia, Gogou sentì deludersi dai nuovi sistemi politici e andò contro l'invasione della nuova cultura di massa, il consumismo e il capitalismo che furono le tendenze principali che culminarono negli ottanta (Spiratou [Σπυράτου], 2007: 20 - 25).

Tale sfondo ideologico, politico e sociale e soprattutto il dolore che secondo lei provocava il capitalismo, cioè la povertà estrema e la solitudine, ebbero un grande impatto sulla sua psicologia e la resero autolesionista. Entra così nei circoli degli artisti e degli intellettuali emarginati di Atene e diventa la voce rivoluzionaria soprattutto per i giovani. Però anche così, la società non smise mai di costituire per lei una fonte di tristezza e delusione e per questo motivo volle molto presto abbandonarla,

commetendo il suicidio per overdose di droga nel 1993 a soli 53 anni.

2. La sua produzione poetica

Katerina Gogou si distingue per una produzione poetica consistente tanto da arrivare a ben sette raccolte, sei pubblicate in vita in un arco di dodici anni, dal 1978 al 1990, e una dopo la morte. Il suo esordio letterario avviene nel 1978 con la raccolta dal titolo *Τρία κλικ αριστερά* [*Tre clik a sinistra*] che è stata anche tradotta in inglese da Jack Hirschman con il titolo *Three clicks left* ed è uscita negli Stati Uniti nel 1983 a cura della casa editrice "Night Horn Books" di San Francisco. Si tratta di un'opera che suscitò il grande interesse di un pubblico giovanile soprattutto, ma non solo, perchè le sue tematiche riflettevano sentimenti e ideologie di tutti coloro che si sentivano ormai estraniati dalla ideologia consumista dominante. Il successo del suo primo libro era così grande che secondo quanto afferma Kastaniotis, l'editore della raccolta, superò i 40.000 copie, raggiungendo vendite che fino ad allora riguardavano

poeti del calibro di Elitis e di Ritsos³. A questa raccolta appartiene anche la poesia *Obnubilamento* citata all'inizio, la quale evidenzia il ruolo e la posizione tragica imposti alle donne dalla dominante società maschilista; si presenta la brava madre e casalinga, pronta sempre a soddisfare gli istinti sessuali del marito, racchiusa nel suo microcosmo, la quale però dietro la maschera della sottomissione nasconde l'esplosione di un vulcano, la quale infatti si verifica alla fine.

Nel 1980 esce la sua seconda raccolta intitolata *Idionimo* [*Ιδιώνυμο*], un'opera apertamente politica, che mette nel mirino il partito comunista e le forze di ordine pubblica (Ouzouni [Ουζούνη], 2013: 27). Due anni dopo, nel 1982 viene pubblicata la raccolta *Xilino Palto* [*Ξύλινο παλτό*] con la quale esteriorizza le sue paure, i suoi pensieri e sentimenti più intimi senza trascurare i suoi interessi politici e sociali (Ouzouni [Ουζούνη], 2013: 27). Di particolare interesse è la poesia su Pasolini inclusa in questa raccolta, prendendo spunto dalla sua morte e focalizzando proprio su quella scena orribile ed indimenticabile che immortalò la camera fotografica: il suo corpo assassinato e steso senza anima su quel idroscalo di Ostia. Per Gogou quel

³ Secondo quanto riferisce lo stesso Kastaniotis, il suo editore, nel corso di un'intervista rilasciata per un programma televisivo della rete privata Ant1 79 nel 1993, dedicato a Katerina Gogou (rintracciabile al 20 minuto).

corpo rappresenta una polemica contro il maschilismo (Demetriou, 2015: 76).

Nel 1986 escono *I apontes* [Οι απόντες], una raccolta ancora più intima in cui si manifesta per la prima volta e domina la tematica della morte (Ouzouni [Ουζούνη], 2013: 27). Nel 1988 pubblica *O mìnās ton pagomènon stafiliòn* [Ο μήνας των παγωμένων σταφυλιών] che altro non è di una singola poesia divisa in tre sottounità in cui si afferma la tematica della morte, della solitudine e della mancanza della speranza (Ouzouni [Ουζούνη], 2013: 27). La sesta e ultima raccolta che Gogou pubblicò in vita, *O Nòstos* [Ο Νόστος] esce nel 1990. Si tratta di un'opera molto particolare perché è stata scritta durante il suo ricovero in una clinica psichiatrica. Tramite i suoi versi emerge uno spirito di mania di persecuzione e un'atmosfera metafisica (Spiratou [Σπυράτου], 2007: 42). La sua ultima raccolta risale al 2002 e si intitola *Με λένε Οδύσσεια* [Mi chiamo Odissea]. Questa opera edita postuma include alcune sue poesie inedite, pagine del suo diario e frammenti di copioni.

3. Le caratteristiche della sua poesia

La lingua poetica di Katerina Gogou è una lingua affatto sofisticata o ricercata. Non cerca di attirare l'attenzione del 80

lettore usando belle metafore o immagini suggestive a seconda della norma poetica; al contrario sceglie il linguaggio duro e pungente della gente comune (Vassilopolou [Βασιλοπούλου], 2009: 31), quello quotidiano che lo usa per riportare in un modo direttissimo quelle immagini che rispecchiano la crudeltà e la disperazione della realtà circostante. In più, Gogou cerca di demolire tutto ciò che la televisione e i media in generale stanno costruendo allo scopo di raggiungere il loro obiettivo, proteggendo il loro pubblico dai propri sentimenti più umili e vergognosi, come la paura, la vergogna e la sua vigliaccheria. Per questo motivo sono stati molti coloro che accusavano la sua lingua di volgarità che non rispettava il canone linguistico della sua epoca, attribuendo proprio a quelle accuse l'esclusione della sua figura poetica dalle altre contemporanee (Spiratou [Σπυράτου], 2007: 36 – 37).

Passando ora ai contenuti dei suoi componimenti poetici, c'è da osservare che il lettore delle sue opere si affaccia ad un mondo che sarebbe quello degli emarginati, di coloro cioè di cui nessuno si occupa; così, leggiamo di migranti, tossicodipendenti, prostitute, disturbati psichicamente, di tutti i vinti della vita insomma, che vivono e che tutti (o quasi) fanno finta di non vedere. In più, ambienta i suoi protagonisti in luoghi esistenti e concreti e, guarda caso, in quelle zone della capitale 81

greca a cui la ‘gente per bene’ evita di recarci per paura o per disprezzo, come la piazza Omonia (centro dello spaccio di droga ma anche di prostituzione), la via Patisson e l’adiacente piazza Exarchia, centro dei nuclei anarchici. In conclusione, va sottolineata la caratteristica del io poetico dell’autrice, che sarebbe un io femminile il quale però non si limita a quello esclusivamente suo, visto che lei è una donna, ma si amplia e riguarda il sesso femminile alla sua totalità indipendentemente dalla sua qualità (Spiratou [Σπυράτου], 2007: 35 – 36) . Faccendo così, la sua voce poetica risulta una delle più femministe del suo tempo lottando fortemente contro le discriminazioni sessuali che subiscono le donne nella società greca (Balourdos [Μπαλούρδος] 2009: 104).

La forma della poesia di Gogou si distingue per lo sguardo della camera cinematografica di un documentario che vuole mettere in evidenza non solo la bruttezza della vita, come si aspetterebbe, ma anche la sua bellezza, però quella pura e genuina, ripulita dal suo abbellimento imposto dalla società moderna del consumo sfrenato (Spiratou [Σπυράτου], 2007: 35).

4. L’influenza della sua poesia.

L’opera poetica della Gogou è assente da tutte le antologie poetiche dei suoi coetanei il che significa che la critica letteraria ⁸²

l'ha completamente ignorata (Spiratou [Σπιράτου], 2007: 30, 34). Una spiegazione di questo fatto sarebbe che la sua poesia è pienamente politica e il suo obiettivo è la critica feroce contro il capitalismo ma anche contro il Potere in assoluto e tutti i partiti politici, essendo diventato così un simbolo per i giovani anarchici che lottavano anch'essi contro ogni forma di potere. Gli studiosi che si sono occupati dell'opera letteraria di Katerina Gogou e di conseguenza della sua importanza e del suo contributo sono estremamente limitati. E tutti vengono riportati nella presente comunicazione essendo stati delle preziosissime fonti di informazione.

In conclusione, riportiamo le parole del regista Giorgio Kordèllas, uno dei suoi amici più intimi, il quale volendo riassumere la fisionomia di Katerina Gogou, la presenta come un misto di desiderio, di furia, di paura ma anche di sensibilità, forte nella sua fragilità, una poetessa vera e propria (Kordellas [Κορδέλλας], 2009, 33). La fine nella nostra relazione la metterà Gogou la stessa con una poesia senza titolo inclusa nella sua raccolta più famosa *Tria klik aristerà* [Τρία κλικ αριστερά] del 1978 la quale lei stessa ha recitato nel film *Paraghelià* [Παραγγελιά]⁴ due anni dopo.

⁴http://www.imdb.com/title/tt0081304/?ref=nm_flmg_dr_9

Voglio chiacchierare

Voglio chiacchierare in un caffè
che abbia la porta aperta
e non abbia il mare
solo uomini disoccupati
polvere con sole e silenzio
che entri il sole nel cognac
e la polvere insieme alle sigarette nei nostri polmoni
dai, fratello, non prendiamo neanche oggi
precauzione per la nostra salute
e non dare consigli
su come lo mando giù
e come mi riduco a pezzi così
e lascia che scorrano piano sul muso
il trucco il muco e il pianto

Guarda soltanto con calma
le unghie i miei capelli e gli anni
che sono luridi
ed io
che non m'importa un cazzo di tutto ciò
Soltanto il partito, porca miseria
perchè il partito non è stato organizzato in tutti questi anni
e tu devi esserne amico. Amico - amico
come canta Kasantzidis
e che il cognac sia una merda
e il gestore non si è fatto vedere da nessuna parte
c'è una camera per clandestini
sopra il caffè
te la mollo tutta insieme
è una mia abitudine quando mi ubraio – così per spezzetarti
vederti senza mutande e vediamo che farai
ma tu, dicono, non sarai di quelli
ti alzerai e ballerai la richiesta
«bacchette e mi menarono»-ndr è il titolo di una canzone-
e afferrerai nei tuoi pugni
con amore e attenzione la mia mente
che sta per disperdersi a mille pezzi. Mi fa male.
E quando
verranno a dirti
qui non è

luogo
e tempo
per cose tali
togliti il falcetto e stronca⁵. (Gogou [Γώγου], 2000: 8 – 9)

Riferimenti bibliografici

Βασιλοπούλου, Όλγα. (2009), Κόκκινο της αγάπης, *Οδός Πανός*, volume (145), 31.

Γώγου, Κατερίνα (1978), *Τρία κλικ αριστερά*. Atene: Edizioni Kastaniotis.

Γώγου, Κατερίνα (1980), *Ιδιώνυμο*. Atene: Edizioni Kastaniotis.

Γώγου, Κατερίνα (1982), *Το ξύλινο παλτό*. Atene: Edizioni Kastaniotis.

Γώγου, Κατερίνα (1986), *Απόντες*. Atene: Edizioni Kastaniotis.

Γώγου, Κατερίνα (1988), *Ο μήνας των παγωμένων σταφυλιών*. Atene: Edizioni Kastaniotis.

Γώγου, Κατερίνα (1990), *Νόστος*. Atene: Edizioni Kastaniotis.

Γώγου, Κατερίνα (2002), *Με λένε Οδύσσεια*. Atene: Edizioni Kastaniotis.

Κορδέλλας, Γιώργος, (2009), Η χρονιά των σεισμών και των γεγονότων, *Οδός Πανός*, volume (145), 33.

Ουζούνη, Θωμαή, (2013), Οι όψεις της μοναξιάς της Κατερίνας Γώγου. Ταινίες,

Θεατρικές παραστάσεις, Βιβλιογραφία. In Γιώργος Κορδέλλας, Αγγελος

Σφακιανάκης, *Κατερίνα Γώγου. Πάνω κάτω η Πατησίων. Οι όψεις της μοναξιάς*

της Κατερίνας Γώγου & 20 μελοποιημένα ποιήματά της (21, 27). Atene, Odos

⁵ La traduzione dei versi è stata fatta dai relatori.

Panos.

Μπαλούρδος Γιώργος, (2009), Κατερίνα Γώγου. Μια αιρετική γυναικεία ποιητική

φωνή της γενιάς του 1970, *Οδός Πανός*, volume (145), 104.

Σπυράτου, Αγάπη – Βιργινία (2007), *Κατερίνα Γώγου: Έρωτας θανάτου*. Atene:

Edizioni Vivliopelagos.

Demetriou, Demetra; (2015). 'I Defend Anarchism.' *Deconstructing Authority or*

Mythicizing Terrorism in Greece's Metapolitefsi: The Poetry of Katerina Gogou.

Recuperato

da:

<https://academic.oup.com/fmls/article/51/1/68/599916/I-Defend-Anarchism-Deconstructing-Authority-or?searchresult=1>

Made in Greece (1993). *Αφιέρωμα στην Κατερίνα Γώγου*.

Recuperato da:

<https://www.youtube.com/watch?v=4ggg3UoB4gk>

Consultato: 22-10-2017

Frau Hulde – Herodías – Salomé.

La construcción del mito en el canon literario europeo

Leopoldo Domínguez

Universidad de Sevilla

Resumen. El objeto de esta contribución es examinar la construcción del mito de Salomé en el canon literario europeo. El artículo se centra en el tratamiento literario y artístico de esta figura femenina en los Evangelios, las sagas populares y leyendas hagiográficas, así como en las obras de Heinrich Heine, Tiziano, John Keats, los prerrafaelitas Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Gustave Moreau, Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde y Aubrey Beardsley.

Palabras clave: literatura comparada, artes plásticas, mujer fatal, canon

Abstract. The aim of this article is to examine the construction of the myth of Salome in the European literary canon. The article focuses on the analysis of the literary and pictorial treatment of this female figure in the Biblical texts, the popular and hagiographic legends as well as in the works of Heinrich Heine, Titian, John Keats, the pre-Raphaelites, Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Gustave Moreau, Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde and Aubrey Beardsley.

Key words: comparative literature, visual arts, femme fatale, canon

1. Introducción

Como sostiene Roger Bauer, el arte es el único capaz de transformar “eine wegen ihrer moralischen Defekte widerwärtige Gestalt in eine anziehende und sogar 87

bewundeswerte” (Bauer, 2001: 113). La gestación del mito de Herodías-Salomé, como representante del arquetipo de la mujer fatal, posee el atractivo del misterio que gira en torno a sus orígenes, desde la historia de la figura que se recoge por primera vez en los textos bíblicos, hasta la imagen que se va moldeando en sus sucesivas representaciones. El recorrido por la evolución de la construcción del mito es especialmente interesante en tanto en cuanto permite observar las relaciones que se producen entre la literatura y otras manifestaciones artísticas. Como destacan Pierre Brunel e Yves Chrevrel resulta este un fecundo campo dentro de los estudios comparatistas, “où la recherche est en plein expansion”¹ (Brunel / Chevrel, 1989: 9).

2. Salomé en los Evangelios

La primera vez que se recoge por escrito la historia del baile de la hija de Herodías se remonta a los Evangelios:

Mas celebrándose el día del nacimiento de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio, y agradó a Herodes.

¹ Oskar Walzel acuña en su conferencia programática de 1917 una expresión para esta modalidad, la cual describe como “die Wechselseitige erhellung der Künste” (Villanueva, 1994: 107).

Y prometió él con juramento de darle todo lo que le pidiese.
Y ella, instruida primero de su madre dijo: Dame aquí en un plato la cabeza de Juan el Bautista.
Entonces el rey se entristeció: mas por el juramento, y por los que estaban juntamente a la mesa, pidió que se le diese.
Y enviando degolló a Juan en la cárcel.
Y fue traída su cabeza en un plato, y dada a la muchacha; y ella la presentó a su madre.

(Mateo 14, 1-11)

Y venido un día oportuno en que Herodes, en la fiesta de su nacimiento, daba una cena a sus príncipes y tribunos, y a los principales de Galilea,

Y entrando la hija de Herodías, y danzando y agradando a Herodes, y a los que estaban con él a la mesa, el rey dijo a la muchacha: Pídemelo que quisieres que yo te lo daré.

Y le juró: Todo lo que me pidieres te daré, hasta la mitad de mi reino.

Y saliendo ella dijo a su madre: ¿Qué pediré? Y ella dijo: La cabeza de Juan Bautista.

Entonces ella entró prestamente al rey, y pidió diciendo: Quiero que ahora luego me des en un plato la cabeza de Juan Bautista.

Y el rey se entristeció mucho; mas a causa del juramento, y de los que estaban con él a la mesa, no quiso desecharla.

Y luego el rey, enviando uno de la guardia, mandó que fuese traída su cabeza.

El cual fue y le degolló en la cárcel, y trajo su cabeza en un plato, y la dio a la muchacha, y la muchacha la dio a su madre.”

(Marcos 6, 22-38)

Como se puede apreciar, la versión de San Mateo es más concisa y menos elaborada literariamente que la de San Marcos. Según el historiador hebreo Flavio Josefo, en ambas el estricto cumplimiento de las tres unidades aristotélicas obedece ya a una clara intención artística, con el propósito de dar mayor dramatismo a la escena y de relacionar más estrechamente el

erotismo de la danza con la muerte del santo². Asimismo, en las dos versiones se nombra a la muchacha que ejecuta la danza como “hija de Herodías”. Precisamente, es el propio Flavio Josefo el primero en mencionarla con el nombre de “Salomé” (*Antiquitates Judaearum* XVIII, 136). Sin embargo, los autores cristianos, salvo raras excepciones (como San Isidoro de Pelusia en el siglo VI), al referirse a ella siguen dejándola en el anonimato o le dan el mismo nombre de Herodías³. Esto no hace sino acentuar la fuerte dependencia entre la bailarina y su madre, auténtica perversa, y por tanto, culpable de la decapitación del santo.

3. Salomé en las sagas populares y leyendas hagiográficas

Mientras que en la literatura bíblica no se condena a Salomé salvo de haber actuado como cómplice en la muerte de Juan el Bautista, en las leyendas y sagas posteriores el personaje sí recibe castigo divino por el crimen cometido. En éstas, Salomé es decapitada por el cristal sobre el que camina y que se

² Según Flavio Josefo, la fiesta de Herodes que se celebró en Tiberiades, quedaba demasiado lejos de la fortaleza de Maqueroo, lugar donde se encontraba preso San Juan Bautista, como para que hubiera sido posible traer la cabeza decapitada en la misma noche al lugar del baile (Cansinos-Assens, 1919: 13-14).

³ “Ella [Herodías] dio a luz a una hija del mismo nombre” (cit. en Panofsky, 90 2003: 60).

rompe debido a su peso. Luego, es proyectada por los aires gracias a un milagroso soplo salido de la boca de la cabeza decapitada del santo. Esta singular ascensión favorece la entrada de Salomé en la hagiología. Se la suele identificar con “Frau Hulda”, “Fru Helle” o “Fru Helde”, antigua diosa germánica de la tempestad, lo cual le concede un lugar de honor en la “Wilde Jagd” o “Wildes Heer” (Panofsky, 2003: 61), donde cabalga sobre las nubes durante las noches. Además, la asonancia entre Frau Helde y el nombre Verylde o Verelde acaba identificándola también con Santa Verelda (en latín Pharaïldis), una de las patronas de la ciudad de Gante⁴. Casualmente es un canónigo erudito de Santa Pharaïldis en Gante, llamado Nirvadás, quien, a principios del siglo XII, identifica a la patrona de su iglesia con Herodías. Según cuenta Nirvadás, ella estaba locamente enamorada de Juan el Bautista y había hecho voto de no casarse con otra persona que no fuera él. Impulsado por el rencor, Herodes ordena la ejecución de Juan el Bautista, y Salomé, por despecho amoroso, le pide su cabeza. Abrazándola entre sus “dulces brazos” (Panofsky, 2003: 61) Salomé la baña con sus lágrimas e intenta besarla, pero la cabeza se escapa, profiriéndole un fuerte soplo que la impulsa por los aires.

⁴ Según Erwin Panofski, el ungüento con el que se embadurnaban las brujas antes de las cacerías salvajes se llamaba “unguentum Pharelis” (Panofsky, 91 2003: 62).

Salomé vaga errante y apenada durante largo tiempo hasta que, finalmente (quizá debido a que, como la verdadera Pharaïldis, durante toda su vida mantuvo el voto de castidad), acaba siendo venerada como santa: “Ahora llamada Pharaïldis –antes Herodías– / Bailarina sin rival y para la eternidad”.

Esta versión de la historia de Salomé, hecha a base de supersticiones, sagas y creencias populares nunca es reconocida oficialmente. Tan sólo se recuerda en canciones populares y ritos de las fiestas de San Juan. En la literatura se pierden sus huellas hasta que Jacob Grimm recopila la historia de Nirvadás en su *Deutsche Mithologie* (1835) y posteriormente aparece en *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (1847) de Heinrich Heine.

4. Salomé en Tiziano y los pintores renacentistas

En el Renacimiento, la concepción artística se basa en el principio horaciano “Ut pictura poesis”, según el cual las artes plásticas han de legitimarse intelectualmente a través de su inspiración en la literatura. Esto hace que tanto pintores como escultores busquen muchos de los temas de sus creaciones, para fundamentar su contenido narrativo, en las historias, sobre todo de la Antigüedad, tanto clásica como bíblica.

Sin duda, uno de los pintores más representativos e influyentes de este periodo y que va a recrear el tema de la bailarina es Tiziano Vecellio (1488-1576). Su *Salomé* (1512) sujeta una bandeja con la cabeza de Juan el Bautista, la cual contempla con una mirada meditativa y triste. Al mismo tiempo, su criada la mira en un gesto cómplice como sintiendo y compartiendo la angustia de su ama sin entender la causa. Es una obra que desprende una enorme sensualidad. Así, por ejemplo, destaca la forma en que los rizos del santo se encuentran colocados en contacto directo con el antebrazo desnudo de Salomé. Esto unido a la aparición de una pequeña figura de Cupido, situada en lo alto de la entrada de la estancia, parece reforzar la idea del sentimiento amoroso de la joven hacia el decapitado

Esta versión en la que parece inspirarse Tiziano encuentra continuidad en la pintura del XVII. Al menos dos cuadros dan prueba de ello. Se trata de las obras de Pieter Cornelisz van Rijk (1567-1635) y Giovanni Francesco Barbieri “Il Guercino” (1591-1666). Mientras que en *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (realizada entre finales del s. XVI y principios del s. XVII), vuelve a aparecer una Salomé lastimosa y visiblemente triste, que recoge del verdugo en una fuente la cabeza de Juan el Bautista, en *Salomé visita a San Juan Bautista en la cárcel* 93

(1619), la princesa enamorada, agarrando con su mano izquierda los barrotes de la cárcel, introduce su rostro lanzando una mirada lasciva al santo, el cual, con desdén, la rehúye.

5. Salomé en el siglo XIX

Según Mario Praz, “siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura” (Praz, 1999: 347). No obstante, es en el siglo XIX, de la mano de las nuevas estéticas románticas, cuando la fatalidad asociada a la mujer se convierte en un motivo cada vez más recurrente. Éste alcanza su máximo esplendor en las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con el desarrollo de la denominada cultura *fin de siècle*. En este contexto, y con el respaldo de una tradición plurisecular, Salomé se convierte en la principal representante de todo un cortejo de mujeres fatales que inunda el imaginario artístico del periodo de Entresiglos (Primo 2010, 131).

5.1. Heine

Imbuido por la idea del *Volkgeist* del Romanticismo alemán, Jacob Grimm lleva a cabo una importante labor de 94

recopilación de la cultura popular germánica, recuperando la versión popular de la Herodías enamorada de Nirvadás en su *Deutsche Mithologie* (1835). A partir de esta fuente, Heinrich Heine (1797-1856) la incorpora en su obra *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*⁵ (1847, escrita entre 1841 y 1846). Así, en el canto XVIII, el narrador ve pasar “aus dem Fenster von Urakas Hexennest” (Heine, 1962: 652) la cacería salvaje, que tiene lugar en la noche de San Juan. A éste le llaman la atención tres bellos espectros de mujer: la diosa Diana, que “[s]tolz wie eine reine Bildsäule [...] / [mit dem] Antlitz weiß Marmor, / Und wie Marmor kalt” (Heine, 1962: 655-656), encarna el ideal de belleza clásica; el hada Abunde, “[d]eren Züge nicht so griechisch / Streng gemessen, doch sie strahlten / Von des Keltenstammes Anmut” (Heine, 1962: 656); y Herodías, “[d]as dein Herz so tief bewegte” (Heine, 1962: 657). El narrador duda de que Herodías sea también “eine Teufelinne” (Heine, 1962: 657) pues, comenta, con las mujeres nunca se sabe dónde termina el ángel y comienza el diablo (Heine, 1962: 657). Sin embargo, dice que Herodías está como las demás maldita

⁵ La Herodías de Heine goza de gran éxito en Francia. Banville se inspira en ella para un soneto de sus *Princesses* (1874), cuyo epígrafe es un pasaje de *Atta Troll*: “Pues ella era verdaderamente una princesa; era la reina de Judea, la mujer de Herodes, la que había pedido la cabeza de Juan el Bautista”. También Jean Lorrain se inspira en los versos de Heine para sus medallones de Diana, Herodías y dama Abunda, aunque sólo describe la caza de 95 Herodías sin detenerse en los detalles de la leyenda (Praz, 1999: 547).

(“vermaledeit”, Heine, 1962: 657), ya que posee la mitad de la culpa por la muerte de Juan el Bautista. Como castigo, ha de cabalgar eternamente en estas cacerías salvajes. Y en ellas, ella lleva siempre la cabeza del santo, la cual besa con fervor: “In der Bibel steht es nicht / Doch im Volke lebt die Sage / Von Herodias’ blutger Liebe // Anders wär ja unerklärlich / Das Gelüste jener Dame / Wird ein Weib das Haupt begehren / Eines Manns, den sie nicht liebt?” (Heine, 1962: 658). Al contemplar la cabeza decapitada del amado, Herodías llora hasta morir de locura de amor (“Liebeswahnsinn”, Heine, 1962: 658). Desde entonces resucita en las noches resucita y, en las cacerías salvajes, con una mano lleva la cabeza ensangrentada, “doch mit toller Weiberlaune [...] kindisch lachend”. Según Heine, Herodías a veces la lanza por los aires y la vuelve a coger como si fuera un balón.

En su recreación de la versión de Salomé enamorada, el poeta alemán relaciona el tema de la mujer fatal con la belleza seductora y fascinante de Oriente: Auf [ihrem] glutenkranken Antlitz / Lag des Morgenlandes Zauber, Auch die Kleider mahnten kostbar an Scheherezadens Märchen // Sanfte Lippen, wie Grenaten / Ein gebognes Liliennäschen / Und die Glieder schlank und kühl / Wie die Palme der Oase” (Heine, 1962: 657). En esta versión aparecen muchos elementos que se van a 96

repetir, como el lirio, los labios como granadas, la palidez, la blancura, la pureza o la languidez. Muy importante es también el motivo de los ojos, los cuales actúan como un espejo, que no sólo permite reflejar la pasión y la voluptuosidad de estas mujeres sino que, a su vez, permite revelar la crueldad que esconden en su interior: “Doch in ihrem schwarzen Auge / Loderte ein grauenhaftes / Und unheimlich süßes Feuer / Seelendblendend und verzehrend” (Heine, 1962: 656). Precisamente es a través de los ojos como estas bellas mujeres seducen a los hombres que los contemplan. A través de la mirada, consiguen hechizarlos y someterlos bajo su dominio: “Als sie mir vorübertritt / Schaute sie mich an und nickte [...] / daß mein tiefstes Herz erbehte. [...] // Als der Zug bereits erblichen / Und verklungen das Getümmel / Loderte mir im Gehirne / Immerfort der holde Gruß. [...] // Und ich sann: Was mag bedeuten / Das geheimnisvolle Nicken? / Warum hast du mich so zärtlich / Angesehn, Herodias?” (Heine, 1962: 659).

5.2. Keats y los pintores prerrafaelitas: la *Belle Dame sans merci*

En 1819, John Keats (1795-1821) publica *Belle Dame sans Merci. A Ballad*. Keats toma el título de un poema escrito en 1424 por el escritor normando Alain Chartier para recrear 97

una historia que se inspira en una balada celta y que recoge la tradición de las hadas más crueles y malvadas de su mitología. Aunque este poema no trata de la historia de Salomé, su contenido conecta perfectamente con la temática del texto de Heine, pudiendo ser perfectamente una de aquellas figuras femeninas que participaban en las mencionadas cacerías salvajes. En el poema nos encontramos de nuevo elementos como el lirio (“I see a lily on thy brow”). Y de nuevo se repite el motivo de los ojos: “her eyes were wild [...] // She looked at me as she did love [...] // I set her on my pacing steed / And nothing else saw all day long”. Como novedad aparece el elemento de la música (“For sidelong would she bend, and sing / A faery's song) para reforzar el poder de encantamiento fatal de esta “bella dama sin piedad”: “I saw pale kings and princes too, / Pale warriors, death-pale were they all⁶; / They cried – ‘La Belle Dame sans Merci / Thee hath in thrall!’”. Sin embargo, su verdadero valor radica tanto en la propia temática⁷ como en el

⁶ Esta Belle Dame sans Merci de Keats contiene rasgos claros de un tipo de mujer-vampiro que va a ser popular en la época y que se encuentra en otras obras como, por ejemplo, en *Die Braut von Corinth* de Goethe (1798), que inspira *La Mort amoureuse* (1836) de Théophile Gautier. Posteriormente, Walter Pater le añade el elemento de la sonrisa enigmática de la Gioconda de Da Vinci. Todos estos antecedentes los recoge Oscar Wilde para transgredirlos en su *Salomé* (1891).

⁷ La Belle Dame sans Merci se convierte en uno de los temas predilectos 98 entre los pintores prerrafaelitas. Esta figura es representada por Frank

misticismo y el sentimiento doloroso y melancólico que en él se expresan (“And this is why I sojourn here / Alone and palely loitering, / Though the sedge is withered from the lake, / And no birds sing”). En ambos van a hallar los pintores prerrafaelitas la base de todo su imaginario artístico, que luego influirá de manera decisiva en el “estetismo exótico” (Praz, 1999: 374).

5.3. Flaubert, Gautier

La traducción de textos como *Las mil y una noches* (recordemos que en el texto de Heine se hacía alusión a Sherezade), las expediciones europeas a Asia y África y el coleccionismo de objetos exóticos como signo de elegancia entre las clases pudientes dan lugar, a lo largo de todo el siglo XIX, a numerosas manifestaciones artísticas inspiradas en un espacio que se plantea como alternativa a la prosaica vida cotidiana de la Europa posterior a la Revolución Francesa. Baudelaire lo expresa en su poema en prosa «Any where out of the world» (*Petits poèmes en prose ou Le Spleen de Paris*, XLVIII, 1869): el espíritu del artista requiere de realidades remotas más allá de la vulgar existencia moderna. Comienza así

una pasión por todo lo oriental que, unida a las ansias escapistas y exotistas del Romanticismo (“l’ennui”, la “nostalgia” o “die Sehensucht”) encontrarán su expresión en numerosas obras literarias, pictóricas e incluso en la decoración y en la moda, donde habrá una profusión de “chinerías”, “japonerías” y “turquerías”.

Al igual que otros escritores de su tiempo, como el propio Théophile Gautier (1811-1872), Gustave Flaubert (1821-1880) emprende varios viajes. En el primero (1849-1851) recorre Italia, Grecia, Egipto y visita Jerusalén y Constantinopla. En el segundo (1858) visita Cartago, Túnez y Constantina para documentarse en su novela *Salammbô* (1862, 1874: edición definitiva). Justo al año siguiente de la exposición de Gustave Moreau en el Salón parisino de 1876, Flaubert publica *Trois Contes*, donde incluye el relato de “Hérodias”. Junto a *Salammbô*, ambas se consideran las dos obras de Flaubert de inspiración orientalista. En su constante afán de búsqueda de la objetividad y la exactitud histórica, Flaubert titula su relato “Hérodias” (palabra en nominativo derivado del término latino en acusativo “Hérodiade”) y al santo le deja el nombre judío, “Iaokanann”. Flaubert realiza algunas modificaciones al texto bíblico, aunque dentro siempre de una escrupulosa verosimilitud.

En su fortaleza de Maqueronte, el tetrarca Herodes Antipas, que mantiene tensiones con los árabes tras haber repudiado a la hija de su rey para casarse con Herodías, espera la llegada de Vitelio, gobernador de Siria. Éste aparece caracterizado como un ser débil y temeroso, aunque capaz de todo con tal de ganar influencia en Roma. Todavía más ambiciosa se presenta a Herodías. Ella es inteligente, dominante, a la que le mueve el sueño de alcanzar un gran imperio. Si bien carece ya de la belleza de antaño, sabe utilizar la de su hija. Conocedora de las debilidades y de la pasión del tetrarca por una joven, que aún no sabe que se trata de Salomé (ya que ha sido educada por su madre lejos del palacio), aprovecha la visita de Vitelio y la presencia del resto de autoridades para la celebración del aniversario de su marido. Herodías desea deshacerse de Iaokanaan, ya que, debido a los continuos insultos de éste sobre su vida licenciosa, puede poner en riesgo sus aspiraciones. A sabiendas del miedo que le profesa el tetrarca, prepara a Salomé, que aún es una “jeune fille” (Flaubert, 1986: 138) “zézayant[e]” (Flaubert, 1986: 140)⁸ para que lo encandile con su sensual danza y le conceda en recompensa la cabeza del santo. Al igual que en los Evangelios, en la obra es Herodías la

⁸ En francés se suele emplear este término cuando el infante aún no habla bien. Con ello, el autor estaría enfatizando la escasa edad de Salomé. 101

que se perfila como la auténtica mujer fatal, siendo su hija un mero instrumento a su servicio. Así queda de manifiesto cuando ésta vacila justo en el momento de pedir su trofeo: “Je veux que tu me donnes dans un plat, la tête...” Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant : “La tête de Iaokanann !” (Flaubert, 1986: 140).

No obstante, más allá de la cuestión de la culpabilidad es innegable el papel que posee Salomé en el texto de Flaubert. Con su aparición en la fiesta de cumpleaños de Herodes Antipas en Tiberíades se alcanza el clímax en la obra. Por un lado, en las descripciones del baile se observa una clara influencia del parnasianismo y de Baudelaire. Se puede ver en el uso de una poesía que busca plasmar un cuadro. También en la ornamentación literaria, así como en el empleo de elementos más propios de las artes plásticas (como el uso de minerales y piedras preciosas o de tonalidades de colores). Por otro lado, es evidente la influencia de Gautier y su obra *Une nuit de Cléopâtre* (1945) en la recreación del baile de Salomé (Praz, 1999: 382).

En el Romanticismo florece un exotismo que se proyecta en el espacio y que mira fundamentalmente a Oriente. Sin embargo, como ya sucede en el poema de Keats (y también en el de Heine) a veces este exotismo no sólo se proyecta en el 102

espacio sino que los artistas buscan recrear un mundo más lejano en el tiempo, lo que Théophile Gautier denomina el *exotismo en el tiempo*: “Il y a deux sens de l’exotique: le premier vous donne le goût de l’exotique dans l’espace [...] Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême; c’est ce goût de l’exotique à travers les temps” (Goncourt, 1888: 166 [23-XI-1863]). Para Mario Praz, “ideal exótico e ideal erótico corren parejos”, pues según él, “el exotismo es habitualmente una proyección fantástica de una necesidad sexual” (Praz, 1999: 361). Esto se puede ver en las obras de Gautier y Flaubert, quienes, “se transportan con el sueño a un clima de antigüedad bárbara y oriental, donde los más desenfrenados deseos pueden desahogarse y las más crueles insinuaciones asumen forma concreta” (Praz, 1999: 362). Este exotismo que nace con Gautier y Flaubert, y que luego es desarrollado por los simbolistas franceses y los estetas ingleses (Moreau, Mallarmé, Swinburne, Pater, Wilde) se traduce en que los artistas crean al personaje femenino desde su más íntima sensualidad, aunque esto suponga alterar la verdad histórica.

Precisamente, la lejanía en el tiempo y el espacio así como la escasez de sus fuentes contribuyen a que Salomé se convierta en la figura predilecta de estos autores. Ello trae consigo que las interpretaciones se vuelvan cada vez más libres y subjetivas. Al 103

mismo tiempo, tanto en los textos de Gautier y de Flaubert empiezan a perfilarse los rasgos que anuncian un nuevo tipo de mujer fatal. Tanto Cleopatra como Salomé (como prolongación de Herodías) se representan como si fueran diosas inalcanzables. En su relación con ellas, el hombre adopta una actitud pasiva, mostrando inferioridad por su condición o exuberancia física. Completamente dominado, la contemplación de sus cuerpos se convierte para el hombre en su “fin último, después del cual la vida no tiene más que ofrecer” (Praz, 1999: 380). “Viens! Viens! Tu auras Capharnaüm! La pleine de Tibérias! Mes citadelles! La moitié de mon royaume!” (Flaubert, 1986: 139).

En estas figuras de Gautier y de Flaubert encontramos elementos conocidos como “la blancheur de sa peau”, la “langueur”, “les bras pâmés et morts” o “ses yeux presque terribles”. También está presente la música, como en la figura de Keats. También se aprecia la música: “ses pieds passaient l’un devant l’autre, au rythme de la flûte et d’une paire de crotales”, “les sons funèbres de la gringas remplacèrent les crotales”, “une harpe chanta”, “les tympanons sonnaient à éclater”, etc. Sin embargo, ahora aparece un nuevo elemento, el del sentido del olfato:⁹ “une couronne des fleurs”, “des festons d’anémones” y

⁹ Hay quienes ven aquí la influencia de Beaudelaire y su teoría de las 104 correspondencias.

“mandragores”. Por último, hay que destacar también la presencia de elementos mitológicos y simbólicos. En el texto de Flaubert hay un empleo evidente de lo mitológico para anunciar la muerte de Juan el Bautista: 1) a través de las “anémonas”, que, según la mitología griega, nacían de la sangre de Adonis y simbolizaban la muerte; 2) “Atrides”, que se refiere en la mitología griega a los descendientes de Atreo, cuyo destino estuvo marcado por el asesinato, el parricidio, el infanticidio y el incesto; 3) “Cybèle”, diosa frigia, adorada en Anatolia desde el neolítico, cuya equivalente romana, Magna Mater (la Gran Madre), era deidad de vida, muerte y resurrección; 4) “avec une patère à la main”, plato o cuenco de poco fondo que se usaba en los antiguos sacrificios. A su vez, el uso de lo simbólico se constata en el uso de colores, tanto nombrados directamente como sugeridos a través de minerales: 1) el rojo (“écarlate”, “ses lèvres étaient peintes), que simboliza la voluptuosidad, la sensualidad, pero también la sangre; 2) el negro (“ses caleçons noirs”, “ses surcils très noirs”) la muerte; 3) el blanco (“ses mains d’albâtre, la blancheur de sa peau”) la castidad, la pureza; 4) y el azul (“voile bleuâtre”, “les calcédoniens de ses oreilles”, “l’étoffe de son dos chatoyait”) el simbolismo (“azur”).

Gustave Moreau (1826-1898) desarrolla una verdadera obsesión por Salomé, que convierte en protagonista de más de 120 óleos, acuarelas y dibujos. Los dos más famosos son el cuadro al óleo *Salomé dansant* y la acuarela *L'apparition*, ambos expuestos en el Salón de 1876 y que marcan el éxito de este pintor (como en 1856 lo había sido para Dante Gabriel Rossetti). En cuanto al estilo, señala Mario Praz que, mientras que Delacroix es “un pintor fogoso y dramático”, Moreau procura ser “gélido y estático”; sin embargo, ambos saben representar “la atmósfera moral de los dos periodos en los cuales florecieron: el romanticismo con su ímpetu de acción frenética [y] el decadentismo con su estéril contemplación. La materia es la misma: exotismo lujurioso y sanguinario” (Praz, 1999: 517). Dos principios proclama Moreau contra lo que considera una infiltración de lo literario en la pintura (Praz, 1999: 518). El principio de la bella Inercia (que cree percibir en los profetas, las sibilas y en las alegorías tombales de Miguel Ángel) y el Principio de la Riqueza necesaria. Ambas premisas dan como resultado una pintura sobrecargada de elementos ornamentales. Por otro lado, a partir de las ideas estéticas introducidas por Gautier y Flaubert, Moreau va a recrear sus temas en entornos que no se puedan identificar con una época o civilización 106

concretas. Prueba de este eclecticismo es la mezcla en los dos cuadros de elementos arquitectónicos y de decoración propios del arte islámico, bizantino, egipcio e hindú.

Aunque las obras de Moreau son ya en su tiempo conocidas y apreciadas, su gran influencia se produce con la publicación de *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Según Praz, a través de la descripción ecfrástica de su protagonista, Des Esseintes, la literatura vuelve a conectar la pretendida pintura antiliteraria de Moreau (Praz, 1999: 524). Tras la descripción de los cuadros, Des Esseintes, hace una lectura personal, interpretando ambos. Para éste, la Salomé de Moreau ya no es la “jeune fille” del texto de Flaubert, que como en los Evangelios, habría obrado bajo la instrucción de su madre, sino que es una auténtica mujer maldita que actúa de forma autónoma (más próxima a la versión popular del texto de Heine)

Ici, elle était vraiment fille ; elle obéissait à son tempérament de femme ardente et cruelle ; elle vivait, plus raffinée et plus sauvage, plus exécration et plus exquise ; elle réveillait plus énergiquement les sens en léthargie de l’homme, ensorcelait, domptait plus sûrement ses volontés, avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies (Huysmans, 1884: 106).

Vemos como en los rasgos de la representación de Huysmans se encuentran, aunque acentuados, los elementos de 107

los textos de Gautier y Flaubert. La mujer se concibe como una “dité symbolique de l’indestructible Luxure, la déesse de l’immortelle Hystérie, la Beauté maudite [...] la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant [...] tout ce qui l’approche, tout ce qui la voit, tout ce qu’elle touche” (Hysmans, 1884 : 106). Esta Salomé ya no se esconde tras ningún velo, mostrándose ante el hombre, su víctima, como un animal asesino. En la interpretación de Huysmans, lo simbólico se concentra en torno al motivo de la flor¹⁰ (el lirio ahora convertido en loto) que Salomé sostiene en su mano derecha.

5.5. Mallarmé

Sin duda la lectura más personal de Salomé es la que hace Stéphane Mallarmé (1842-1898) en su *Hérodiade*. La obra llega al público en 1898, pero ya antes la presenta a allegados del poeta, y entre ellos a Des Esseints de Huysmans, quien posee una copia del fragmento dramático. Mallarmé prescinde del momento de la danza y la decapitación del santo, así como

¹⁰ También en Swinburne se relaciona a la mujer con la flor, la cual se describe como “la flor, la espada roja de sangre derramada, una flor mortal para los hombres” (Praz, 1999: 421).

del resto de personajes, para concentrarse en la virginidad narcisista de Salomé¹¹. En cuanto a las interpretaciones que se han hecho del poema, señala Praz que, a través de la descripción de esta figura, Mallarmé ofrece “un retrato sintético de todo el decadentismo” (Praz, 1999: 553). Por otro lado, señala que esta *Hérodiade*, al igual que Salammbô, es “una histérica que se diluye en hierática indolencia” y, como ella, se mortifica a la espera de “una cosa desconocida”. Igualmente es “devota de la Luna” (Praz, 1999: 555) dirigiéndose a ella como una hermana (Salammbô también la adora y la invoca como madre). Por último, también ella se considera “un astro humano” (Praz, 1999: 556). “Nourrice, suis-je-belle? / Un astre, en verité” (Mallarmé, 1979: 110). Hay quienes ven una nueva versión de la Salomé enamorada de Juan el Bautista que, en su lamento, justifica su muerte ante el temor de amancillar su virginidad. Otros, en cambio reconocen en ella el reflejo espiritual del propio poeta. Albert Thibaudet señala que “son Hérodiade est la muse même de la poésie qui l'évoque. Poésie des mots ainsi que

¹¹ Estos cambios Mallarmé los justifica en alguna de su correspondencia con argumentos poetológicos. Así, en 1865, en una carta a Eugène Lefébure alaba el nombre de “Hérodiade” argumentando su propósito de “en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l’histoire” (Bauer, 2001: 117). Además, en el prefacio de uno de sus bocetos escribe: “J’ai laissé le nom d’Hérodiade pour bien la différencier d’une Salomé je dirais moderne ou exhumée avec son fait divers archaïque-la danse, etc” (Bauer, 2001: 117).

l'heroïne est un idole de joyaux, poésie que, dans le dédain de la vie et l'exaltation du verbe métallise un bain d'or éternel" (Bauer, 1999: 118-119). En esa misma dirección apunta Henri Mondor, para el cual "la pudeur d'Hérodiade, sa virginité, sa solitude princière, ses parures, ce sont la réserve, le silence, l'exil de Mallarmé, ses fastes de vocabulaire, d'images et de rêveries" (Bauer, 2001: 199).

5.6. Wilde, Beardsley

Gracias a las aportaciones de los autores anteriores y unido al impulso de las nuevas estéticas de la cultura finisecular, Salomé se convierte en el periodo de Entresiglos en un motivo recurrente entre los autores de las distintas manifestaciones artísticas: la pintura (Massés, Klimt, Stuck, Munch), las ilustraciones (Beardsley), la literatura (Banville, D'Annunzio, Pierre Louÿs, Lorrain, Samain, Laforgue, Apollinaire, Cazalis, Schaukal, Hille, Del Casal, de Castro, Villaespesa, Wilde) o la ópera (Massenet, Strauss). A partir de la última década del siglo XIX, las recreaciones de Salomé reflejan al mismo tiempo claros síntomas de distanciamiento. Tanto el discurso como los ambientes o la caracterización del personaje se imbuyen progresivamente del decadentismo imperante. Poco a poco la 110

figura va adquiriendo rasgos más negativos. A través de la banalización y la parodia, éstos van a buscar desmontar el mito.

Oscar Wilde (1854-1900) concluye en 1891 la primera versión francesa de *Salomé. Drame en un acte*, dedicada a su amigo y consejero en la redacción, Pierre Louÿs. La obra se publica en 1893 en París y al año siguiente aparece en inglés traducida por Sir Alfred Douglas. La obra se estrena por primera vez en 1896 en la Comédie-Parisienne, estando el escritor encarcelado. La *Salomé* de Wilde es particularmente interesante porque recoge toda la tradición anterior para refundirla en una obra moderna acorde con las nuevas estéticas y que se enmarca dentro de esta línea de versiones antes mencionada. Al igual que en “*Salomé*” de *Moralités légendaires* (publicada en *La Vogue* en 1886 y en una nueva versión en la *Revue indépendante* en 1887) de Jules Laforgue (1860-1887), el escritor utiliza como base el texto de Flaubert para hacer su parodia. Como en el poema “*Scène*” de *Hérodiade* de Mallarmé, Wilde lo convierte empero en texto dramático.

En la obra, la decadencia del mundo de romanos y judíos, que sirve de marco para ubicar la historia en texto de Flaubert, parece haberse instalado en el de los propios personajes que ahora aparecen retratados de forma grotesca: Herodes Antipas es un hombre que se muestra todavía más débil y temeroso, 111

extremadamente supersticioso e inestable psicológicamente. Por su parte, Herodías ya no es la *dea ex machina* como en el texto bíblico y su papel en Wilde es mucho más pasivo, limitándose prácticamente en toda la obra a quejarse por las continuas injerencias del santo y a contradecir en todo lo posible a su marido. Salomé ya no es la virtuosa de las recreaciones anteriores sino que toma sus propias decisiones y expresa abiertamente sus pasiones y deseos sexuales¹². Al igual que en *Hérodíade*, Wilde va a servirse de la relación simbólica entre el astro lunar y la mujer virgen. Gómez Carrillo, que prologó la primera versión castellana, ha comentado las inquietudes que vivió Wilde en aquellos días en su deseo de conseguir una obra maestra. Asimismo, refiere que Mallarmé y Wilde hablaron varias veces sobre el gesto lleno de misterio de Salomé (Cansinos Assens, 1919: 78-79). Wilde va a extraer todo el significado simbólico a la luna, convirtiéndola en un personaje clave de la obra, con una presencia constante que ya se anticipa desde el comienzo de la obra. La luna es representada desde la Antigüedad a través de las figuras de Hécate, Ártemis o Diana y

¹² La obra de Wilde no pudo estrenarse públicamente en Inglaterra hasta 1931. Supuestamente debido a la vieja ley que prohibía la representación de las figuras bíblicas, la verdadera razón radicaba en el fondo en la sexualidad que de forma tan abierta permitía la obra y que se oponía a la imagen de mujer virtuosa, pura y asexual con que se sentía más cómoda la sociedad victoriana.

se la suele identificar con la fortaleza femenina, la blancura, la virginidad. No obstante, se la relaciona también con los sacrificios y su intervención es casi constante en los rituales de amor y muerte (Eros y Thanatos).

La asociación simbólica luna-mujer virgen y amor-muerte queda enfatizada en el texto a través del evidente paralelismo entre el joven sirio y Herodes Antipas. Ambos sienten atracción por Salomé, lo que les lleva a mirarla continuamente, y por ello son advertidos de las consecuencias negativas que puede ocasionar su impulso: “Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon...Il peut arriver un malheur” (Wilde, 1930: 3). A su vez, ambos parecen poseer mayor sensibilidad que los demás y ven rara la luna, del mismo modo que perciben la excesiva palidez de la joven: “Elle a l’air d’être très malade, votre fille. Jamais je ne l’ai vue si pâle” (Wilde, 1930: 36). Narraboth, que está completamente a merced de su pasión por Salomé, al no poder soportar que ésta desee a otro hombre, se quita la vida. Su muerte deja entrever otra pasión prohibida: la del paje de Herodías por el joven sirio. “Il s’est tué, celui qui était mon ami ! Je lui avais donné une petite boîte de parfums, et des boucles d’oreilles faites en argent, et maintenant il s’est tué ! Ah! n'a-t-il pas prédit qu'un malheur allait arriver?” (Wilde, 1930: 29). Y de 113

nuevo interviene la presencia de la luna: “Je savais bien que la lune cherchait un mort, mais je ne savais pas que c'était lui qu'elle cherchait. Ah! pourquoi ne l'ai-je pas caché de la lune ? Si je l'avais caché dans une caverne elle ne l'aurait pas vu” (Wilde, 1930: 29). Como se anticipa en el texto con el comentario del nubio, se sabe que la muerte de Narraboth no va ser suficiente para calmar al astro. Es entonces cuando entra en escena Herodes buscando en la terraza a Salomé. Por su paralelismo con Narraboth, todo parece apuntar a que va a ser éste el que corra su misma suerte. Sin embargo, Herodes sí es capaz de liberarse de su pasión. Su primera reacción se produce al encontrarse con el cadáver. A partir de ese momento comienza a tomar conciencia de las advertencias, que le llegan a través de la voz de Iokanaan. Como antes hiciera el paje de Herodías con la muerte de Narraboth, ahora es éste quien presagia la muerte de la joven. Al igual que en los Evangelios, Herodes Antipas pide a Salomé que baile para él. Sin embargo, hay un tratamiento muy distinto al que hacen de este motivo Flaubert o Moreau. La danza, momento cumbre en las obras de ambos autores, se reduce aquí a una mera acotación escénica: “Salomé danse la danse des sept voiles” (Wilde, 1930: 63). Desmarcándose a su vez del texto bíblico, la Salomé de Wilde actúa además por su propia voluntad.

En una última muestra de debilidad de Herodes, su mujer le toma de la mano el anillo de la muerte y se lo da al soldado para que lo entregue al verdugo (al contrario que en los Evangelios). Y de nuevo recurriendo a la tradición popular, ésta va a besar la boca del santo: “Tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iokanaan. Eh bien ! je la baiserais maintenant. Je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiserais ta bouche, Iokanaan. (Wilde, 1930: 74-75). Extasiada por el codiciado momento, Salomé exterioriza sus deseos sexuales provocando el repudio de Herodes Antipas: “Elle est monstrueuse, ta fille, elle est tout à fait monstrueuse” (Wilde, 1930: 77). Es entonces cuando se produce el despertar de Herodes. Consciente del peligro, ordena apagar las antorchas y se lleva a Herodías para ocultarse en el palacio. De repente, las estrellas desaparecen y una nube pasa por delante de la luna, ocultándola por completo. “Mas un rayon de lune tombe sur Salomé et l'éclaire” (Wilde, 1930: 78). El tetrarca, que en ese momento está subiendo por la escalera se vuelve y viendo a Salomé iluminada por la luna, da orden de matarla. La muerte de Salomé pone fin a la vida de esta joven virgen narcisista que, pese a todo, consigue despertar la compasión por cuanto muere sin conocer ni poder ser correspondida en el amor.

En abril de 1893, Aubrey Beardsley (1872-1898) publica nueve dibujos en el debut del periódico londinense *The Studio*. Wilde queda tan impresionado que le envía una copia con la dedicatoria: “For Aubrey: for the only artist who, beside myself, knows what the dance of the seven veils is, and can see that invisible dance”. Finalmente le encarga que haga todas las ilustraciones para la edición inglesa de 1894. Según Sarah Bielski, Beardsley representa an “empowered woman, coldly aware and in control of her sexuality” (Bielski, 2001: 47). En sus imágenes se puede observar la conjugación de tradición y modernidad. En ellas aparecen elementos como la flor, que emerge entre el río de sangre y que de forma reiterada hace presencia en la obra de Wilde, la belleza medusea característica del tipo de mujer-vampiro de Swinburne o Pater y el atuendo de Salomé, propio de las japonerías que están tan de moda en la época del autor.

6. Conclusión

En este trabajo hemos realizado un recorrido por el proceso de configuración del mito de Herodías-Salomé desde sus inicios hasta la representación dramática de Wilde, quien con la muerte de la bailarina parece dispuesto a poner fin a este 116

ciclo de mujeres fatales. En dicho recorrido hemos analizado las interconexiones entre la literatura y la pintura, cuyo papel es de extraordinaria relevancia para la evolución de la figura. Como señala Franz Kermode en su obra *Forms of Attention* (1985), la interpretación es el criterio básico que permite la canonicidad, ya que proporciona el medio que asegura la continuidad de la atención con respecto a un objeto artístico. Y la misma diversidad de sus interpretaciones permite la continuidad de la actividad interpretativa, de forma que la variabilidad relativa de su sentido es la que asegura un orden acumulativo, que permite transformar el objeto sin destruirlo. Ciertamente, la muerte de Salomé parece responder a los deseos de acabar con un tema que desde finales del XIX da signos de cansancio. Sin embargo, es gracias a las numerosas versiones que se producen sobre todo en ese siglo cuando la figura de Salomé acaba consolidándose como mito. Como indica Kermode, es solamente la interpretación (que no la muerte) lo que permite seguir manteniendo con vida al personaje, gracias al Arte de la Memoria, es decir, al canon.

Referencias bibliográficas

- Bauer, Roger (2001). *Die Schöne Décadence*, Frankfurt a.M: Vittorio Klostermann.
- Bielski, Sarah (2001). The Femme Fatale as seen in the work of J.K. Huysmans, Felician Rops and Aubrey Beardsley. *Art Criticism*, 17(1), 47-54.
- Brunel, Pierre / Chevrel, Yves (1989). Avant-propos. En Brunel, Pierre / Chevrel, Yves (eds.), *Précis de Littérature comparée* (9-10). Paris : Presses Universitaires de France.
- Cansinos Assens, Rafael (1919). *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América.
- Flaubert, Gustave (1973). Hérodiad. En Flaubert, Gustave. *Trois Contes* (137-142). Paris: Gallimard.
- Goncourt, Edmond H. y Jules (1888), *Journal Des Goncourt. Mémoires De La Vie Littéraire. Deuxième Volume (1862-1865)*. Paris: G. Charpentier et Cie.
- Heine, Heinrich (1962). Atta Troll (cap. XVIII-XX). En Heine, Heinrich, *Werke* (vol. 1) (652-663). Köln / Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Huysmans, Joris-Karl (2000). *À Rebours*. Paris: Gallimard.
- Kermode, Franz (1988). *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa.

- Mallarmé, Stéphane (1979). *Obra completa en poesía* (ed. bilingüe). Tomo I (trad. de Pablo Mané). Barcelona: Ediciones 29, 100-120.
- Panowski, Edwin (2003). *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Ediciones Akal.
- Praz, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El acantilado.
- Primo, Carlos (2010). La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé. *AnMal Electrónica* 28 (junio), 129-180.
- Villanueva, Darío. (1994). Literatura Comparada y Teoría de la Literatura. En Villanueva, Darío (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura Teoría de la Literatura* (99-125). Madrid: Taurus.
- Wilde, Oscar (1930). *Salomé*. Paris: Les Éditions d'Art Devambez.

L’emancipazione di Penelope: il rovesciamento femminista di un canone patriarcale

Monica Galletti

Universidad de Alcalá de Henares

Riassunto Il personaggio di Penelope ha costituito, per secoli, il canone della “moglie fedele”: modello femminile funzionale alla visione patriarcale. La rottura del canone verrà sancita definitivamente dalla letteratura femminista dal XX, che del personaggio porrà come centrale il tema della corporeità. Scrittrici come Margaret Atwood e Silvana La Spina, riprendendo un’intuizione che esordisce nella Penelope-Molly joyciana (sebbene non in chiave femminista), prestano un’attenzione nuova al tema del corpo in Penelope, tanto che il tema della fedeltà si aprirà a nuovi significati approdando a quello dell’emancipazione. Il percorso che conduce a questo rovesciamento del canone sarà la materia del mio intervento.

Parole-chiave: Penelope, Margaret Atwood, Silvana La Spina, emancipazione, anti-canone

Abstract For many centuries, Penelope’s character constituted the canon of the “faithful wife”: a feminine model functional to patriarchal vision. The ransom of the canon will be sanctioned definitively by feminist literature from the twentieth century, which will place as central the theme of corporeity of the character. Writers such as Margaret Atwood and Silvana La Spina, recovering an intuition that begins in the Joycean Penelope-Molly (although not in a feminist key), give new attention to the theme of the body in Penelope: so the theme of fidelity will open to new meanings coming to that of emancipation. Describing how this canon was overthrown will be the subject of my intervention.

Key-words: Penelope, Margaret Atwood, Silvana La Spina, emancipation, anti-canon

Il personaggio di Penelope, la consorte di Odisseo/Ulisse, eroe dell'epica omerica, è stato proposto come modello femminile di marchio patriarcale nell'arco dei secoli, compreso il Novecento, dove lo sviluppo storico dell'ordine simbolico ha dato origine a differenti produzioni di mitografia e mitopoiesi, pur sempre dipendenti dalla lettura al maschile, sino al rivolgimento prospettico delle ricreazioni femminili e femministe di Margaret Atwood e Silvana La Spina, che prendono le mosse dalla rottura consumata da Joyce, per spingersi oltre.

Se la tradizione ci ha consegnato per lo più una “leggenda edificante” della storia di Penelope, Joyce la reinterpreta alla luce del monologo di Molly-Penelope Bloom, che occupa l'ultimo capitolo dell'*Ulysses*, scritto a Parigi nel 1921¹ (Gibson, 2008: 136): tra il sonno e la veglia delle ore notturne, un corpo femminile nel proprio letto -quello di Molly, il parallelo irlandese e contemporaneo dell'eroina omerica- prende voce e narra tra sé di sé e della sua conoscenza e accettazione del mondo tramite l'esperienza sensibile e il sesso. Si tratta ancora di una creazione al maschile, secondo cui l'accesso all'origine e

¹ Joyce risiedeva a Parigi dal luglio del 1920 e in una delle sue lettere al fratello scrisse “Qui l'Odissea è parecchio nell'aria” e cita alcune opere, tra cui *Penelope* del musicista Gabriel Fauré, *poème lyrique* in cui è assente Telemaco e la trama si incentra sulla fedeltà della protagonista sino al ritorno del marito lontano (Joyce, 1974: 360). 121

alla natura si attua attraverso il corpo femminile e la libido che gli viene attribuita: emerge una coscienza elementare, che derubrica ancora il femminile, incasellandolo in uno stereotipo speculare a quello della castità, e cioè quello della lussuria e della materialità. Si tratta, certo, di un attacco alla moralità puritana e repressiva in materia di sesso tipica del cattolicesimo e del nazionalismo irlandese, ma che rimane nell'ambito di una visione voyeuristica del femminile, tipicamente maschile. Molly è grossolana, triviale e amante del sesso, ma condivide con Maria Vergine il nome (Marion) e la data di nascita, il cui numero otto viene ripreso strutturalmente dalla divisione del monologo in otto periodi, quasi in un rimando sotterraneo all'altro polo della costruzione maschile della donna: la purezza e l'accettazione²; il monologo ha un inizio nella parola "Yes" e una fine nella medesima parola, seguita dall'unico punto fermo del capitolo.

Molly-Penelope è per Leopold-Ulysses "ampia carne di letto" (Joyce, 2000: 61), vita, volontà, ma anche villana e ficcanaso, una moglie con cui non ha rapporti sessuali completi da poco più di dieci anni³ -dalla morte del secondogenito Rudy-,

² Molly viene definita ironicamente "La casta consorte di Leopold ell'è: Marion dai generosi seni" (Joyce, 2000: 311).

³ "Vi era stato commercio carnale incompleto, senza eiaculazione del seme 122 entro l'organo naturale femminile" (Joyce, 2000: 696).

ma di cui ricorda i momenti di felice sessualità⁴ e che ora si concederà a qualcun altro, perché “una costante ma non acuta concupiscenza [è] insita in un organismo femminile, fisico e mentale, passivo ma non ottuso” (Joyce, 2000: 692).

Nell’ultimo capitolo del libro, dove finalmente si concede la parola a Molly, tutti questi elementi vengono ripresi e ampliati da un uso polisemico sapiente; echi freudiani, che identificano l’io innanzitutto in un io corporeo che è spinto da un’esigenza di ripetitività che assomiglia alla “coazione a ripetere” (Corti in Billi, 1995: 44), si affiancano a rimandi junghiani, che basano la psicologia della donna sull’Eros, il grande impulso che lega e libera (Jung, 1985: 40); la narrazione frammentaria è sapida di ironia e segue un ordito musicale.

Molly-Penelope è un’ape regina piccolo-borghese che nel suo letto, l’“old jingly bed”⁵, tra il sogno e la veglia, rievoca confusamente eventi passati legati a pochi temi rappresentati da una complessa poliedricità dei significanti:

- l’antagonismo o la competizione con le altre donne: mrs. Riordan è un “old faggot” e miss Stack ha una “old maids voice”; Mary -la domestica- è una “slut”, con

⁴ “Labbra morbide calde appiccicose”, “occhi vogliosi”, “seni pieni” (Joyce, 2000: 161).

⁵ Preciso qui che tutte le citazioni in inglese relative all’episodio di Molly dell’*Ulysses* di Joyce presenti nell’articolo sono tratte dalla stessa risorsa online (il sito *The Literature Network*) di cui do notizia in bibliografia.

l'abitudine di imbottirsi il sedere (“pudding out her false bottom”) e di rubare le ostriche; la commessa del negozio è “insolent [...] with her smirk”; mrs Rubio è “ugly as she was near 80 or a 100 her face a mass of wrinkles”; Kathleen Kearney e le altre politicanti sono “a lot of sparrowfarts”. Naturalmente, a tale antagonismo corrisponde un'insicurezza di sé: “I wonder was he satisfied with me”, “my belly is a bit too big”, “I felt rotten [...] with the old rubbishy dress”;

- l'appetito, nella sua declinazione di gola e lussuria: i termini alimentari sono comunque allusivi all'attività sessuale (“potted meat”, “oysters”, “onions”, “potato cake”, “bread and butter”, “eggs”, “seedcake”);
- le attività a forte connotazione naturale: le sostanze prodotte dal corpo -escrementi, sperma, sangue, latte, sudore- vengono rappresentate senza pudore ⁶ ; il

⁶ Elementi fluidi (“spunk”, ovvero lo sperma, “piss”, “boiling soup”, “watery”, “milk”, “that thing has come on me” [mestruazioni], “theres always something wrong with us 5 days every 3 or 4 weeks”, “have we too much blood up in us”, “it’s pouring out of me like the sea”, “I had that white thing [candida] coming from me”); azioni con fluidi e gas (“it dropping out of me”, “wetting all myself”, “in the rain”, “sucking”, “caught me washing”, “to milk me into the tea”, “I used to be weltering then in the heat my shift drenched with the sweat stuck in the cheeks of my bottom”, “that was a relief wherever you be let your wind go free”); contenitori di fluidi (“chamber”, “I’ve a holy horror of its [chamber] breaking under me”).

linguaggio viene forzato e disseziona il corpo femminile nei suoi elementi rappresentativi: seno, culo, grembo e fica⁷;

- le sensazioni olfattive: dischiudono un'ampia gamma di correlazioni oggettive (“he smelt of some kind of drink”, “smell of children”, “the smell of a man”, “the stink of those rotten places”, “smell of the rainwater”, “smelling”, “I found that rotten old smelly dishcloth”, “this stinking thing” [mestruazioni], “I love the smell of a rich big shop”);
- i baci: sintomo di una sana sessualità (“there’s nothing like a kiss long and hot down to your soul almost paralyses you”, “he kissed my heart”, “he was the first man kissed me under the Moorish wall”, “I wanted to kiss him all over also his lovely young cock”);
- il desiderio, la pulsione: “touched his trousers outside [...] with my ring hand”, “I so hot as I never felt”, “I’m a little like that dirty bitch in that Spanish photo he has”, “to see me squatting in the men’s place meadero”, “I feel all fire inside “, “tickling me behind with his finger”, “I

⁷ “Big hole” per vagina, “vagina”, “my brown part”, “foot”, “chest”, “titties”, “cheeks of the bottom”, “bubs”.

wanted to shout out all sort of things fuck or shit or anything at all”, “my hole is itching me always when I think of him”;

- la violenza maschile: “I didn’t like his slapping me behind [...] I’m not a horse or an ass”, “they’re not brutes enough to go and hang a woman surely are they”, “he’s heavy too with his hairy chest”, “he was a perfect evil”, “I hate the mention of politics after the war...”, “aren’t they fearful trying to hurt you”, “as for being a woman as soon as you’re old they might as well throw you out in the bottom of the ash pit”, “has he no manners nor no refinement nor no nothing in his nature slapping us behind like that on my bottom”, “show them attention and they treat you like dirt”, “oyster knife”⁸, “much better for the world to be governed by the women in it you wouldn’t see women going and killing one another and slaughtering [...] yes because a woman whatever she does she knows where to stop”;

⁸ Riferimento a Shakespeare: “Why, then the world’s mine oyster, which I 126 with sword will open” (*The Merry Wives of Windsor*, Act 2, Scene 2).

- la maternità: è un ruolo scomodo per Molly, che ha perso un figlio⁹ e che ha un rapporto conflittuale e competitivo con la figlia (“she [Milly] didn’t even want me to kiss her”, “I gave her [Milly] 2 damn fine cracks”)¹⁰;
- la sintesi natura¹¹ – appetito¹² – bacio¹³ – sensualità¹⁴ – profumo¹⁵ – vita: ricordo -confuso- della prima volta tra Molly e Leopold (“yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.”).

Il corpo è il mezzo per relazionarsi con gli altri e la sessualità è quindi in grado di instaurare un ponte comunicativo: nell’amplesso non ci sono problemi di identità, si è dentro le cose.

⁹ “I suppose I oughtn’t to have buried him in that little woolly jacket I knitted crying [...] I knew well I’d never have another [...] we were never the same [...] I’m not going to think myself into the glooms about that any more”).

¹⁰ Nel romanzo la fertilità è associata al maschile e alla creatività artistica e viene sviluppata nell’episodio “Oxen of the Sun”; per Joyce la maternità è la paternità, in cui il cervello rappresenta l’icona del ventre sublimato.

¹¹ “Lilies”, “tree”, “rose”, “I love flowers I’d love to have the whole place swimming in roses God of heaven there’s nothing like nature”, “the sun shines for you he said the day we were lying among the rhododendrons on Howth head [...] he said was a flower of the mountain yes so we are flowers all a woman’s body yes [...] that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is [...].

¹² “I gave him the bit of seedcake out of my mouth [...]”.

¹³ “[...] after that long kiss I near lost my breath yes”.

¹⁴ “I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down Jo me [...]”.

¹⁵ “[...] so he could feel my breasts all perfume [...]”.

Molly è incarnazione di una oralità divorante, che rovescia il sesso in cibo e il cibo in sesso, è una sessualità diffusa, totalizzante: una volontà di vita che si esprime appena prima di abbandonarsi al sonno. In Molly coesistono fedeltà e infedeltà.

Il rimando a Nietzsche è inevitabile, se si pensa come unica esistenza quella del corpo, se il pensiero è quello del corpo, se ogni conoscenza ha come punto di partenza la sensibilità (Marzano, 2010: 40); i due autori che hanno affrontato nelle loro opere “profonde meditazioni sul sì e sul no, sulla loro autenticità e mistificazione sono Nietzsche¹⁶ e Joyce” (Deleuze, 1997: 31). Nel caso di Joyce la riduzione è parodica e quel “sì” che apre e chiude l’episodio viene ripetuto più di ottanta volte (Miller, 2011: 38).

Ma, come sosteneva Catharine Stimpson, “uno scrittore uomo può parlare del, per il, al e dal femminile, ma non riesce a parlare, se non per finta, della, per la, alla e dalla donna” (Miller in Baccolini, 1997: 179).

Joyce rappresenta però un importante precedente per la narrazione femminista che verrà, avendo fatto del mito un uso atipico e avendo creato un nuovo linguaggio mitico.

Ciò che però caratterizzerà le re-visioni del mito di Penelope ad opera delle femministe sarà nell’ordine simbolico

¹⁶ Ne *La gaia scienza*, Nietzsche scrisse “Sì, la vita è una donna!”

del linguaggio e dell'identità: la protagonista può essere investita di "percezioni riflessive", le immagini tradizionali vengono invertite – con intento talvolta comico ed esiti sovversivi; l'amore è violenza, la solitudine diventa mezzo per l'auto-realizzazione.

Se per Joyce Penelope è lo spunto per descrivere un nuovo personaggio, una Molly irlandese contemporanea, le femministe ri-narrano proprio la storia di Penelope, per depotenziare la simbologia patriarcale ad essa collegata e lo scarto deriva da ciò che asseriva Rosi Braidotti: "solo coloro che storicamente hanno approfittato dello statuto di soggetti nel senso pieno della soggettività [...] possono permettersi il lusso di una crisi postmoderna della loro identità [...] la crisi della soggettività è soprattutto la crisi del maschio e della visione simbolica maschile come elemento portante della soggettività" (Miller in Baccolini, 1997: 206).

Le opere considerate sono *Penelope*, di Silvana La Spina, pubblicata nel 1998, e *The Penelopiad* di Margaret Atwood, edita nel 2005.

La prima ha l'impianto di un romanzo¹⁷, diviso in capitoli e narrato in prima persona dalla protagonista: il luogo della

¹⁷ Il romanzo è il genere preferito della scrittrice, ammiratrice della vitalità 129 della letteratura americana (Todesco, risorsa on-line).

vicenda è Itaca alcuni mesi dopo il ritorno di Odisseo e la strage dei pretendenti. Il primo capitolo si apre con la descrizione dell'arrivo dell'autunno sull'isola, in consonanza con l'intorpidimento in cui è caduta Penelope dopo la carneficina operata da suo marito per riaffermare i suoi diritti regali. Il grigiore e il freddo che l'autunno e poi l'inverno porteranno su Itaca è lo stesso che prova il suo corpo steso sul letto, incapace di attendere alle occupazioni quotidiane, ma scosso dalle risa sentendo le menzogne raccontate dal consorte. Lei sa della paura di Odisseo di riprendere il viaggio a causa della funesta profezia riferita dall'oracolo e aspetterà paziente il suo compimento. La riflessione sulla propria pazienza apre una rievocazione della propria vita dalle origini, all'arrivo a Itaca, all'attesa del ritorno del marito, alla speranza del suo non ritorno, alla vendetta di Odisseo sui Proci, assumendo infine la decisione di abbandonare l'isola e il marito in compagnia della nutrice Euriclea. È la messa in pratica dell'auto-esclusione come via per costruire un nuovo ordine simbolico a partire dalla relazione con la comunità femminile.

Il secondo è un racconto che offre anch'esso una rinarrazione del mito dal punto di vista femminile, ma la struttura è quella di un testo "ibrido" che frantuma la distinzione tra

generi letterari alti e bassi; attraverso la parodia¹⁸ si raccontano gli eventi della tradizione con “differenze critiche” (Hutcheon, 1985: 32): lo strumento ironico opera seriamente per evidenziare limiti e convenzioni del genere epico. In questo caso Penelope narra la sua versione della storia anche qui a posteriori, ma in un presente oltremondano. Il contrappunto tra presente e passato crea evidenti anacronismi stilistici e tematici, talvolta di riferimento joyciano; il contrappunto di voci femminili espone le diverse interpretazioni degli eventi in un’inchiesta radicale sui limiti conoscitivi all’interno di una cultura (Bottez, 2012: 51) seppur utilizzando una forma di “giustizia narrativa” di cui il lettore deve essere il testimone. I personaggi femminili che hanno voce in Atwood sono Penelope e le dodici ancelle (direttamente), nonché Elena ed Euriclea (tramite Penelope).

I nuclei tematici sono presenti in entrambe le narrazioni e si svolgono con le caratteristiche del racconto orale: partono dalla genealogia, usando fonti diversificate.

Motivo centrale che innerva il discorso è la violenza individuale e sociale che viene esercitata in una società ineguale¹⁹ e quella contro le donne esercitata dal potere

¹⁸ Rifacendosi alla tradizione del dramma satiresco attico e della satira menippea (Staels, 2009: 100).

¹⁹ In La Spina, l’economia spartana si regge sul lavoro degli iloti che vivono 131 in “capanne fatte di sterco, odore di miseria”.

patriarcale; il principale strumento di aggressione è il sesso, che diventa stupro e viene esercitato dai maschi dominanti: Icaro, padre di Penelope, i partecipanti ai riti sacri orgiastici, Ulisse, i Pretendenti.

Ormai erano anni che di notte, credendo che i servi non udissero, mi raggiungeva nel letto e saliva su di me. Ansimando e grugnendo mi apriva le gambe, s'insinuava nella parte più intima del mio corpo e spargeva il suo seme (La Spina, 1998: 12).

Erano coperti in faccia con maschere di animali [...] Sicché mai nessuno un giorno avrebbe potuto dire fu quello, o quell'altro. Ma solo – un dio mi violentò [...] Così non riconobbi la faccia del mio stupratore. So solo che mi prese per le braccia e mi tirò in un angolo, e che sentii il suo fiato pungente d'aglio (La Spina, 1998: 14).

And so I was handed over to Odysseus, like a package of meat. A package of meat in wrapping gold, mind you. A sort of gilded blood pudding (Atwood, 2005: 39).

All of this was play-acting; the fiction was that the bride had been stolen, and the consummation of a marriage was supposed to be a sanctioned rape. It was supposed to be a conquest, a trampling of a foe, a mock killing. There was supposed to be blood (Atwood, 2005: 44).

La violenza può essere esercitata in molti modi, può essere un attentato alla vita: nella storia tradizionale di Penelope c'è il tentativo fallito del padre di sopprimerla, o per eliminare una scomoda testimone della turpitudine o per la incorretta interpretazione di un oracolo:

C'era solo il mare, io e lui. Penelope e Nauplio²⁰. L'assassino [...] Il mio nome significa anatra. Penelope, l'anatra selvatica. Come quelle che in un pomeriggio lontano volarono a pelo sull'acqua e mi portarono via. Ma non prima di aver beccato Nauplio fino a levargli la pelle, a scuoiarlo, brano a brano. (La Spina, 1998: 18-19).

When I was quite young my father ordered me to be thrown into the sea [...] It was stupid of Icarus to try to drown the daughter of a Naiad, however [...] A flock of purple-striped ducks came to my rescue and towed me ashore (Atwood, 2005: 7, 9).

In Atwood è essenziale l'episodio dell'impiccagione delle ancelle: infedeli al padrone per la tradizione, ma tradite da questi -e anche da Penelope-, in base alla loro denuncia in forma di filastrocca:

we are the maids
The ones you killed
The ones you failed

We danced in air
Our bare feet twitched
It was not fair (Atwood, 2005: 5).

In una società in cui le relazioni si basano sulla forza, anche le donne possono trovarsi in grado di esercitarne una versione indiretta, grazie ad esempio a una particolare avvenenza: la manipolazione degli altri. Il modello della donna bellissima è stato, per la tradizione epica, Elena -la cugina di

²⁰ Sicario di Icaro.

Penelope- ed è con lei che vengono in contatto le due protagoniste. Vi è appena un accenno in *La Spina*, mentre in *Atwood* è un riferimento costante, perché esemplifica l'ingiustizia nella vita; la mancata punizione di Elena per aver causato tanti morti è un cruccio per Penelope. Inoltre Elena crea non pochi complessi di inferiorità in Penelope.

E tu, Elena, hai mai amato qualcuno di loro? Amare veramente intendo? Ma forse no. Forse tu hai semplicemente amato il potere che avevi su di loro – ma è così facile, poi sono solo dei fanciulli avidi. Per questo quando tuo marito Menelao [...] alzò su di te la spada, pronto a scannarti come una qualunque puttana traditrice, anche allora, mi dicono, ti bastò mostrare il seno nudo...
E di nuovo sorridesti, padrona. (*La Spina*, 1998: 35).

La regina Elena è diventata una saggia padrona, ha imparato a governare la casa, a dirigere i servi, a tessere...
Oh sì, me lo immagino, ho riso cattiva e vorrei solo chiedere – è sempre tanto bella Elena? (*La Spina*, 1998: 124).

The part of the story she [Helen] enjoyed the most was the number of men who'd died in the Athenian war: she took their deaths as a tribute to herself (*Atwood*, 2005: 75).

Sebbene il matrimonio sia uno “stupro autorizzato”, è l'unico mezzo femminile per cambiare vita e, per Penelope, per lasciare la non amata corte spartana e il padre; l'astuto Odisseo infrange l'uso spartano di risiedere con il suocero e si porta via la sposa:

Di' a Odisseo che io fuggirò con lui quando vorrà [...] Odisseo ha già predisposto ogni cosa [...] Ed ecco, dietro di noi, un gruppo di armati a cavallo [...] E subito la voce di Odisseo, ferma, senza dubbi o incertezze.

Penelope, abbassa sul volto il velo di nozze [...]

Oh, furbo Odisseo, quanto risi allora – mai più forse come allora.

E dietro il velo delle risa vidi mio padre fermo [...] Una statua di carne, che suda sangue. (La Spina, 1998: 49).

I didn't feel like staying. At that moment, I could hardly wait to get away from the Spartan court. I hadn't been very happy there, and I longed to begin a new life (Atwood, 2005: 49).

Il ritratto di Odisseo che Penelope mostra al lettore può essere asciutto e poco lusinghiero, oppure ironico e demitizzante: tozzo, fulvo, bugiardo, ladro, infedele, crudele, ma così persuasivo e grande affabulatore:

Odisseo [...] Un furbetto dai capelli rossi e le gambe tozze [...] e poi tiene gli occhi bassi quando parla, come se volesse nascondere i pensieri (La Spina, 1998: 47-48).

And indeed the legs of his [Odysseus] were quite short in relation to his body (Atwood, 2005: 31).

Sì, la crudeltà, scoprii ben presto, era uno degli aspetti del tuo carattere [...] che nasce dalla troppa fiducia in noi stessi [...] sebbene allora la notassi appena, allora ero ancora invaghita di te, Odisseo (La Spina, 1998: 76).

Odysseus and his men had got drunk at their first port of call and the men had mutinied [...] Odysseus had been fight with [...] a one-eyed tavern keeper [...] and the fight was over non-payment of the bill [...] it was just a brawl of the usual kind [...] it was just an expensive whorehouse, and he was sponging off the Madam. (Atwood, 2005: 43- 135 44).

Altro motivo rilevante è la pazienza di Penelope cui si lega il simbolo dell'acqua²¹, che già compariva in Joyce²². Penelope riesce a farsi accettare come regina di Itaca nonostante la gelida accoglienza riservatole dalla nutrice Euriclea²³ e dalla suocera Anticleia.²⁴, rappresentanti della tradizione. Sarà in grado di amministrare il regno durante l'assenza ventennale del marito.

Penelope è paziente, intelligente e scaltra o almeno così si percepisce. La sua abilità di tessitrice di tele e di inganni, ne fa la degna consorte di Odisseo, in grado di dilatare la fine del regno sino al ritorno del re. Le sue astuzie però avranno pessimi esiti. In una società retta dalla violenza brutale, gli stratagemmi femminili sono destinati al fallimento. Laddove l'uomo viene sconfitto una volta, la donna viene sconfitta due volte, come nel caso delle donne troiane:

²¹ Penelope è figlia di una Naiade che le consiglia un atteggiamento "acquatico": "Water does not resist. Water flows [...] Water is patient. Dripping water wears away a stone" (Atwood, 2005: 43).

²² "Ma come si fa a posseder l'acqua? Sempre passa nella corrente, mai la stessa" (Joyce, 2000: 149).

²³ Che tuttavia in *La Spina* riuscirà a emanciparsi, mentre per Atwood sarà sempre relegata al suo ruolo di nutrice, anche nell'*Ade*.

²⁴ Anticleia, per la Penelope di Atwood, è una suocera stizzosa, irascibile e 136 con la bocca di una prugna secca.

Ma più vinte di tutti le donne. Destinate a diventare prede, schiave, concubine dei vincitori. (La Spina, 1998: 85).

[...] e ancora troppo sicura della mia buona sorte, ti andavo col pensiero chiedendo: sono stata una buona allieva, Odisseo? O l'allieva ha superato il maestro? (La Spina, 1998: 127).

I told my twelve young maids – the loveliest, the most beguiling – to hang around the Suitors and spy on them [...] This plan came to a grief. Several of the girls were unfortunately raped, others were seduced, or were hard pressed and decided that it was better to give in than resist (Atwood, 2005: 115).

Anche i rapporti madre-figlio sono complicati dalla misoginia della società greca. Infatti, il figlio di Penelope e Odisseo, Telemaco, ormai cresciuto, sentendosi sostituto dell'autorità paterna, osteggia l'autonomia della madre:

Voleva dunque che mi serbassi per il padre? [...] Voleva che il mio letto rimanesse sempre deserto, che mai un uomo mi sfiorasse con le sue mani, che mai più io – ormai sicuramente vedova, come tante di Troia – provassi quell'ardore che in noi donne nasce da un punto infimo del nostro corpo, e da lì poi risale, ramifica, si diffonde lungo i canali della pelle e ci tende le membra molli, gli occhi ci accende, il cuore ci infiamma... (La Spina, 1998: 95).

Il motivo che fa da contrappeso alla violenza dilagante è l'amore e viene affrontato diversamente nei due racconti: in Atwood, Penelope si innamora di Odisseo, lo rimane per lungo tempo e afferma di esserlo anche al suo ritorno. Questa versione rosea viene incrinata dalla testimonianza delle ancelle; la presenza di più versioni lascia nell'indeterminatezza la

questione della fedeltà o infedeltà di Penelope²⁵. In *La Spina*, è Odisseo a spegnere ben presto l'amore che Penelope prova per lui con il suo comportamento; l'amore vero arriverà molti anni dopo e sarà uno dei pretendenti -Cleone di Lesbo- così diverso dagli altri: raffinato, dolce, acculturato, educato, un uomo privo della crudeltà tipica del maschio dominante. Proprio queste qualità lo renderanno vittima dell'atroce vendetta di Odisseo: "Sì, basilissa, hai ragione, per questo al pensiero della tua carne io non dormo – e in silenzio con le mani Cleone mi levò il peplo, la tunica, e unico dopo Odisseo... mi vide nuda." (*La Spina*, 1998: 114).

Il tema della dea-madre assume rilevanza in quanto fattore di emancipazione femminile o, nel caso di Atwood, serve a smascherare gli utilizzi depotenziati fatti dall'interpretazione antropologica frazeriana, che sminuisce la violenza insita nell'azione di impiccagione delle ancelle, trasformandola in una

²⁵ Penelope sostiene la versione della fedeltà, mentre il coro delle ancelle quella dell'infedeltà e sostiene che a causa di questo segreto, siano state fatte impiccare:

Eurycleia:

Only the twelve, my lady, who assisted,
Know that the Suitors you have not resisted.
They smuggled lovers in and out all night;
They drew the drapes, and then they held
The light.

They're privy to your every lawless thrill –
They must be silenced, or the beans they'll
Spill! (Atwood, 2005: 150).

simbologia rituale (Staels, 2009: 104): “Questa dea è più antica di tutti gli dei. Ella è la terra, la nascita, la morte. Ella è dappertutto, in ogni cosa [...] tutte le altre divinità non sono altro che sue successive derivazioni” (La Spina, 1998: 40-41).

Dalla strage dei pretendenti e dall’uccisione delle ancelle, le strade intraprese dalle due Penelopi percorreranno diversi sentieri, una rimarrà accanto al marito²⁶ -per poco comunque, dato che Odisseo appena tornato riparte- e l’altra lo abbandonerà, per affrontare un lungo viaggio insieme a Euriclea, ormai libera:

A quel punto neppure io [Euriclea] potevo continuare a viverci [...] qualcosa anche a me dev’essere successo, quel giorno là alla reggia, mentre seppellivamo le ancelle impiccate perché avevano tradito – quale tradimento, poi [...] Non attenderò la nuova partenza di Odisseo, non aspetterò che il suo destino si compia – perché, diciamocelo con franchezza, nutrice, è un tale mentitore che potrebbe non partire mai.

E allora?

Partirò io, Penelope. (La Spina, 1998: 134).

Il romanzo di Silvana La Spina trasforma coraggiosamente lo svolgimento degli eventi tradizionalmente noti della vicenda di Penelope, scegliendo di presentare “il trauma della Storia”, il succedersi di violenze volte a ferire i corpi e a sopraffare

²⁶ Già il viaggio da Sparta a Itaca non era stato piacevole:

“The sea voyage to Ithaca was long and frightening, and also nauseating, or 139 at least I found it so” (Atwood, 2005: 55).

l'amore. La reazione della protagonista sarà di superare questo "danno interiore" con il distacco, per arrivare a emanciparsi, e a questo suo percorso si unirà anche la nutrice, che più di tutti ha creduto nell'ordine imposto. Di fronte a un mondo maschile che nega la vita, la scelta non può che essere l'abbandono di quel corpo sociale e la costruzione di una sorellanza che elimini le barriere tra le donne. La scelta del viaggio è un *τόπος* tipico nella narrativa dell'autrice, così come quello di dare vita a personaggi di donne forti e anticonvenzionali. Il primo viaggio di Penelope, da Sparta a Itaca, era stato una fuga, ma salpare da Itaca costituirà un rimedio al proprio dolore e permetterà la costruzione e l'esercizio di uno spazio di libertà. Il sì alla vita sarà il viaggio, in risposta alla negazione dell'amore: "Ecco, così si uccide l'amore: con un semplice no detto a fior di labbra, nel buio silenzioso" (La Spina, 1998: 135).

Il racconto della Atwood ha come tema centrale la coesistenza di un esercizio della "giustizia" con l'impossibilità di ridurre a un'unica verità la storia. Penelope prende la parola dopo migliaia di anni dagli eventi, per esercitare una sorta di "giustizia narrativa", raccontando la sua verità, ma anche le ancelle impiccate vogliono raccontare la loro verità. Lo spazio accordato alle varie "voci" femminili è alternato nei capitoli, che hanno anche una struttura stilistica variata. La stessa scelta di 140

collocare Penelope nella zona infera degli asfodeli è anch'essa significativa²⁷: è una zona neutra, non offre particolare autorevolezza a chi vi soggiorna. Ciò che è chiaro sin dall'inizio è la necessità di demolire la versione ufficiale monolitica tramandata nei millenni, che ha ammantato di gloria le gesta maschili di violenza e crudeltà. La rievocazione della vicenda omerica termina con l'uccisione dei pretendenti e delle ancelle, il riconoscimento di Odisseo da parte di Penelope, la loro ricongiunzione e il nuovo abbandono, ma l'opera della Atwood prosegue per altre quattro sezioni che narrano le conseguenze oltremondane delle azioni sanguinarie perpetrate. Viene così istruito un surreale processo penale nel presente che si risolve in un'archiviazione del caso, si narrano le continue reincarnazioni di Elena e Odisseo sulla Terra, le ombre delle ancelle eseguono una canzone che ha per tema la persecuzione eterna di Odisseo prima di trasformarsi in civette.

Il tema del corpo femminile ha trovato molti modi diversi di raccontarsi e, grazie al pensiero della Differenza Sessuale, di arricchirsi, rispetto ai due estremi di castità/spudoratezza di tradizione patriarcale; la leggenda di Penelope è

²⁷ Per Omero (Odissea XI, 487-491; 539; 573) l'asfodelo è la pianta degli Inferi. Per gli antichi Greci il Regno dei Morti era suddiviso in tre parti: il Tartaro per gli empi, i Campi Elisi per i buoni, ed infine i prati di asfodeli per 141 quelli che in vita non erano stati né buoni né cattivi.

l'esemplificazione di quanto fossero necessarie le narrazioni al femminile e femministe per spostare l'attenzione dal corpo che si "ha" al corpo che si "è", un corpo con un'anima, lasciandosi alle spalle l'equazione donna-natura che tanto è cara all'universo maschile. Se Joyce ha il merito di aver "incarnato" Penelope in Molly, costituendo un precedente stilistico e linguistico senza pari²⁸, l'ha però troppo ridotta alla sua materialità, alla sua sovrabbondanza di energia sessuale, incapace di provare pietà e di identificarsi con i suoi simili²⁹. L'ottica della Differenza Sessuale offre, al contrario, a questi corpi-soggetti una voce per entrare in relazione con gli altri e nello stesso tempo rendersi autonomi dalla visione di sé dell'altro, senza disconoscere l'umanità fatta di contraddizioni e fragilità: Penelope di Atwood racconta del suo sé incarnato in un corpo quando ormai quel corpo non lo possiede più e rifiuta di possederlo nuovamente, perché ne riconosce la potenziale pericolosità; inoltre, anche con quel simulacro corporeo che è

²⁸ Molly è un corpo solido, pesante, il cui movimento si ripercuote sugli oggetti che producono rumori, dandole una fisicità imponente e conferendo epicità alla scena. "Epics need noise to convince us of their gigantic form and scope, and they need to insist that we are in the presence of serious historical action [...] Such action, for Joyce, can be found in any noise (Paulin, 2002: risorsa on-line).

²⁹ De Sade nella *Filosofia del Boudoir* scriveva "Che cosa m'importa dei mali degli altri! Come se non ne avessi abbastanza dei miei senza andare ad affliggermi con quelli che mi sono estranei!" (De Sade, 1993: 63)

l'ombra, riesce a trovare uno spiraglio per comunicare la sua verità nel mondo. La Spina, invece, fa di Penelope una figura eroica, che possiede la forza sufficiente per liberare il proprio corpo dalla soggezione al dominio maschile, affrontando i rischi un viaggio, non di avventure, ma di conoscenza. E questa nuova concezione del corpo rappresenta anche un'intuizione profondamente feconda:

Il nostro corpo proviene dalla Madre.
Il nostro corpo è la nostra casa.
Piangiamo qui.
Ci siamo trovate.
Siamo donne.
Siamo troppo.
Siamo vuote.
Siamo piene.
Viviamo in un corpo giusto.
Viviamo in un corpo giusto.
Corpo giusto.
Corpo giusto.
Corpo giusto. (Ensler, 2005: 89.)

Riferimenti bibliografici

Atwood, Margaret (2005), *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate Books.

Atwood, Margaret (2005), *Il canto di Penelope: il mito del ritorno di Odisseo*, traduzione di Margherita Crepax, Milano, Rizzoli.

- Baccolini, Raffaella – Fortunati, Vita – Fabi, Maria Giulia – Monticelli, Rita (a cura di) (1997), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb.
- Billi, Mirella – Bini, Benedetta – Splendore, Paola (a cura di) (1995), *Intorno a Joyce: cinquant'anni dopo*, Bologna, Cosmopoli.
- Bottez, Monica (2012), “Another Penelope: Margaret Atwood’s The Penelopiad”, *University of Bucarest Review*, vol. 2 n.s., n. 1, pp. 49-56.
- Chartier, Madison V. (2016), “See Ourselves as Others See Us: Empathy Across Gender Boundaries in James Joyce’s Ulysses”, *Butler Journal of Undergraduate Research*, vol. 2, n. 20, pp. 34-55.
- Ellmann, Richard (1964), *James Joyce*, traduzione di Piero Bernardini, Milano, Feltrinelli.
- Ellmann, Richard (1972), “Why Molly Bloom Menstruates”, *The New York Review of Books*, March 23, <http://www.nybooks.com/articles/1972/03/23/why-molly-bloom-menstruates/> (pagina consultata il 2/10/2017).
- Ensler, Eve (2005), *Il corpo giusto*, traduzione di Monica Fiorini, Milano, Marco Tropea editore.

- Fiorindi, Lisa Pike (2010), “Penelope Speaks: Luigi Malerba and Silvana La Spina Re-Vision the *Odyssey*”, *Forum Italicum*, vol. 44, n. 2, pp. 485-490.
- Gibson, Andrew (2008), *James Joyce*, Bologna, Il Mulino.
- Galletti, Monica, “Fedele, resiliente o solo innamorata? Scorbibanda storica sul mito di Penelope”, in: Sandias, Maria (a cura di), *Parole inquiete. L’opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Sevilla, Benilde, in corso di stampa (dicembre 2017).
- Hutcheon, Linda (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London and New York, Methuen.
- Joyce, James (1974), *Lettere*, a cura di Giorgio Melchiorri, Milano, Mondadori.
- Joyce, James (2000), *Ulisse*, traduzione di Giulio De Angelis, Milano, Mondadori.
- Joyce, James, “Episode 18 – Penelope” dell’*Ulysses*, *The Literature Network*, http://www.online-literature.com/james_joyce/ulysses/18/ (pagina consultata il 2/10/2017).
- Kapucinski, Kiley (2007), “Ways of Sentencing: Female Violence and Narrative Justice in Margaret Atwood’s *The Penelopiad*”, *Essex Human Rights Review*, vol. 4, n. 2, <http://projects.essex.ac.uk/ehrr/V4N2/kapucinski.pdf> (pagina consultata il 2/10/2017).

- La Spina, Silvana (1998), *Penelope*, Milano, La Tartaruga edizioni.
- Marzano, Michela (2005), *La fidélité ou l'amour à vif*, Paris, Buchet Chastel.
- Marzano, Michela (2010), *La filosofia del corpo*, traduzione di Sergio Crapiz, Genova, Il Melangolo.
- Maver, Igor (2014), "Penelope as a Desperate Housewife: Margaret Atwood's Retelling of the Penelope Myth in *The Penelopiad* and Some Other Modern Penelopes", *Textus*, Il Mulino, n. 3, pp. 135-150.
- Miller, Nathan (2011), *Reading Nietzsche in James Joyce's Ulysses*,
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2009048
(pagina consultata il 2/10/2017).
- Paulin, Tom (2002), "Pick, pack, pock, puck", *The Dublin Review*, n. 7, <http://thedublinreview.com/article/pick-pack-pock-puck/>
(pagina consultata il 2/10/2017).
- Staels, Hilde (Fall 2009), "The Penelopiad and Weight. Contemporary Parodic and Burlesque Transformation of Classical Myths", *College Literature*, vol. 36, n. 4, pp. 100-118.
- Starobinski, Jean (2003), *Le ragioni del testo*, tradotto da Carmelo Colangelo, Milano, Mondadori.

Todesco, Serena, “Silvana La Spina”, *Enciclopedia delle donne*,
<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/silvana-la-spina/>
(pagina consultata il 2/10/2017).

Aurelia Wyleżyńska – scrittrice dimenticata

e le sue *Lettere dalla Spagna*

Monika Gurgul

Università Jagellonica di Cracovia

Riassunto: L'articolo è dedicato ad Aurelia Wyleżyńska, scrittrice attiva negli anni 20-30 del novecento, autrice di romanzi, studi e oltre 300 articoli scritti per varie testate sia in Polonia che durante il suo pluriennale soggiorno parigino e il viaggio in Spagna. Il romanzo nato da quest'ultimo conclude il ciclo di opere in cui l'autrice riflette sulla femminilità, sul femminismo e sullo stile della scrittura femminile. Dimenticata dopo la morte, nei nuovi contesti sociali, politici ed estetici, ritorna oggi con recenti studi polacchi sulla presenza delle donne-intellettuali nella vita culturale, diventando una voce importante nella storia della letteratura femminile e testimone del suo tempo.

Parole chiave: scrittrici dimenticate, canone letterario, letteratura femminile, letteratura polacca anni 20-30 XX.

Abstract: The article is devoted to Aurelia Wyleżyńska, Polish writer active in the 1920s and 1930s, author of novels, studies and over 300 articles published in Poland also during her long stay in Paris and journey to Spain. Her last novel, born of the Spanish experience, concludes her artistic reflection on femininity, feminism and feminist writing. Forgotten after her death during the Second World War, her name comes back – in new political, social and cultural contexts – in recent studies dedicated to feminine presence in Polish cultural life, so unappreciated for a long time.

Key words: forgotten writers, literary canon, feminine literature, Polish literature in the 1920s and 1930s.

1.

Il mio primo incontro con gli scritti di Aurelia Wyleżyńska risale a molti anni fa, mentre lavoravo sul tema della ricezione del futurismo italiano in Polonia. Wyleżyńska aveva recensito una rappresentazione parigina del Teatro della Pantomima Futurista diretto da Enrico Prampolini mostrandosi critica nei confronti dello spettacolo, considerato “una versione meno attraente dei balletti di Diaghilev” (Wyleżyńska, 1927). Cercando informazioni su questa corrispondente parigina della migliore delle nostre testate culturali del tempo, arrivai a una sua breve biografia, piena di lacune, che, tuttavia, faceva intuire che dietro si nascondesse una vita ricca di esperienze e degna di attenzione, e che ci sarebbe voluto un lavoro paziente e faticoso per ricostruirla. Il secondo incontro è avvenuto recentemente, nel corso delle mie ricerche sul reportage femminile degli anni 20-30 che mi hanno condotto verso i suoi testi giornalistici di viaggio¹ e, in seguito, alle *Lettere dalla Spagna*² e agli altri suoi romanzi. Fortunatamente, nel frattempo, una parte del lavoro biografico è stata eseguita, raccogliendo, tra l’altro,

¹ Tra cui i tre reportage sulla Spagna, cfr. Wyleżyńska (1931, 1932a, 1932b).

² Il titolo completo del romanzo è *Z duszą twoją na ramieniu. Listy z Hiszpanii – Con la tua anima sul braccio. Lettere dalla Spagna*. In seguito: 149 *Lettere*.

informazioni sul periodo che va dalla nascita della scrittrice alla sua partenza per Parigi nel 1924. (Pawlak, 2014)

Aurelia Wyleżyńska nacque nel 1881 da una famiglia nobile di proprietari terrieri a Oknica che oggi fa parte della Repubblica di Moldavia. Ebbe l'opportunità di frequentare le migliori scuole femminili di Varsavia e di Cracovia e completò la sua educazione all'Università Jagellonica di Cracovia, dove studiò, tra l'altro, letteratura e storia, materie su cui costruì il suo futuro professionale. In quel periodo debuttò come saggista e reporter, pubblicando due testi che possono essere considerati manifestazione di impegno e di sentimenti patriottici (Wyleżyńska-Rybakiewiczowa 1909, 1910)³ a cui l'autrice dette molta importanza nella vita (nel lavoro di saggista/giornalista e nell'impegno sociale), ma che preferì tacere nei suoi romanzi.

Si sposò tre volte e, mentre non si sa quasi niente dei suoi primi due mariti, il terzo era destinato a diventare uno dei più importanti scrittori polacchi del suo tempo. Si chiamava Jan Parandowski e i due si conobbero nella Russia Sovietica, dove

³ I due testi apparvero sul mensile varsaviano "Prąd" (La Corrente); si tratta di una presentazione del dramma di Stefan Żeromski *La rosa* (dedicato alla situazione politica della Polonia, nel 1909 ancora spartita tra Russia, Prussia e Austria, e inesistente come stato) e di un reportage su un monumento eretto a Cracovia per commemorare la vittoria polacca del 1410 sull'Ordine Teutonico, il nemico più pericoloso e spietato del Regno Polacco nel '400 e simbolo della plurisecolare aggressività germanica nei confronti della Polonia. 150

erano finiti durante la prima guerra mondiale come prigionieri di guerra in quanto cittadini austriaci⁴. Lì passarono più di due anni organizzando attività di animazione culturale ed educativa rivolte alla sostanziosa colonia polacca composta di persone confinate come loro. Quando, nel 1918, l'Unione Sovietica dichiarò la fine della guerra concedendo la libertà ai prigionieri polacchi, i coniugi Parandowski ritornarono a Leopoli, città natale del marito, dove si dedicarono a diverse attività intellettuali. Ricca di esperienze politiche, Wyleżyńska descrisse il periodo dell'internamento sottolineando, tra l'altro, vari aspetti della condizione femminile nel paese governato dai bolscevichi (Wyleżyńska 1918a, 1918b, 1919). In seguito si concentrò su problematiche artistiche e sulla creazione letteraria, senza abbandonare però il lavoro organizzativo e culturale (per es. nel 1920 contribuì a fondare l'Associazione Scrittori Polacchi di Leopoli).

2.

Nel 1922 Wyleżyńska debuttò con il romanzo *U złotych wrót* (*Alle porte d'oro*) e due anni più tardi un altro suo romanzo

⁴ Il territorio della Galicja (con capoluogo Leopoli) fece parte del dominio austriaco fino al 1918. L'incontro avvenne a Saratov sul fiume Volga. Il matrimonio fu possibile dopo l'introduzione di una nuova legge sovietica che 151 rendeva possibile divorziare e contrarre un nuovo matrimonio.

Niespodzianki (*Sorprese*) ricevette il prestigioso premio Zapolska⁵, ma il periodo non fu facile. La dolorosa fine del matrimonio con Parandowski influi sulla sua decisione di partire per Parigi, dove approdò nello stesso anno come letterata ormai conosciuta e riconosciuta intraprendendo l'attività letteraria, saggistica e di ricerca.

Da questo momento al pubblico polacco arrivano da Parigi diversi suoi lavori⁶ e il suo nome va ad accrescere le file delle donne scrittrici e publiciste, giornaliste e reporter, collaboratrici della stampa femminile e di quella nazionale. Proprio in questi anni il numero di penne femminili e il carattere della loro scrittura provocano reazioni da parte di diversi ambienti letterari e politici, dando vita a un'accesa polemica sulla società (nel contesto della ridefinizione dei ruoli sociali della nuova donna) e sul nuovo fenomeno letterario definito letteratura femminile e considerato, giustamente, sia riflesso delle aspirazioni sociali delle donne che espressione delle loro

⁵ Il premio fu prestigioso come la sua patrona Gabriela Zapolska (1857-1921), scrittrice e drammaturga naturalista, publicista, attrice al Théâtre Libre di Antoine.

⁶ Nel 1926 uscì *Księga udręki* (*Libro di disperazione*) e in seguito *Czarodziejskie miasto* (*Città magica*, 1928), *Biała czarodziejka* (*La fata bianca*, 1929), *Serce podzielone na ćwierci* (*Il cuore diviso in quarti*, 1931), *Listy* (1933). Contemporaneamente scrisse una serie di saggi storici e 152 letterari (*Wyleżyńska*, 1923, 1925, 1926, 1928).

velleità artistiche.⁷ Diversi critici, preoccupati di fronte a una vera e propria ondata di scritture femminili, per la loro carica eversiva e il loro successo commerciale, elaborano un elenco di accuse nei confronti delle tematiche proposte (autobiografismo, un particolare interesse per la sessualità, la corporeità e la fisiologia femminile, una spregiudicata rivisitazione dei rapporti tra i sessi), del messaggio che ne scaturisce (amoralità, pessimismo esistenziale) e dello stile (eccesso di metafore, sensualità, emozionalità, frammentarietà bozzettistica incapace di superare un piatto verismo e di proporre un compatto discorso sociale). Gli oppositori partono dal presupposto che la ragione e la razionalità del discorso sociale/letterario sia garante della moralità della società e della nazione, moralità fondamentale nel momento in cui la Polonia rinasce come paese indipendente dopo centoventitré anni di spartizioni. L'unica letteratura capace di compiere questa missione sarebbe quella maschile (Krajewska, 2011)⁸.

⁷ Il concetto di letteratura femminile può essere definito in vari modi (Borkowska, 2001; Kraskowska, 2000). Per le finalità del presente discorso la definisco come un insieme di opere create da donne decise a mettere in risalto le tematiche considerate femminili, analizzandole dal punto di vista femminile.

⁸ Ogni tanto si sente, però, qualche voce pronta ad ammettere che le donne arricchiscono “la conoscenza generale delle cose umane”, “la scala di sentimenti e sensazioni”, approfondiscono la capacità di pensare e di sentire 153 (Czachowski, 1936: 404).

In effetti, la letteratura femminile e la presenza di scrittrici nel dibattito costituiscono una prova tangibile dei cambiamenti sociali, mentali e culturali in corso. Wyleżyńska non partecipa direttamente alla polemica, ma nei suoi romanzi lascia diverse tracce che fanno capire la sua attenzione per l'argomento. Quale sarebbe quindi la sua posizione davanti all'emancipazione, al femminismo e alla letteratura femminile? Tutto il percorso narrativo di Wyleżyńska costituisce un *continuum* tematico, comunque, per motivi di spazio, mi occuperò in questa sede esclusivamente degli ultimi tre romanzi, uniti dall'esperienza esistenziale del personaggio principale (le cui sorti, d'altronde, l'avvicinano all'autrice stessa).

La protagonista del primo dei testi presi in esame (*Czarodziejskie miasto – Città magica*) è una giovane donna che sceglie Parigi per fuggire da una delusione amorosa vissuta a Varsavia. Parigi risulta il luogo ideale per rinforzare un ego vacillante e azzardare una sua solida ricostruzione. Tanto più che la donna possiede tutti i requisiti indispensabili per ritrovare l'armonia: è piena di vita, colta, economicamente indipendente. Penetra lo spazio urbano trovandovi un vero conforto: il sostanzioso *background* culturale le rende possibile un soddisfacente contatto con le bellezze della città, e il temperamento giovanile – con persone a cui, però, nella 154

narrazione si dedica relativamente poca attenzione, visto che la protagonista impara (con successo) a vivere la solitudine. La solitudine è *conditio sine qua non* per ricostruire e rafforzare la propria identità e il processo prevede l'inclusione di una serie di valori tradizionalmente maschili: coraggio, forza, rigore, orgoglio, consapevolezza della propria potenza.⁹ La solitudine non è, comunque, un obiettivo a se stante, visto che il suo compito sarebbe quello di condurre l'individuo all'autosufficienza emozionale perché fa "conoscere i piaceri che si possono trarre esclusivamente da se stessi" (ivi: 54). Tuttavia la donna non abbandona la sua femminilità. Non intende rinunciare a desiderare ed essere desiderata, nonostante il progetto di "non cercare altri amori" (ivi: 14). Consapevole della propria bellezza, è pronta a manifestarla.

Nel secondo romanzo *Serce podzielone na ćwierci (Il cuore diviso in quarti)* il lettore conosce una figura di donna molto simile alla precedente, ma più matura, dato che sono passati degli anni da quando si è trasferita nella capitale francese. Stavolta la città, addomesticata, passa in secondo piano, cedendo spazio a rapporti della più svariata natura con

⁹ "Basta con i cuori ardenti. Con coraggio, forza, rigore – ecco come si vince" oppure "Il cuore bruciante si è spento. Ora il cuore è forte, sicuro di sé e consapevole della propria potenza. Cuore orgoglioso e, quindi, vincitore". 155 (Wyleżyńska, 1928: 14, 54).

uomini, non sempre sinceri nei sentimenti, ma sempre galanti. Il progetto di ricostruzione caratteriale si è concluso felicemente, cosicché la donna – pienamente emancipata e spregiudicata – può constatare: “non amo nessuno perciò nessuno potrà mai ferirmi” (Wyleżyńska, 1931: 44). Il libro è preceduto da una dedica a Tadeusz Boy-Żeleński, medico e uno dei più prolifici ed eminenti traduttori della letteratura francese, figura centrale della ricostruzione morale della società polacca degli anni 20-30 e promotore della contraccezione. Spietatamente attaccato come supremo demone della depravazione, proprio nei primi anni 30 subì gli attacchi più feroci sia da parte dell’ala conservatrice, nazionalista e benpensante che da quella socialista, incapace di gestire le problematiche di fondamentale importanza per le donne-operaie. La dedica di Wyleżyńska, collega di Boy in quanto collaboratrice della stessa testata “Wiadomości Literackie”, può essere trattata come atto di solidarietà e di appoggio per il suo impegno. Per questo testo la scrittrice stessa sarebbe da annoverare fra i corruttori della nazione.

Ne *Il cuore diviso* si constata “Scrivere lettere ha una grande importanza nella vita degli amanti” (ivi: 50), cosa che l’autrice conferma un anno dopo nelle *Lettere dalla Spagna*, romanzo epistolare in cui appare una figura femminile del tutto simile alla precedente, arricchita, però, da un bagaglio di 156

esperienze esistenziali, intellettuali ed estetiche. Stavolta, però, la situazione è diversa: la protagonista ama ed è ricambiata¹⁰, il che – nonostante la lontananza dell'amato – le permette di riconoscere la propria passionalità e vivere con gioia la propria passione. Ma non è questo l'unico motivo del suo vagare per il paese, visto che il viaggio nei libri di Wyleżyńska (così come nella sua vita) diventa un elemento importante per la ricostruzione (e il rafforzamento) del proprio io. Il contatto che s'instaura tra la protagonista e lo spazio ispiratore la porta ad approfondire l'autoconoscenza, ed è proprio la Spagna che fa liberare ed esplodere quest'importante aspetto identitario finora represso. Il motivo della passionalità ritorna sempre quando l'occhio curioso della viaggiatrice-reporter scruta il mondo della donna spagnola, anche con l'intento di caratterizzarla: “Mi sembra che il [suo] orgoglio ceda davanti alla passione” (ivi: 128) osserva la protagonista e pare condividere pienamente questo atteggiamento, benché – come afferma – sia atipico per le sue connazionali: “Osservando una danza spagnola si capisce che [le spagnole MG] sono capaci di tanti sentimenti di cui noi [le polacche MG] non siamo capaci. Combatteranno laddove a noi l'orgoglio impone di tacere. Rivendicheranno il loro amore

¹⁰ La protagonista, legata da un forte sentimento a un uomo spagnolo, rimasto a Parigi, decide di andare alla scoperta del suo paese per conoscere profondamente l'amato. 157

laddove altre donne preferiranno smentire il proprio desiderio. Il loro orgoglio sta altrove, sono orgogliose della forza della loro passionalità e non della disciplina o dell'abilità di tacere il proprio sentimento, come noi". (Wyleżyńska, 1933: 202).

Con l'occasione il lettore intuisce una certa alienazione psicologica che la protagonista sperimenta a Parigi, città con cui, dopotutto, sembra vivere in piena simbiosi culturale. L'aspirata vicinanza a livello emozionale (e, inseparabilmente, estetico) la ritrova proprio in Spagna. È nell'entourage spagnolo che l'emozione può finalmente avere la meglio sulla ragione e completare la personalità femminile. L'inno alla Spagna, al carattere e alla bellezza spagnola è un inno all'amore e all'espressività incondizionata della propria vera natura, probabilmente anche perché "[g]li spagnoli al di sopra della bellezza ideale apprezzano l'efficacia dell'espressione. In Francia piace ciò che è carino, grazioso, amabile. In Spagna – ciò che è forte, deciso, incisivo" (ivi: 57), e questa seconda preferenza viene evidentemente condivisa dalla protagonista.

Il sensualismo della percezione della realtà e le numerose riflessioni di natura estetica presenti nel romanzo influiscono in gran parte sul rapporto della viaggiatrice con la realtà sociale di cui le stesse donne spagnole sono protagoniste. Wyleżyńska, d'altronde osservatrice perspicace e attenta, stavolta preferisce 158

idealizzarla e in una delle lettere fa scrivere al suo personaggio le seguenti parole:

La prima impressione che si ha una volta in Spagna è molto consolante. Sembra un paese felice, dove il numero di maschi supera il numero di femmine. Si vede che non c'è stata alcuna guerra. Nelle strade c'è parità, ma nelle caffetterie, sempre affollate, le donne sono quasi assenti. (...) Le donne nei luoghi pubblici si fanno vedere solo accompagnate da uomini. Nonostante che molte di loro siano dottori o consiglieri, non hanno assicurato alle loro "consorelle" l'elementare diritto di uscire liberamente di casa. (...) Ma questo trasferimento orientaleggiante della donna all'ombra di un'azalea in fiore, nel gorgoglio delle fontane e nel bagliore di una lampada ad olio non esclude un grande rispetto nei suoi confronti, un trattamento cavalleresco, un'ammirazione per la sua bellezza e un amore per il suo animo (ivi: 55, 57).

Come si evince da questa e altre citazioni, l'autrice, consapevole dell'attuale realtà sociale e dei suoi condizionamenti culturali, evita comunque il discorso femminista, e permette al suo personaggio di sognare piuttosto un mondo ideale, da favola, di donne affascinanti e dei loro cavalieri, mondo basato sulla sincerità dei rapporti e sul riconoscimento indolore dei propri ruoli sociali.

È evidente, che il tema centrale delle opere di Wyleżyńska sarebbe la costruzione dell'identità della donna contemporanea: libera di decidere della propria sorte e autosufficiente, non ostacolata nel proprio percorso intellettuale e uguale all'uomo nel rapporto con la propria sessualità, attraente e consapevole 159

della propria femminilità. Il suo progetto, che si realizza in varie tappe e viene concluso proprio con le *Lettere*, lo chiamerei un progetto identitario androginale avvicicabile alle teorie del femminismo liberale, in cui diverse qualità considerate tipicamente femminili si fondono con quelle maschili. Progetto quasi “naturale” nell’Europa degli anni 20-30, affascinata dalla figura dell’androgino presente in ogni angolo della vita culturale: nelle idee swedenborghiane riscontrabili nelle opere di D.H. Lawrence, negli scritti di Édouard Schuré, nei divi del grande schermo o sulle pagine delle riviste di moda (Gurgul, 2009: 131-141). Progetto che ritorna nei discorsi del femminismo liberale nel secondo novecento, per esempio negli scritti di Betty Friedan che promuove l’idea della pienezza androgina a cui si dovrebbe arrivare esplorando le caratteristiche dell’altro sesso e superando i ruoli sociali polarizzati.¹¹

Nelle *Lettere* il messaggio viene trasmesso anche sul piano della struttura del romanzo. Le lettere, che costituiscono una sorta di diario intimo scandito dal ritmo degli spostamenti della viaggiatrice attraverso il paese nell’arco di due mesi, hanno due destinatari: l’uomo amato e un amico britannico. L’espedito favorisce l’introduzione di due discorsi paralleli,

¹¹ Friedan si cimenta con l’argomento in diversi testi (Friedan, 1974, 1993), 160 cfr. anche Putnam Tong, 2002:19-63.

riguardanti ugualmente le esperienze della turista alle prese con la realtà locale e tuttavia distanti per quanto riguarda il tono e l'ottica del suo discorso. Le lettere destinate all'amante sono emozionali, meno attente alle esigenze della sintassi, composte di immagini frammentarie, intarsiate di parole d'amore, ricordi e progetti per il futuro. Quelle inviate all'amico s'avvicinano stilisticamente al reportage e alla saggistica culturale; fanno scoprire una donna istruita, intelligente, indipendente nei gusti e nei giudizi, disinvolta davanti alla nuova realtà, perché preparatissima, organizzata ed efficace come turista e osservatrice. E tutte quante, in misura uguale, si addicono alla scrittura femminile. Con questo doppio percorso Wyleżyńska sembra prendere posizione davanti alle polemiche sulla letteratura femminile e il suo libro potrebbe essere letto come una risposta al famoso articolo *Jazgot niewieści* (*Baccano femminile*) in cui leggiamo: "E non ci resta che sperare che avvenga uno sdoppiamento della personalità delle giovani scrittrici e che una vera donna contemporanea, razionale, coraggiosa, vittoriosa prevalga sulla donnina isterica, piagnucola e civettuola che appartiene già al passato" (Krzywicka, 1928). Nelle *Lettere* abbiamo a che fare con una scrittura femminile che possiede entrambe le caratteristiche (emozionale e razionale), è sempre funzionale e, in quanto tale, efficace. 161

L'espedito fa venire in mente quanto sostengono Sandra Gilbert e Susan Gubar, cioè che le scrittrici del primo novecento dovendo scegliere tra la tradizione patrilineare e quella matrilineare non sempre riescono a fare una scelta definitiva (Gilbert, Gubar, 1988: 167-170). In questo caso la decisione di Wyleżyńska sarebbe non scegliere, ma fondere. La scrittrice ha un'alta considerazione della razionalità, tuttavia, in fin dei conti, non intende abbandonare la sfera emozionale e le *Lettere* ne sono una prova. Contemporaneamente, però, rinuncia ostentatamente a diversi aspetti della femminilità attribuiti alla donna dalla società patriarcale e diventati centrali nella scrittura femminile del tempo. Le sue protagoniste non sono sposate, non hanno figli, non si sacrificano per gli altri. Si godono apertamente la loro libertà nutrendosi del proprio egoismo che ha vari volti (rapporto sensuale con la realtà, passionalità, estetismo, lavoro intellettuale ¹²). La femminilità come costruzione patriarcale viene quindi disinnescata e messa in discussione.

Ciononostante Wyleżyńska non sembra ribellarsi contro il potere dello sguardo e del giudizio maschile. La sua

¹² Nel finale de *Il cuore diviso* la protagonista si cimenta con un suo nuovo romanzo paragonando il frutto della creazione letteraria alla nascita di un bambino. E non soffre di un complesso d'inferiorità nei confronti della scrittura maschile, anzi, considera Colette "il più grande scrittore della Francia di oggi" (p. 103).

protagonista lo accetta volentieri sia come donna (ama piacere e destare desiderio e condivide l'ammirazione per la bellezza esteriore¹³), sia come autrice di testi (visto che nelle lettere all'amico è attenta a soddisfare i suoi gusti e le sue aspettative intellettuali). Benché abbia sperimentato e, addirittura, sofferto l'impatto con i valori maschili, si astiene da un'aperta critica al mondo patriarcale. Il suo compito è quello di ridimensionare/rivalorizzare la posizione della donna garantendole una libertà di costume uguale a quella che spetta al maschio; non si tratta, invece, di impossessarsi del territorio maschile e, probabilmente per questo motivo, le sue protagoniste rimangono piuttosto fredde di fronte ai personaggi femminili che l'avevano fatto in passato.¹⁴

¹³ Per esempio, assistendo a una esibizione di danza la protagonista constata addirittura: "La danza femminile parlerà sempre al cuore maschile in modo più eloquente delle manifestazioni verbali dei palpiti interiori della donna, perché la bellezza del corpo è sempre più apprezzata della bellezza dell'animo" (Wyleżyńska, 1933: 198).

¹⁴ Si nota una certa freddezza della protagonista di *Czarodziejskie miasto* nei confronti di Madame de Staël ("si fermò un attimo davanti all'edificio in cui nei tempi del Direttoriato Madame de Staël aveva avuto il suo salotto. Non che le piacesse particolarmente quella signora, il suo turbante e la sua Corinna, ma le fece una certa impressione di trovarsi proprio in quel luogo", p. 7) o il disinteresse della turista per la regina Isabella (la protagonista delle *Lettere* durante la permanenza a Granada annuncia di interessarsi soprattutto delle "influenze reciproche tra Arabi e Spagnoli" e si ha l'impressione che il grande personaggio storico venga rievocato in quel contesto esclusivamente 163 per dovere, pp. 162-163).

3.

Già negli anni 20 il nome di Wyleżyńska apparve in uno studio biobibliografico dedicato agli scrittori contemporanei, trattato dal suo autore come lavoro preparatorio per una futura storia della letteratura polacca. (Lam, 1922: 51). Negli anni 30 l'autrice, presente nel paese grazie ai suoi romanzi, i saggi e la pubblicistica culturale, fu protagonista di ulteriori note e articoli. Nel 1932, momento felice nella sua carriera letteraria, sulla rivista femminile "Bluszcz" apparve un articolo di Jadwiga Kiewnarska, la quale ricordò il percorso letterario di Wyleżyńska sottolineando il ruolo della sua esperienza parigina ("otto anni fa ha fatto un corso di scienza gaia parigina mostrando di essere un'allieva alquanto brava. Ha assorbito Parigi senza perdere se stessa").¹⁵ Due anni più tardi, Kazimierz Czachowski, storico della letteratura e assiduo commentatore della vita letteraria polacca *in progress*, dedicò a una trentina di nomi femminili un capitolo della sua opera, in cui espresse un giudizio favorevole riguardo alle *Lettere* considerate "una delle più graziose descrizioni di viaggio nella letteratura polacca,

¹⁵ "Bluszcz" (Edera), il numero uno tra le testate femminili del tempo, onorò in quel periodo alcune scrittrici, pubbliciste, attiviste sociali particolarmente apprezzate, dedicando loro dei brevi ritratti giornalistici. 164

originalmente pensata e scritta eccellentemente”¹⁶ (Czachowski, 1936: 408). Scopertamente perplesso di fronte all’“esibizionismo” delle scrittrici contemporanee, lo studioso apprezzò nel romanzo “il tema amoroso trattato con discrezione”.¹⁷ Infatti, mentre l’aperta promozione della libertà femminile realizzata da Wyleżyńska nei suoi libri avrebbe potuto suggerire la sua attenzione per l’aspetto erotico della vita, in realtà la scrittrice fu piuttosto sobria nella descrizione delle scene intime. Interessata alla libertà della donna, rimase riservata nei confronti della sua corporeità e dell’erotismo come tale.

¹⁶ Nella sua opera, composta di tre volumi, accanto al capitolo “femminile” lo storico dedicò interi capitoli ad alcuni nomi femminili contribuendo alla costruzione di gerarchie all’interno della letteratura femminile. Di questi sei nomi (Kazimiera Hłakowiczówna, Aniela Gruszecka, Zofia Kossak-Szczucka, Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, Maria Pawlikowska) se ne sono salvati quattro dall’oblio.

¹⁷ Negli anni 30 l’erotismo, accanto alla corporeità e alla sessualità, si trovò sotto accusa: l’introduzione di queste tematiche nel discorso letterario veniva considerata un forma di tradimento della letteratura oppure, nel migliore dei casi, un argomento privato e del tutto insignificante di fronte ai veri problemi che la realtà socio-politica poneva agli scrittori. Le donne difesero le loro scelte tematiche: Zofia Nałkowska (1932) affermò: “Non è possibile fare un taglio netto tra l’erotismo e la vita sociale, non è un problema individuale, si merita un posto nella letteratura – nell’ambito del dibattito sul pubblico e sul privato. Invece Zofia Starowieyska-Morstinowa (1936) scrisse: “Lo strumento più sensibile ed efficace nella mano femminile per conoscere la verità segreta della vita sembra l’Eros, ma non l’Eros che dondoli sopra la vita, ma quello che ci sta coi piedi”.

Sulla base di questi e altri esempi si potrebbe presumere che Wyleżyńska, benché non appartenente alla *premier league* della letteratura femminile, fosse ben radicata nel nostro *nonce-canon* letterario (Harris, 1991: 110-121) degli anni 20-30. Tuttavia, nella realtà postbellica cadde nell'oblio e questa dimenticanza avrà avuto senz'altro cause diverse. Le prime sono da individuare ancora negli anni trenta. Come è stato già accennato, Wyleżyńska non partecipò direttamente alle polemiche letterarie che tenevano occupata la stampa, di conseguenza il suo nome non apparve tra i nomi femminili abitualmente chiamati all'appello nei contesti polemici. Di fronte alle due strategie intraprese dagli oppositori della scrittura femminile, di attaccare o ignorare, fu ignorata. Bisogna prendere in considerazione anche il fatto che l'autrice smise di scrivere romanzi nel 1933, mentre l'ondata di penne (dopotutto non solo quelle femminili) stava crescendo sistematicamente a vista d'occhio¹⁸.

¹⁸ Le donne che scrivono sono sempre più numerose, così come sono sempre più numerosi gli scrittori in generale: per es. nel momento della pubblicazione di *Czarodziejskie miasto*, la rassegna mensile *Co czytać?* (*Cosa leggere?*) nella rubrica "romanzi" cita il titolo accanto ad altri 52 libri usciti nel corso degli ultimi due mesi (tra cui 27 di autori polacchi). Nella *Literatura polska 1918-1932* (1975) si legge che "[n]el 1929 furono associati 700 scrittori", ma includendo nella categoria anche gli autori di almeno un testo letterario e le persone attive nel campo giornalistico si potrebbe parlare 166 di 1000-1200 persone (p. 33).

Col passar del tempo di questa marea di scrittori se ne salvarono pochi: soprattutto i più bravi, ma anche i più fortunati (sopravvissuti alla guerra) e, *last but not least*, i più inclini a sostenere ideologicamente il nuovo regime. Wyleżyńska morì nel 1944 a Varsavia. Negli ultimi anni di vita tenne un diario, miracolosamente sopravvissuto alla quasi totale distruzione della città, in cui il lettore ritrova una persona impegnata, attiva intellettualmente e umanamente, pronta a rischiare la vita per aiutare chi ha bisogno d'aiuto. I problemi politici, sociali e morali, evitati con coerenza nei romanzi, appaiono con forza sulle sue pagine. La scrittrice fu sepolta, in una tomba oggi abbandonata, nel cimitero di Powązki, lo stesso in cui, nel Viale dei Meritevoli, riposa il suo ex-marito Parandowski. E l'immagine di queste due tombe diventa simbolica, specialmente alla luce delle parole di Joanna Szczepkowska, affermata attrice polacca e nipote di Jan Parandowski, la quale osserva:

Parandowski e i suoi biografi tacquero il fatto che lui avesse avuto una prima moglie, con cui aveva divorziato per sposare mia nonna. E non ci sarebbe stato niente di speciale, se Aurelia Wyleżyńska non fosse stata una figura straordinaria, una delle donne più progressiste in Polonia. Era più grande di lui, godeva di notorietà nel mondo dell'élite culturale cracoviana e varsaviana, e il nonno l'aveva conosciuta durante l'internamento a Saratov. Probabilmente aveva

dato un notevole contributo alla stesura della *Mitologia*¹⁹. Durante la seconda guerra mondiale ritornò a Varsavia, nonostante potesse continuare a vivere a Parigi. Nella sua casa trovarono rifugio dei soldati di origine ebraica. Perse la vita durante l'insurrezione di Varsavia. La sua vita e le sue opere letterarie testimoniano una grande determinazione nell'autoformazione nonostante i nobili natali e la discreta posizione economica.

Eppure il suo nome fu cancellato dalla vita di Parandowski. Il nonno aveva dedicato uno dei suoi primi libri *Bolscevismo e bolscevichi in Russia* del 1919 proprio a lei. Nell'edizione postbellica cancellò la dedica. Devo dire che tutto ciò ha influito sulla mia decisione di rompere il tabù familiare in molti punti. Il nome del nonno viene spesso accompagnato dall'epiteto "un grande umanista". Mentre io non riesco a non chiedermi chi sia, in fin dei conti, un umanista e se si possa (prescindendo certamente dall'indiscutibile valore letterario delle sue opere) definire in questo modo una persona che cancellò dalla sua vita le tracce di una persona vicina. Ho un grande rispetto e una grande stima per la sua erudizione, ma ora leggo i suoi libri in un modo diverso. (Borkowski, 2014)²⁰

Facendo riferimento alla categorizzazione di Fowler (1979), potremmo concludere che la presenza di Wyleżyńska nel canone *accessibile* e in quello *ufficiale*²¹ della letteratura polacca

¹⁹ Parandowski dovette una parte della sua notorietà proprio al volume dedicato alla mitologia greca e romana, pubblicato nel 1924 e diverse volte ripubblicata in seguito.

²⁰ Dopo la rottura del legame con Wyleżyńska nel 1924 Parandowski si risposò subito con una sua studentessa e cancellò definitivamente il passato. Quando uscì un suo libro di memorie (Parandowski, 1960) i lettori avrebbero cercato in vano dei richiami alla figura della ex-moglie ed ex-collaboratrice. Neanche lei fece riferimenti espliciti al matrimonio durato sei anni ricchi di esperienze intellettuali e umane, ma nel 1933 nelle *Lettere* non esitò a fare pubblicità alla traduzione del libro di Henry de Montherlant dedicato al mondo della corrida, *Les Bestiaires* (1926) pubblicata dall'ex-marito in Polonia nel 1930.

²¹ Canone *ufficiale*, cioè quello composto di opere di autori sostenuti da 168 istituzioni responsabili della promozione della letteratura (in questo caso:

fu limitata agli anni della sua attività di scrittrice. Subito dopo la guerra, in un contesto sociale completamente diverso, i suoi testi furono inevitabilmente dimenticati. Le sorti della presenza dei suoi romanzi nel canone *critico* sono simili. Dopo un promettente inizio (Lam) e proseguimento (Kiewnarska, Czachnowski), nel periodo postbellico la scrittrice ritorna nelle storie della letteratura polacca raramente e, per di più, appare in contesti che appiattiscono il suo discorso. Prendiamo come esempio uno studio del 1993 in cui il suo nome viene citato tra “una marea” di autori di “romanzi sentimentali e di costume, o semplicemente romanzi d’amore incentrati sugli ostacoli nell’unione di due cuori innamorati” (Kirchner, 1993: 832). Commenti del genere fanno capire quanto è importante per gli autori e le loro opere il contesto in cui vengono collocati e il linguaggio critico di chi li recensisce. I libri di Wyleżyńska, riletti alla luce della critica femminista, hanno ben poco in comune con i semplici “romanzi sentimentali”, sono una testimonianza importante del carattere culturale del ventennio tra le due guerre e fanno capire l’importanza e la necessità di completare il canone letterario di questo periodo. Oggi i romanzi di Wyleżyńska sono reperibili in versione digitale grazie

all'iniziativa di diverse biblioteche *on line*, e l'autrice inizia ad essere protagonista di articoli di giornale, studi, ricerche biografiche, in cui, accanto alla sua voce di romanziera, vengono anche sottolineati altri aspetti della sua presenza culturale. In questo modo le sue opere rientrano anche a far parte del canone critico che si sta ricostruendo nell'ambito delle ricerche sulle scrittrici e sulle loro scritture, il che probabilmente non garantirà all'autrice una larga fama, ma senz'altro darà alla sua scrittura "ritrovata" una nuova chance di dialogare con il pubblico

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (1975) *Literatura polska 1918-1932*. Warszawa: IBL PAN.

Borkowska, Grażyna; (2001). Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca. In Anna Nasiłowska (Ed.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturze. Antologia szkiców* (pp. 65-76). Warszawa, IBL PAN.

Borkowski, Mateusz (2014), Inna inaczej niż inni, *Tygodnik Powszechny*, n. 30, p. 59.

Czachowski, Kazimierz; (1936). Powieść i poezja kobieca. In Id., *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933*, vol.

- 3, *Ekspresjonizm i neorealizm*, (pp. 404-451). Warszawa-Lwów, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych,
- Fowler, Alistair (1979), *Genre and the Literary Canon*, *New Literary History*, vol. 11, pp. 97-119.
- Friedan, Betty (1974) *The Feminine Mystique*. New York: Dell.
- Friedan, Betty (1993), *The Fountain of Age*. New York: Simon&Schuster.
- Gilbert, Sandra, Gubar, Susan (1988), *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. 1, *The War of the Words*, New Haven and London: Yale University Press.
- Gurgul, Monika (2009), *W drodze do gwiazd*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Harris, Wendell (1991), *Canonicity*, *PMLA*, n. 106, pp. 110-121.
- Kiewnarska, Jadwiga (1932), *Sylwetki paryskie*. Autorka Sofiówki w Paryżu, *Bluszcz*, n. 20, p. 7.
- Kirchner, Hanna; (1993). *Powieść popularna*. In *Literatura polska 1918-1975*, t. 2 (1933-1944) (p.832). Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Krajewska, Joanna Maria (2011). *Spór o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, (Tesi dottorale), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, Recuperato da:

<https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/.../2/doktoratJKrajewska%20%281%29.pdf>. 20-08-2017.

Kraskowska, Ewa (1999) *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia Międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Kraskowska, Ewa; (2000), *O tak zwanej 'kobiecości' jako konwencji literackiej*. In G. Borkowska, L. Sikorska (Ed.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury* (pp. 200-212) Warszawa, IBL PAN.

Krzywicka, Irena (1928), Jazgot niewieści czyli przerost stylu, *Wiadomości Literackie*, n. 42.

Lam, Stanisław (1922 circa) *Współcześni pisarze polscy*. Warszawa: Placówka.

Nałkowska, Zofia (1932), Organizacja erotyzmu, *Wiadomości literackie*, n. 25, p. 7.

Parandowski, Jan (1960, 1969) *Wspomnienia i sylwety*. Wrocław: Ossolineum.

Pawlak, Grażyna (2014), Aurelia (Aura) Wyleżyńska – zapomniana pisarka i publicystka, *Pamiętnik Literacki*, n. 105/1, pp. 157-170.

Podhorska-Okołów, Stefania (1938) *Kobiety piszą*. Warszawa: Hoesick.

- Putnam Tong, Rosemary; (2002). Feminizm liberalny. In Ead., *Myśl feministyczna [Feminist thought. A More Comprehensive Introduction]* (pp. 19-63), Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Starowieyska-Morstinowa, Zofia (1936), Uziemiony Eros. Na marginesie kobiecej twórczości literackiej, *Tygodnik Ilustrowany*, n. 6, p. 111.
- Wyleżyńska, Aurelia (1918a), W szkole analfabetów. (Na uchodźstwie), *Mały Świątek*, n. 17.
- Wyleżyńska, Aurelia (1918b), O kobiecie rosyjskiej, *Na Posterunku*, n. 35.
- Wyleżyńska, Aurelia (1919), Przed czterema laty (Wspomnienia z lat niewoli i wygnania), *Nowa Polska*, n. 25.
- Wyleżyńska, Aurelia (1923) *Maria Leszczyńska na dworze wersalskim*. Poznań-Lwów: Wydawnictwo Polskie.
- Wyleżyńska, Aurelia (1926) *Jeunes poètes polonaise*. Paris: Les Amis de la Pologne.
- Wyleżyńska, Aurelia (1927), Włoska pantomima futurystyczna, *Wiadomości Literackie*, n. 35.
- Wyleżyńska, Aurelia (1928a) *Czarodziejskie miasto*. Warszawa: Dom Książki Polskiej.
- Wyleżyńska, Aurelia (1928b) *L'emigration polonaise en France*. Paris: Les Amis de la Pologne.

- Wyleżyńska, Aurelia (1931a), Ci co wyjechali na Srebrne Wybrzeże, *Bluszcz*, n. 35.
- Wyleżyńska, Aurelia (1931b) *Serce podzielone na ćwierci*. Paris: Librairie Franco-Polonaise & Étrangère; Warszawa: Gebethner & Wolff.
- Wyleżyńska, Aurelia (1932a), Wczorajsza Hiszpanka, *Bluszcz*, n. 8.
- Wyleżyńska, Aurelia (1932b), Wielkotygodniowe procesje w Hiszpanii, *Bluszcz*, n. 12
- Wyleżyńska, Aurelia (1933) *Z duszą twoją na ramieniu. Listy z Hiszpanii*. Warszawa: Tow. Wyd., Bluszcz”.
- Wyleżyńska-Rybakiewiczowa, Aurelia, (1909), O “Róży” Katerli, *Prąd*, nn. 10/11.
- Wyleżyńska, Aurelia (1910), Echa dni grunwaldzkich, *Prąd*, n. 7/8.

Le discours sur le bonheur de Mme du Châtelet: un ensayo práctico

María Vicenta Hernández Álvarez

Universidad de Salamanca

Resumen: Entre los muchos tratados sobre la felicidad que se escribieron en el siglo XVIII queremos destacar el de Mme du Châtelet, porque si ella adopta los principales motivos del pensamiento de su época y los tópicos de la antigüedad, lo hace desde su experiencia femenina: en su filosofía práctica, el placer de los sentidos y el trabajo intelectual se alían en la búsqueda de una felicidad cotidiana y concreta.

Palabras clave: Mme du Châtelet, *Discours sur le bonheur*, siglo XVIII, filosofía, ensayo.

Abstract: Amongst many monographs about happiness written in the eighteenth century, we would like to stand out one written by Mme du Châtelet, because although she adopts the main reasons shared by her contemporary thoughts and the old time clichés, she does this from a feminine point of view where her practical philosophy, the pleasure of the senses and the intellectual work are combined in her pursuit of a quotidian and specific happiness

Key words: Mme du Châtelet, *Discourse on Happiness*, eighteenth century, philosophy, essay.

Entre 1734 y 1744, Voltaire pasa largas temporadas en Cirey, en el castillo de la marquesa du Châtelet. Tras dos estancias en la Bastilla, “va a vivir diez años de laborioso trabajo intelectual en este refugio seguro”. Desde Cirey viaja a París, a Bélgica, a Holanda o a Prusia. El célebre manual de 175

literatura francesa “Lagarde et Michard” del siglo XVIII, poco más añade sobre esta estancia o sobre la relación de Voltaire y Madame du Châtelet; conformándose con los tópicos al uso, presenta a esta mujer como la posibilidad para el gran intelectual de un retiro en calma; “intelligente et cultivée, passionnée des sciences expérimentales, Madame du Châtelet incite Voltaire à la prudence”, y a Voltaire como su maestro: “voulant initier Madame du Châtelet à l’histoire, il entreprend *Le Siècle de Louis XIV* et *Essai sur les Mœurs*”, (Lagarde et Michard, 1970: 112). No se mencionan sus traducciones, ni su obra científica, ni su *Discours sur le bonheur*.

Sin embargo, entre la gran cantidad de tratados consagrados a la felicidad durante el siglo XVIII, la lectura del de la Marquesa du Châtelet continúa teniendo interés hoy.

Qué es la felicidad y cómo se alcanza, es quizás uno de los temas más evocados en el discurso filosófico actual, como lo ha sido a lo largo de la historia, y de manera muy insistente, en el siglo XVIII. Las mujeres, muchas veces, se han sentido tentadas de camuflarlo en pedagogía de la vida cercana. El pensamiento de Mme du Châtelet también se apoya en su experiencia, para proponer que el placer de los sentidos y el trabajo intelectual se alíen en la búsqueda de una felicidad cotidiana y concreta. En un siglo de filósofos, esta mujer 176

entiende que su búsqueda puede quedar reflejada y ser útil tanto a los hombres como a las mujeres de su tiempo y aún de tiempos futuros.

¿Es *Le Discours sur le bonheur* un ensayo? El género del ensayo abunda en la producción literaria del siglo XVIII; en Francia sigue principalmente el modelo de Montaigne, su vocación filosófica y al mismo tiempo pragmática y pedagógica, su propensión a la forma breve, a las asociaciones libres y, sobre todo, la actitud y la intención de sopesar, de revisar las ideas establecidas a la luz de la propia experiencia, que a menudo se transformará en mirada irónica y crítica. El *Discours sur le bonheur* es la única obra conocida de Mme du Châtelet con estas características. Escrito probablemente entre 1746 y 1748, se publicó por primera vez en 1779, treinta años después de la muerte de su autora, y pasó prácticamente desapercibido. En la segunda edición, de 1796, aparece con el título *Réflexions sur le bonheur*, formando parte de una antología titulada *Opuscules philosophiques et littéraires, la plupart posthumes et inédits*. La tercera edición, de 1806, está exclusivamente consagrada a Mme du Châtelet: *Réflexions sur le bonheur, à la suite des Lettres inédites de Mme du Châtelet et M. le Comte d'Argental*.

Robert Mauzi, en su edición crítica y comentada del *Discours* (1961), asegura que Mme du Châtelet fue víctima de la 177

leyenda que se creó en torno a su persona y a su relación con Voltaire. Además de los estudios de carácter histórico que la evocan, de los comentarios de algunos críticos del XX, como Bachelard¹, Robert Mauzi considerará la *Correspondencia*² de la marquesa como “la partie de son oeuvre la plus solidaire de son unique traité de morale”. Se sirve así el documento autobiográfico para interpretar el *Discours sur le bonheur*. Pero, ¿con cuántos otros tratados sobre la felicidad del siglo XVIII se ha procedido del mismo modo?

Nos interesa la denominación de Mauzi, “traité de morale”, y la paradoja crítica a la que se enfrenta. Según él, Mme du Châtelet no hacía más que reflexionar sobre su propia experiencia amorosa e intentar procurarse consuelo³ ;

¹ Bachelard le dedica algunas páginas en *Psychanalyse du feu*. A partir de este estudio, y del de Ira O. Wade, *Voltaire and Madame du Châtelet. An Essay on the Intellectual Activity at Cirey*, Robert Mauzi concluye: « De ces deux études conjointes se tire la conclusion que Mme du Châtelet était en même temps une piètre savante, dont la pensée demeurerait imprégnée d'éléments impurs, mais profonds, et une philosophe très éclairée, qui captivait ce que les mouvements d'idées contemporains offraient de plus hardi » (Mauzi, 1961 : XII)

² Las ediciones de la *Correspondencia* consultadas por Robert Mauzi son la publicada por Eugène Asse en 1878 y *Les Lettres de la Marquise du Châtelet*, publicadas por TH. Besterman, Les Délices, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1958. Los principales destinatarios de Mme du Châtelet son Maupertius, d'Argental, Richelieu y Algarotti. La correspondencia que mantuvo con Voltaire no se conserva.

³ A los treinta años la marquesa du Châtelet abandona París, marido, hijos y amantes para ir a vivir con Voltaire en el castillo de Cirey. Durante cinco años, de 1735 a 1740, dedican su vida al placer de los sentidos y al trabajo

aparentemente, su texto estaba destinado a un uso privado, y por tanto, está poco cuidado. Sin embargo, muchos detalles nos indican que la autora soñaba con el reconocimiento tras su muerte⁴. Pocos días antes de dar a luz, consciente del peligro que va a correr, Mme de Châtelet, entrega a Saint-Lambert, su último amante, diferentes paquetes con copias de sus manuscritos (muy probablemente también del *Discours*) especialmente preparados para quienes deberán ser sus primeros lectores: sus amigos, su marido...

Saint-Lambert conservó este manuscrito secreto durante bastantes años. Quizás a través de Mme de Houdenot, o de Diderot, el manuscrito empezó a circular en los salones de París; en 1764 llega a manos del periodista Jean-Baptiste Suard; Saint-Lambert le escribe una carta rogándole que no lo publique, por las siguientes razones:

Vous me feriez une peine très sensible si vous imprimiés ce manuscrit

- quoique élégant comme tout ce qu'elle écrivoit, ce n'est qu'une esquisse et il n'est point digne d'elle

intelectual. Así lo resume Voltaire: “Nous sommes des philosophes très voluptueux” (Lettre de Voltaire a Thieriot, 3 noviembre, 1735). Escribe el *Discours sur le bonheur* hacia 1747; después de la pasión queda la amistad y el amor del estudio.

⁴ En 1740 había publicado las *Institutions de physique*, dedicadas a su hijo, que la convierten en la representante oficial de Leibniz en Francia. La traducción de los *Principia* de Newton, que termina poco antes de su muerte, será la única traducción disponible en francés durante dos siglos. Ya había alcanzado el reconocimiento del mundo científico en Europa. 179

- il est pensé librement et quoique sans indécence il pourrait y en avoir pour la famille qu'il fut publié
- pour plus d'une raison il ferait tort à sa mémoire. .. (Mauzi, 1961 : CXII)

Robert Mauzi parece suscribir la primera de las razones de Saint-Lambert:

[le *Discours*] n'est sans doute pas une œuvre polie. Le style en est dépourvu d'élégance, quelques fois même de clarté : tel passage sur le jeu est inintelligible à la première lecture. Mais cet essai est d'une étonnante franchise. À propos d'un sujet qui a inspiré à ses contemporains beaucoup de lieux communs et de platitudes, Mme du Châtelet dresse un bilan de sa vie, fait l'inventaire de son expérience. Elle ne joue pas à la belle âme ; elle ne feint pas de s'oublier, et son égoïsme, dont elle n'a pas honte, a de la robustesse, de la santé. Elle ne se croit pas tenue, non plus, aux compensations d'un au-delà qui lui demeure étranger. Elle parle des « dieux », de la « divinité », de « l'auteur de la nature quel qu'il soit », non comme une philosophe, mais, plus simplement, comme une païenne. Il n'y a rien dans ce livre, contrairement à ce qu'on a prétendu, de rebutant ni de vulgaire. (Mauzi, 1961 : CXXV-CXXVI)

Y también parece estar de acuerdo con el juicio moral que Sainte Beuve aplica a la autora⁵. Casi al final de su estudio, Mauzi ofrece una pequeña cita del crítico. Son las cuatro primeras líneas de la que aquí presentamos más extensa:

Ce petit traité, qui renferme des réflexions fortes et hautes, des remarques fines, et rendues dans un style net et vit, avec un vrai talent d'expression, a un défaut : il est sec et positif ; il a ce cachet de crudité qui déplaît tant au milieu des meilleurs pages du XVIIIème siècle, et qui fait que la sagesse qu'on y prêche n'est pas la véritable sagesse. [...] Elle commence par poser en principe « que nous

⁵ Sin embargo, no comparte la opinión de Sainte Beuve sobre el estilo de 180 Mme du Châtelet, valorado de modo mucho más positivo.

n'avons rien à faire en ce monde qu'à nous y procurer des sensations et des sentiments agréables » Cela peut être vrai philosophiquement ; mais présenté de cette manière et avec cette crudité, une telle proposition, sous forme de théorème, a un air peu moral et tout physique qui déplaît, et presque qui offense. (Sainte Beuve, 1857 : 278-279)⁶

El carácter moral del juicio de Sainte Beuve es demasiado explícito; hoy le resta fuerza a sus otras consideraciones; a partir del ejemplo de Mme du Châtelet, convierte la relación de las mujeres con los grandes genios en un tópico, permitiéndose consejos paternalistas⁷.

Algunos años antes, en 1845, Louise Colet había publicado un estudio sobre Mme du Châtelet en *La Revue des Deux Mondes*. Sainte Beuve se refirió a él en la conclusión de su texto, “Mme du Châtelet, suite à Voltaire à Cirey”:

Dans un remarquable travail sur Mme du Châtelet, Mme Louise Colet a publié quelques lettres d'elle à Saint-Lambert ainsi que les réponses de celui-ci. Ces lettres de Mme du Châtelet, il faut l'avouer, sont charmantes et vraiment tendres [...] Il y a des sentiments exprimés avec une extrême délicatesse [...] La mémoire de Mme du Châtelet avait besoin de la publication de ces lettres pou

⁶ Para interpretar hoy esta crítica conviene tener en cuenta los primeros párrafos del artículo de Sainte Beuve: “Je voudrais que, dans le commerce de ces hommes ou de ces femmes d'esprit d'il y a un siècle, que nous nous reprissions à causer comme on causait autrefois, avec légèreté, politesse s'il se peut, et sans trop d'emphase. [...] Quant à la morale du XVIII, il y a maint cas où je la reprouve » (Sainte Beuve, 1857 : 267)

⁷ « Si vous êtes femme, si vous êtes sage, et si votre cœur, tout en prenant feu, se donne encore le temps de choisir, écoutez un conseil : n'aimez ni Voltaire ni Jean-Jacques, ni Goethe ni Chateaubriand, si par hasard il vous arrive de rencontrer de tels grands hommes sur votre chemin... » (Sainte Beuve, 1857 : 276)

se réhabiliter un peu du tort célèbre de cette infidélité dernière.
(Sainte-Beuve, 1857 : 283)

Lo que no dice Sainte Beuve es que el artículo de Luise Colet es la principal fuente su estudio, como tampoco lo hace Robert Mauzi. Sin embargo resulta curioso que ambos se hayan centrado en la interpretación de las mismas cartas, y hasta de los mismos fragmentos publicados por Louise Colet, sin darle al estudio la importancia que merece. Robert Mauzi⁸ destaca únicamente la conclusión, porque sitúa perfectamente a Mme du Châtelet en su siglo:

Au temps de Mme du Châtelet, les âmes ardentes et privilégiées cherchaient, encore incertaines, leur vie naturelle, allant de la science au plaisir et se lassant tour à tour de l'un et de l'autre, puis y revenant, curieuses toujours, jamais satisfaites... Cette agitation générale de l'époque explique Mme du Châtelet ; nous l'avons vue demandant des émotions à l'amour, aux distractions frivoles, au jeu, à la métaphysique, s'abaissant à prêter l'oreille à la lecture d'un poème obscène, et écrivant de nobles pages sur l'existence de Dieu, poursuivant le bonheur et l'idéal dans les passions et dans l'étude de la vérité, et sentant toujours la satisfaction du cœur et de l'esprit lui échapper. (Colet, 1845 : 1053)

Leer hoy el *Discours sur le bonheur* de Mme du Châtelet, no es una evasión en el tiempo, ni una curiosidad histórica o moral; aún menos, si el lector o el crítico es una

⁸ « Luise Colet consacre à Mme du Châtelet, qu'elle dépeint « si frivole et si tourmentée » une étude justement admirée par Sainte Beuve. » (Mauzi, 182 1961 : CXXXVII).

mujer. Louise Colet lo había previsto; años antes del artículo de Sainte Beuve, parece salirle al paso:

Nous entreprenons une tâche plus humble. Il y a presque toujours dans la vie des grands hommes une attrayante figure de femme dont les biographes attachés à la principale figure dédaignent de s'occuper, ou qu'ils ne nous rendent qu'imparfaitement. N'est-ce pas aux femmes qui tiennent une plume de revendiquer ces touchantes et nobles mémoires trop souvent méconnues par la postérité ? Les femmes sont un peu traitées par les historiens et par les moralistes comme on traite les nations vaincues, c'est-à-dire que leur personnalité s'efface, disparaît, ou tout au moins se confond dans celle de l'homme qui les a dominées. Ce qu'elles eurent d'originalité, de grandeur, et quelquefois de génie, ne leur est reconnu que comme un reflet de l'esprit de l'homme célèbre qu'elles ont aimé. (Colet, 1845 : 1011)

Mme du Châtelet no escribe solo para sí misma; siguiendo a Louise Colet reivindicamos su *Discours* como ensayo, pues, aunque también suponga una redacción de “buenos propósitos”, especie de “mode d'emploi” de la vida, Mme du Châtelet identifica a sus interlocutores⁹. El impersonal “on”, nos acoge en una suerte de generalización de la experiencia; es el primer párrafo del *Discours*:

⁹ Un poco más adelante precisa Mme du Châtelet quiénes son sus interlocutores privilegiados: « Mon but n'est pas d'écrire pour toutes sortes de conditions et pour toutes sortes de personnes ; tous les états ne sont pas susceptibles de la même espèce de bonheur. Je n'écris que pour ceux qu'on appelle les gens du monde, c'est-à-dire, pour ceux qui sont nés avec une fortune toute faite, plus ou moins brillante, plus ou moins opulente, mais enfin tels qu'ils peuvent rester dans leur état sans en rougir, et ne sont peut-être pas les plus aisés à rendre heureux ». (Châtelet, 1961 : 7).

On croit communément qu'il est difficile d'être heureux et on n'a que trop de raison de le croire ; mais il serait plus aisé de le devenir, si chez les hommes les réflexions et le plan de conduite en précédoient les actions. On est entraîné par les circonstances, et on se livre aux espérances qui ne rendent jamais qu'à moitié ce qu'on attend : enfin, on n'aperçoit bien clairement les moyens d'être heureux que lorsque l'âge et les entraves qu'on s'est données y mettent des obstacles. (Châtelet, 1961 : 3)

La felicidad interesa a todos; este será el objeto de su breve ensayo. Y la función, ofrecer una enseñanza útil para el mayor número de lectores, facilitándonos la tarea, ofreciéndonos unas reflexiones personales que podrán ser extrapolables a nuestras propias vidas. Porque el tiempo de la vida es muy corto y no conviene desperdiciarlo, Mme du Châtelet nos invita a vivirlo intensamente, en cada detalle del viaje:

Prévenons ces réflexions qu'on fait trop tard: ceux qui liront celles-ci y trouveront ce que l'âge et les circonstances de leur vie leur fourniroient trop lentement. Empêchons-les de perdre une partie du temps précieux et court que nous avons à sentir et à penser et de passer à calfater leur vaisseau le temps qu'ils doivent employer à se procurer les plaisirs qu'ils peuvent goûter dans leur navigation.(Châtelet, 1961 : 4)

La preocupación pedagógica justifica también la escritura, y la creencia de que cada uno, cada hombre y cada mujer pueden trabajar para lograr la felicidad. De acuerdo sobre estas premisas, se trata ahora de indicarnos cómo y en qué terrenos hemos de trabajar nuestra felicidad, porque las reflexiones de Mme du Châtelet tienen un evidente carácter práctico y social.

Mme du Châtelet se dirige a quienes pertenecen a su mismo universo social, “les gens du monde”, las personas que por nacimiento y fortuna no tienen que preocuparse de las cuestiones materiales de la vida y que sin embargo, precisamente, son aquellos para quienes la felicidad se hace más difícil (lugar común en los tratados del siglo XVIII). De alguna manera, Mme du Châtelet, también expresa aquí su desacuerdo con otro tópico del siglo, el de la igualdad de las distintas condiciones humanas ante la felicidad; ideal que Voltaire formulaba en su *Discours en vers sur l’homme*¹⁰. En la primera parte, reformulada varias veces hasta la edición de 1757, leemos:

Ton goût doit décider; ce n’est pas ton emploi
Qui doit te rendre heureux, ce bonheur est en toi.
Les états sont égaux, mais les hommes différents.
.....
Le bonheur est le port où tendent les humains ;

Mme du Châtelet, mucho más realista, consciente de la desigualdad de condiciones, no busca captar la benevolencia, ni

¹⁰ Este discurso se imprimió por primera vez en París, en 1738 con el título general de *Épîtres sur le bonheur*. La primera parte es « De l’égalité des conditions »: “On peut dire autant du secret d’être heureux ; / Le simple, l’ignorant, pourvu d’un instinct sage, / Est en tout aussi près au fond de son village / Que le fat important qui pense le tenir, / Et le triste savant qui croit le définir. [...] La joie est passagère et le rire trompeur / Hélas ! où donc chercher, où trouver le bonheur ? / En tous lieux, en tous temps, dans toute la nature, / Nulle part tout entier, partout avec mesure, / Et partout passager, 185 hors dans son seul auteur ».

dar contento, ni agradar a todo el mundo. Desde las primeras páginas sabemos a quién se dirige y cuál es su objetivo. Nada más comenzar tenemos un acertado y claro resumen de todas sus propuestas: Para ser feliz, es necesario:

Il faut, pour être heureux, s'être défait des préjugés, être vertueux, se bien porter, avoir des goûts et des passions, être susceptible d'illusions [...] Il faut commencer par se bien dire à soi-même et par se bien convaincre que nous n'avons rien à faire dans ce monde qu'à nous y procurer des sensations et des sentiments agréables. Les moralistes qui disent aux hommes : réprimez vos passions et maîtrisez vos désirs, si vous voulez être heureux, ne connoissent pas le chemin du bonheur. On n'est heureux que par des goûts et des passions satisfaites. Je dis des goûts, parce qu'on n'est pas toujours assez heureux pour avoir des passions, et qu'au défaut des passions, il faut bien se contenter des goûts. (Châtelet, 1961 : 4-5)

Deshacerse de los prejuicios, ser virtuoso, tener buena salud, tener gustos y pasiones, ser capaz de ilusionarse. Mme de Châtelet prefiere la intensidad de la pasión, pero, por experiencia tal vez (las pasiones también arrastran sus peligros), o por adecuación a su época, también recomienda cultivar los gustos en el camino de la felicidad. Y una precisión más, que en este caso parece responder a un lugar común en formación:

Mais, me dira-t-on, les passions ne font-elles pas plus de malheureux que d'heureux? Je n'ai pas la balance nécessaire pour peser en général le bien et le mal qu'elles ont faits aux hommes ; mais il faut remarquer que les malheureux sont connus parce qu'ils ont besoin des autres, qu'ils aiment à raconter leurs malheurs, qu'ils y cherchent des remèdes et du soulagement. Les gens heureux ne cherchent rien et ne vont point avertir les autres de leur bonheur ; les malheureux sont intéressants, les gens heureux sont inconnus. (Châtelet, 1961 : 5)

Mme du Châtelet se anticipa a la corriente de pensamiento prerromántico que surgirá en la segunda mitad del siglo. Descubre el aspecto teatral¹¹ de la desgracia, su estética; sus opiniones cuentan con la fuerza formal de las máximas: “Los desgraciados son interesantes, los felices desconocidos”¹²; los amantes que se reencuentran, que no sufren los celos, que superan los obstáculos, no tienen cabida en el espectáculo porque ya no encuentran espectadores. “La desgracia se proclama, la felicidad es silenciosa”. Antes de que el romanticismo borre y deprecie el sentido práctico más inmediato, Mme du Châtelet lo prefiere y lo proclama del modo más personal y más sincero¹³. El lugar común que para ser feliz propone a cada uno “contentarse con su suerte”, ella lo suscribe y reafirma desde su experiencia, “parce que je crois qu’une des choses qui contribuent le plus au bonheur, c’est de se contenter de son état, et de songer plutôt à le rendre heureux qu’à en changer” (Châtelet, 1961: 7).

¹¹ No es este el único momento en el que la metáfora teatral sirve a la autora para ofrecer una imagen de la vida. La observación de la psicología del espectáculo, de sus efectos en el espectador, favorece la analogía: “Ce sont les mêmes ressorts qui agissent sur notre âme pour l’émouvoir aux représentations théâtrales et dans les événements de la vie.”(Châtelet, 1961 : 6).

¹² Esta es una de las ideas que más criticará Sainte Beuve en el pensamiento, la imaginación y la estética de los primeros románticos.

¹³ El mismo Sainte Beuve critica, desde sus propios gustos y presupuestos 187 morales, la crudeza y el egoísmo en el estilo de Mme du Châtelet.

Tener pasiones, poder satisfacerlas, dirigirlas en el sentido de nuestra felicidad, esto es lo que propone Mme du Châtelet (oponiéndose la mala reputación de las pasiones en los tratados de moral). Las grandes pasiones imprimen intensidad a la felicidad, hasta el punto de que una felicidad sin pasiones es solo una hipótesis, “felicidad de filósofo”, que no quiere para ella misma:

Quiconque a su si bien économiser son état et les circonstances où la fortune l’a placé, qu’il soit parvenu à mettre son esprit et son cœur dans une assiette tranquille, qu’il soit susceptible de tous les sentiments, de toutes les sensations agréables que cet état peut comporter, est assurément un excellent philosophe, et doit bien remercier la nature. (Châtelet, 1961 : 6)

Ella elige el camino de las pasiones; su deseo no es el bienestar tranquilo sino la intensa felicidad. Todo lo demás será compensación y consuelo, aunque nada desdeñables.

Comienza por lo más básico, la salud, en la que también nosotros tenemos que colaborar. Dice hablar en general, para la gente sana; sus indicaciones son consejos higiénicos para conservarla. La glotonería, trasnochar, los excesos pueden deteriorar nuestra salud, basta con calcular qué nos hace mal y qué bien, y sopesar las ventajas y los inconvenientes en un cálculo razonable, poniendo en la balanza los placeres y las privaciones. Mme du Châtelet proporciona ejemplos cotidianos (“J’en suis, je puis le dire, un exemple”): a veces merece la pena

imponerse algunos sacrificios para conservar la salud y gozar después mejor de los placeres; Mme du Châtelet no recomienda la sobriedad por la sobriedad, considera que esto no tiene ningún sentido, sino como la menor privación que provocará un mayor deseo, y un placer más grande en su satisfacción retardada. Pero interesarse solamente por el cuerpo es poca cosa; una felicidad insípida, de la que resulta inútil ocuparse en demasía.

En segundo lugar, hay que deshacerse de los prejuicios. Si antes se dirigía a las gentes sanas, ahora se dirige a la gente inteligente, capaz de instruirse, de examinar las cosas, de razonar, y en definitiva de conducir su propia vida:

Nous avons tous la portion d'esprit nécessaire pour examiner les choses qu'on veut nous obliger à croire [...] et d'ailleurs dans ce siècle, on ne manque pas de secours pour s'instruire. [...] Qui dit préjugé, dit une opinion qu'on a reçue sans examen, parce qu'elle ne se soutiendrait pas. L'erreur ne peut jamais être un bien, et elle est sûrement un grand mal dans les choses d'où dépend la conduite de la vie. (Châtelet, 1961 : 11)

Mme du Châtelet define sus conceptos; un prejuicio es “una opinión que aceptamos sin examen” y que examinada con la razón no se sostendría. Libertad, razón y verdad son por tanto necesarias para ser felices. Sin embargo, del mismo modo que hoy decimos que los estereotipos son necesarios en cierto grado, porque son necesarias pautas comunes para que la vida en sociedad sea posible, también Mme du Châtelet reconoce un punto de necesidad en los prejuicios; el término que emplea es

el propio de su época, “les bienséances”, que también define: “Il ne faut pas confondre les préjugés avec les bienséances. Les préjugés n’ont aucune vérité, [...] Les bienséances ont une vérité de convention, et c’en est bien assez pour toute personne de bien ne se permettre jamais de s’en écarter » (Châtelet, 1961 : 11)¹⁴. La virtud tiene sentido porque es útil a la sociedad y por tanto al individuo, porque conduce a la felicidad. Mme du Châtelet se dirige a los normalmente sanos, inteligentes y virtuosos. En los otros casos¹⁵ no hay nada que proponer, pues no tendría eco y resultaría inútil. En el fondo del corazón de todos los hombres está la demostración de este axioma, dice Mme du Châtelet, “qu’on ne peut être heureux et vicieux”. Afirma también que respetar las costumbres sociales favorece el respeto de los demás, mientras que el “desprecio público” haría imposible la felicidad: “Je maintiens donc qu’il n’y a personne

¹⁴ Les “bienséances” son la virtud del siglo XVIII : « Je sais que les prédicateurs, et même Juvénal, disent qu’il faut aimer la vertu pour elle-même, pour sa propre beauté ; mais il faut tâcher d’entendre le sens de ces paroles, et l’on verra qu’elles se réduisent à ceci : il faut être vertueux, parce qu’on ne peut être vicieux et heureux. J’entends par vertu tout ce qui contribue au bonheur de la société, et, par conséquent, au nôtre, puisque nous sommes membres de la société ». (Châtelet, 1961 : 12). Las posibles traducciones en español de la palabra, “conveniencia”, “decencia”, “decoro” no dan cuenta de los matices de significado que encierra este concepto, su sentido de “respeto a las costumbres de la vida en sociedad”.

¹⁵ « ...les voleurs, les assassins, les empoisonneurs, ils ne peuvent se trouver dans la classe de ceux pour qui j’écris », (Châtelet, 1961 : 12)

sur la terre qui puisse sentir qu'on la méprise, sans désespoir” (Châtelet, 1961: 13).

Tener salud, deshacerse de los prejuicios, ser virtuosos, representan un estado sin dolor, pero no basta con no ser desgraciados, eso no es la felicidad. Mme du Châtelet no se conforma con la ausencia de dolor, pues, de alguna manera la felicidad depende del deseo mismo de la felicidad y de la fuerza de la acción que la persigue:

Il faut donc n'être pas vicieux, si l'on ne veut pas être malheureux ; mais ce n'est pas assez pour nous de n'être pas malheureux ; la vie ne vaudrait pas la peine d'être supportée, si l'absence de la douleur étoit notre seul but ; le néant vaudrait mieux ; car assurément c'est l'état où l'on souffre le moins. Il faut donc tâcher d'être heureux. Il faut être bien avec soi-même par la même raison qu'il faut être logé commodément chez soi et vainement espéreroit-on pouvoir jouir de cette satisfaction sans la vertu [...] mais c'est l'oeil vigilant de sa propre conscience qu'on ne trompe jamais. (Châtelet, 1961 : 13)

La felicidad parte de uno mismo; hacer el bien favorece la estima de las gentes y sobre todo, la satisfacción interior. Mme du Châtelet combina lo individual y lo social en este viaje, sin perder de vista una jerarquía que siempre sitúa a la propia conciencia en el primer lugar.

Cuando se presenta el *Discurso* de Mme du Châtelet, la crítica se detiene siempre en un punto, el que considera más novedoso y original si se compara con otros ensayos de la época: el elogio de la ilusión como emoción necesaria para la felicidad. Se ha dicho que Mme du Châtelet se contradice, que

busca al mismo tiempo el apoyo de la razón y el concurso de la ilusión, y que en esta paradoja está la originalidad de su aportación. Pero hay más; ocurre que Mme du Châtelet es perfectamente consciente del carácter paradójico de sus afirmaciones, que ella no oculta la dificultad de la idea, que es capaz de admitir y hasta de gestionar esta dualidad. La paradoja no merma la fuerza de su reflexión, al contrario, la enriquece. Observadora de su propia experiencia, de sus emociones y sentimientos, de sus comportamientos, y observadora también de los otros, de la vida social, no puede negar la evidencia: la ilusión es útil, nos ayuda a vivir y a creernos felices. Para explicarlo Mme du Châtelet recurre a imágenes concretas, a la ciencia óptica: “*Telles sont les illusions de l’optique: or, l’optique ne nous trompe pas, qoui qu’elle ne nous fasse pas voir les objets tels qu’ils sont, parce qu’elle nous les fait voir de la manière qu’il faut que nous les voyions pour notre utilité*», (Châtelet, 1961 : 15), o al espectáculo teatral:

Quelle est la raison pour laquelle je ris plus que personne aux marionnettes, si ce n’est parce que je me prête plus qu’aucun autre à l’illusion, et qu’au bout d’un quart d’heure je crois que c’est Polichinelle qui parle? Auroit-on un moment de plaisir à la comédie, si on ne se prêtoit à l’illusion qui vous fait voir les personnages que vous savez qui sont morts depuis longtemps, et qui les fait parler en alexandrins? Mais quel plaisir auroit-on à un spectacle où tout est illusion, si on ne savait pas s’y prêter? [...] J’ai cité les spectacles, parce que l’illusion est plus aisée à sentir. (Châtelet, 1961 : 15)

La ilusión forma parte de todos los placeres de nuestra vida, Mme du Châtelet para demostrarlo busca un terreno, el del arte, en el que esto se experimenta de forma más sensible. Acercarse al teatro, a la ficción, supone estar prestos a participar en el juego. De alguna manera, Mme du Châtelet sugiere que la vida también responde a esta especie de contrato; para alcanzar el éxito, es decir, la felicidad, es necesario entrar en el juego con una buena dosis de inocencia, al menos durante el tiempo que dura la partida¹⁶ y el placer.

Olvidar el arrepentimiento, que no es de utilidad alguna, partir del momento y la situación en la que nos encontramos, intentar olvidar las ideas tristes, todo esto tiene que ver con la fuerza del pensamiento¹⁷, y hasta cierto punto está en nuestro poder lograrlo; para ello hay que prevenir una enfermedad demasiado extendida: la inquietud. Aquí reside la “buena filosofía”:

...le plus heureux des hommes est celui qui désire le moins le changement de son état. Pour jouir de ce bonheur, il faut guérir ou prévenir une maladie d'une autre espèce qui s'y oppose entièrement et qui n'est que trop commune : c'est l'inquiétude. Cette disposition

¹⁶ Mme du Châtelet, apasionada del juego y también consciente de sus peligros, señala, sin embargo, los aspectos positivos : la pasión del juego es buena si se sabe moderar y reservar , por ejemplo, para el tiempo de la vejez, cuando satisfacer otro tipo de pasiones ya no esté a nuestro alcance.

¹⁷ Es la condición de una sabiduría práctica, para la vida, pues “qui dit sage 193 dit heureux, du moins dans mon dictionnaire” (Châtelet, 1961 : 19)

d'esprit s'oppose à toute jouissance, et par conséquent, à toute espèce de bonheur. (Châtelet, 1961 : 24-25).

La vida es demasiado corta para pararse en detalles que en nada la mejoran. Para ser feliz, insiste Mme du Châtelet, hay que tener pasiones, pero también hay que saber calcular cuando una pasión es provechosa y cuando nociva; la razón servirá de balanza. Algunas pasiones habrá que evitarlas; la primera, la ambición.

En “De la modération en tout”, cuarta parte del *Discours en vers sur l'homme* leemos :

Tout vouloir est d'un fou, l'excès est son partage ;
La modération est le trésor du sage ;
Il s'agit de régler ses goûts, ses travaux, ses plaisirs,
Mettre un but à sa course, un terme à ses désirs.
.....
Modérons-nous surtout dans notre ambition
C'est au cœur des humains la grande passion

Voltaire sitúa la ambición en el primer puesto entre las pasiones negativas y se presenta como ejemplo de quien la ha sufrido: « Moi-même, renonçant à mes premiers desseins, / J'ai vécu, je l'avoue, avec des souverains / Mon vaisseau fit naufrage aux mers de ces sirènes : / Leur voix flatta mes sens, ma main porta leur chaînes », de tal modo que, para ser feliz, hay que vivir sin dueño y no depender de nadie : « Raisonners beaux esprits, et vous qui croyez l'être, / Voulez-vous vivre heureux, vivez toujours sans maître ». Las razones de Mme du Châtelet contra 194

la ambición parecen un eco de estos versos, aunque su análisis es mucho más preciso y arriesgado:

[l'ambition] par exemple, est une passion dont je crois qu'il faut défendre son âme, si on veut être heureux ; ce n'est pas par la raison qu'elle n'a pas de jouissance, car je crois que cette passion peut en fournir ; ce n'est pas parce que l'ambition désire toujours, car c'est assurément un grand bien, mais c'est parce que de toutes les passions c'est celle qui met le plus notre bonheur dans la dépendance des autres ; [or moins notre bonheur dépend des autres] et plus il nous est aisé d'être heureux. (Châtelet, 1961 : 19-20).

Mientras Voltaire, simplificando el problema, solo refleja el lado negativo de la ambición, Mme du Châtelet, sin miedo a las paradojas, no se desentiende de una parte del asunto, sino que se detiene a analizar y a calcular hasta qué punto inclinará la balanza lo que es bueno o lo que es malo en la ambición.

Las mejores pasiones, las más útiles a la felicidad serán aquellas que solo dependan de nosotros mismos. En esta punto de su reflexión, Mme du Châtelet señala diferencias de género. Podemos considerarlo el fragmento “feminista” de su discurso, no porque denuncie nada, ni porque proponga acciones en el sentido de la reivindicación de una felicidad para las mujeres equivalente a la de los hombres, sino, porque en este punto, fiel a su proyecto, parte de lo que hay, y desde ahí, sin pretender cambiar nada, aconseja la mejor vía, la que ella misma conoce y practica. Los hombres cuentan con muchos más recursos para ser felices, su ambición puede encontrar satisfacción en la gloria 195

(la ilusión de la gloria) que alcanzarán siendo útiles a su país, en la guerra, en el gobierno, en los negocios, dominios en los que las mujeres no tienen cabida. Para consolarse de “todas estas exclusiones”, como compensación¹⁸, a las mujeres les queda la pasión del estudio, pero sin autoengaño:

On peut aimer l'étude, et passer des années entières, peut-être sa vie, sans étudier ; heureux qui la passe ainsi : car ce ne peut être qu'à des plaisirs plus vifs qu'il sacrifie un plaisir qu'il est toujours sûr de trouver, et qu'il rendra assez vif pour le dédommager de la perte des autres. (Châtelet, 1961 : 23)

En realidad, el placer del estudio no deja de ser un sucedáneo; retando a la paradoja, Mme du Châtelet presenta el amor como la principal de las pasiones; es la que mejor hace “sentir la existencia”, y sin embargo, también la que más nos pone bajo el dependencia del otro. Si en algunos momentos Mme du Châtelet se ocupa de la profilaxis de un “romanticismo” que todavía no ha dado la cara (cuando señala que hay que evitar las ideas tristes, la inquietud del alma, aunque las almas tristes sean más espectaculares que las felices), refiriéndose al amor, cae en la intensidad de las exageraciones románticas que estarán a la

¹⁸ Como para Cicerón, el estudio no es el mejor de los placeres, pero sí un buen recurso cuando otros no son posibles. « J'ai dit que l'amour de l'étude étoit la passion la plus nécessaire à notre bonheur ; c'est une ressource sûre contre les malheurs, c'est une source de plaisirs inépuisable, et Cicéron a bien raison de dire : « Les plaisirs des sens et ceux du cœur sont, sans doute, au dessus de ceux de l'étude ; il n'est pas nécessaire d'étudier pour être heureux : mail il l'est peut-être de se sentir en soi cette ressource et cet appui ». (Châtelet, 1961 : 23)

moda en la literatura y en el arte cincuenta años más tarde¹⁹. Entre la autonomía del alma serena y la exaltación amorosa, Mme du Châtelet prefiere sin duda la segunda; esa es la “rara felicidad”, el ideal, al que ella tiende. La observación de la psicología amorosa la conduce a estas finas y pertinentes reflexiones:

Il est juste qu'un tel bonheur soit rare. [...] Ce qu'on peut faire de mieux, est de se persuader que ce bonheur n'est pas impossible. Je ne sais cependant si l'amour a jamais rassemblé deux personnes faites à tel point l'une pour l'autre, qu'elles ne connussent jamais la satiété de la jouissance, ni le refroidissement qu'entraîne la sécurité, ni l'indolence et la tiédeur qui naissent de la facilité et de la continuité d'un commerce dont l'illusion ne se détruit jamais... (Châtelet, 1961 : 29)

Si en el horizonte ve un amor de excepción, en la vida (Mme du Châtelet no se engaña), encuentra la posibilidad de un amor más modesto, controlable: « mais l'amour peut nous rendre heureux à moins de frais : une âme tendre et sensible est heureuse par le seul plaisir qu'elle trouve à aimer ». Por eso, esta afirmación se acompaña de las reflexiones propias de un “tratado del amor”²⁰

¹⁹ En este sentido observa en ella una sensibilidad paradójica, un “yo” superlativo; “J'ai reçu de Dieu , il est vrai, une de ses âmes tendres et immuables qui ne savent ni déguiser, ni modérer leurs passions, qui ne connoissent ni l'affoiblissement, ni le dégoût, et dont la ténacité sait résister à tout, même à la certitude de n'être plus aimée ; mais j'ai été heureuse pendant dix ans par l'amour de celui qui avait subjugué mon âme ; » (Châtelet, 1961 : 31)

²⁰ Como una acertada síntesis de lo que será el tratado de Stendhal, *De 197 l'Amour*, y su teoría de la cristalización amorosa.

que aconseja la estrategia para conservar el amor del otro. Cuando el amor acaba, queda el apacible sentimiento de la amistad, junto a la pasión del estudio; compensaciones capaces de hacerla “assez heureuse”, aunque en este adverbio, “assez”, es imposible no leer la importancia de la pérdida y la resignación:

On n'est heureux que par les sentiments vifs et agréables, pourquoi donc s'interdire les plus agréables de tous? Mais ce qu'on a éprouvé, les réflexions qu'on a été obligé de faire pour amener son cœur à cette apathie, la peine même qu'on a eu de l'y réduire, doit faire craindre de quitter un état qui n'est pas malheureux, pour essayer des malheurs que l'âge et la perte de la beauté rendroient inutiles.(Châtelet, 1961 : 33).

Así podrían finalizar sus reflexiones. Nos ha conducido ordenadamente desde las premisas, por el análisis de los factores, a las que podrían ser las conclusiones: tras la minuciosa comparación de placeres que construyen la felicidad, un alegato a favor de las pasiones, y a la más viva de ellas, el sentimiento amoroso. Vistos los resultados en su caso, tales reflexiones podrían parecer inútiles: Mme du Châtelet se adelanta a sus lectores:

Belles réflexions, me dira-t-on, et bien utiles! Vous verrez de quoi elles vous serviront, si vous avez jamais du goût pour quelqu'un qui devienne amoureux de vous ; mais je crois qu'on se trompe si l'on croit que ces réflexions soient inutiles. Les passions, au-delà de trente ans, ne nous emportent plus avec la même impétuosité.

Mme de Châtelet aplica sus reflexiones en la dinámica del tiempo humano, aptas para ser entendidas por cada uno de acuerdo con su edad y su experiencia. Como señaló al principio, quiere ahorrarnos tiempo, para que aprovechemos mejor el tiempo tan corto que es la vida. Por otra parte, como cada edad tiene sus pasiones y sus placeres, el final de la vida, más que a placeres deberá aspirar a consuelos:

Chaque âge à ses plaisirs qui lui sont propres; ceux de la vieillesse sont les plus difficiles à obtenir : le jeu et l'étude, si on en est encore capable, la gourmandise, la considération, voilà les ressorts de la vieillesse. Tout cela n'est sans doute que des consolations. Heureusement qu'il ne tient qu'à nous d'avancer le terme de notre vie s'il se fait trop attendre ; mais tant que nous nous résolvons à la supporter, il faut tâcher de faire pénétrer le plaisir par toutes les portes qui l'introduisent jusqu'à notre âme ; nous n'avons pas d'autres affaires. (Châtelet, 1961 : 38)

Mme du Châtelet, para concluir, en una síntesis perfecta, recupera las principales consignas sin olvidar ninguna, y termina volviendo a la premisa esencial del proyecto: la afirmación de esa libertad que nos permite, querer o no querer la vida, decidir el camino que queremos seguir y de qué manera²¹.

Referencias bibliográficas

²¹ « ... surtout sachons bien ce que nous voulons être ; décidons-nous sur la route que nous voulons prendre pour passer notre vie, et tâchons de la semer 199 de fleurs », (Châtelet, 1961 : 39).

- Châtelet, Mme du (1961). *Discours sur le bonheur*, Édition critique et commentée par Robert Mauzi, Paris : Société d'édition « Les Belles lettres ».
- Châtelet, Mme du (1997). *Discours sur le bonheur*, « Préface » d'Elisabeth Badinter. Paris : Payot et Rivages.
- Colet, Luise (1845). Mme du Châtelet. Lettres inédites au Marechal de Richelieu et à Saint-Lambert, *La Revue de Deux Mondes*, T. 11, 1845, (pp 1011-1053).
- Lagarde, André et Michard, Laurent (1970). *XVIIIème siècle ; les grands auteurs français du programme*. Paris : Bordas.
- Mauzi, Robert (1960). *L'Idée du bonheur au XVIIIème siècle*, Paris : Armand Colin.
- Sainte-Beuve (1857-1872). Mme du Châtelet ; suite de Voltaire à Cirey, *Causeries du Lundi*, T. II, (pp. 266-286), Paris : Garnier.
- Voltaire (2017). *Discours en vers sur l'homme*. Recuperado de sweet.ua.pt/fmart/dcvrhom.htm. Consultado: 12-10-2017.

Sulpicia, l'unica voce femminile della poesia latina, dimenticata dalla tradizione letteraria

Raffaella Lo Brutto

UNED

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Riassunto: la tradizione letteraria, da Ovidio a Quintiliano, traccia il canone della poesia elegiaca latina e considera Gallo, Tibullo, Propertio e lo stesso Ovidio i maggiori esponenti di questo genere letterario a Roma. Seguendo le orme di Quintiliano, la critica letteraria, almeno fino al secolo scorso, ha ritenuto i quattro poeti, vissuti durante l'età augustea, gli autori più rappresentativi del genere, lasciando nell'ombra Sulpicia, la sola voce femminile della poesia latina. Nel mondo latino, infatti, le figure femminili sono state sempre rappresentate da una prospettiva maschile, perché a Roma solo gli uomini potevano parlare delle donne.

Parole Chiave: poesia elegiaca, canone, amore, Quintiliano, Ovidio.

Abstract: the literary tradition, from Ovid to Quintilian, traces the canon of the Latin elegiac poetry and considers Gallo, Tibullo, Propertius and Ovid, the main exponents of this literary genre in Rome. Following Quintilian's footsteps, the literary criticism, at least until the last century, considered the four poets, who lived during the Augustan era, as the most representative authors of the genre, leaving in the shadow Sulpicia, the only female voice in Latin poetry. In the Latin world, indeed, female figures have always been represented by a male perspective, because in Rome only men could talk about women.

Keywords: elegiac poetry, canon, love, Quintilian, Ovid.

1. Introduzione

Sulpicia¹, una nobile *puella* vissuta a Roma nel I secolo a.C., viene considerata l'unica voce femminile della poesia latina perché è la sola donna romana della quale possiamo leggere alcuni brevi componimenti. La produzione poetica di Sulpicia giunta fino a noi consta di sei brevi elegie, dette *elegidia*, per un totale di circa quaranta versi che non solo risultano essere una preziosa testimonianza di poesia femminile nel mondo latino, ma fanno anche luce sul ruolo sociale e culturale della donna nella Roma della prima età imperiale (Lo Brutto, 2015: 878-891). Sulpicia, vissuta durante l'epoca di Augusto, era figlia del giureconsulto Servio Sulpicio Rufo² e di Valeria, sorella di Valerio Messalla Corvino, un nobile esponente dell'aristocrazia senatoria romana. La poetessa era quindi nipote³ di quel famoso Messalla che durante il principato augusteo antepose al *negotium* dell'impegno politico l'*otium* dell'attività letteraria e preferì dedicarsi all'organizzazione della cultura. Messalla Corvino, infatti, istituì a Roma un cenacolo di letterati al quale aderirono Tibullo, Ligdamo, il giovane Ovidio e la stessa Sulpicia. All'interno del circolo letterario dello zio la giovane poetessa conobbe i maggiori

¹ Una poetessa omonima, definita “seconda Sulpicia”, visse nel I secolo d.C., durante l'età di Domiziano. La tradizione le attribuisce un solo frammento di due trimetri giambici, testimonianza dell'interesse della donna per la poesia erotica e del suo amore per il marito Caleno. La “seconda Sulpicia” fu celebrata da Marziale in due epigrammi (X, 35;38).

² La poetessa stessa dice di essere figlia di Servio nell'elegia 16 III (= 10 IV).

³ Il terzo distico dell'elegia 14 del III libro (= 8 IV) testimonia la parentela di Sulpicia con Messalla. 202

intellettuali del tempo e diede vita alla sua produzione poetica, accostandosi al genere elegiaco, praticato da quasi tutti i letterati che frequentavano il circolo. La parentela con Messalla e la partecipazione attiva al fervore dell'attività culturale del suo circolo letterario offrirono alla poetessa le condizioni favorevoli per poter scrivere i distici dettati dai suoi sentimenti per l'amato Cerinto e un canale per poter diffondere la sua produzione poetica. L'attività letteraria fiorita attorno al circolo di Messalla favorì, quindi, la formazione culturale della nipote e veicolò la circolazione delle idee della poetessa, che appare come una *puella docta* emancipata e insofferente verso le norme tradizionali del *mos maiorum*. La produzione poetica di Sulpicia rispetta gli schemi consolidati dell'elegia latina, dove il poeta canta in distici il suo amore per una *domina* (celata dietro uno pseudonimo metricamente equipollente), attraverso forme e situazioni tipiche, con un'impostazione spiccatamente soggettiva e una forte carica passionale. Le elegie di Sulpicia sono intrise di sentimenti ed hanno un'impostazione decisamente autobiografica ma l'oggetto del suo canto non è una donna ma un uomo, (Cerinto, anch'esso celato dietro uno pseudonimo metricamente equipollente) e il poeta elegiaco tradizionale diventa una poetessa. Questa combinazione rovesciata poetessa-donna/amato-uomo produce nella struttura dell'elegia romana ciò che Mathilde Skoie ha definito "disturbing effect" (Skoie, 1913: 286), provoca cioè nel pubblico un effetto quasi inquietante perché rovescia ogni norma tradizionale precostituita. Il "disturbing effect" potrebbe essere una delle cause per cui le *elegidia* della 203

poetessa, sebbene veicolate attraverso il circolo letterario dello zio, non sono giunte a noi direttamente con il suo nome ma sono state tramandate nel *Corpus Tibullianum*⁴ e attribuite al poeta Tibullo (Lo Brutto, 2015:883-885). L'attribuzione delle elegie a Sulpicia, una "poetessa donna", pertanto, non è stata né semplice né immediata ed è tuttora in discussione: i brevi componimenti, infatti, per molto tempo furono considerati tibulliani perché essendo parte integrante della cosiddetta *Appendix Tibulliana*⁵ si credettero opera di Tibullo, autore della maggior parte delle elegie contenute nel *Corpus*.

La tradizione letteraria latina a partire dallo stesso Ovidio, che nei "*Tristia*" designa sé stesso come ultimo esponente del genere elegiaco a Roma, ha tracciato un canone dei maggiori poeti dell'elegia latina. Quintiliano, uno dei più grandi maestri di retorica del mondo antico, facendosi portavoce di questa tradizione, nel decimo libro dell' "*Institutio Oratoria*" considera Cornelio Gallo, Tibullo, Propertio e Ovidio i maggiori esponenti del genere elegiaco a Roma. La critica letteraria successiva ha sempre fatto riferimento al canone proposto da Quintiliano. Quasi tutti i testi di letteratura latina adottati nelle scuole o nelle università, infatti, riportano i quattro poeti elegiaci

⁴ Raccolta di componimenti poetici attribuiti a Tibullo e ad altri poeti elegiaci. Il *Corpus Tibullianum* nei codici era diviso in tre libri, ma gli umanisti suddivisero il quarto libro in due. Sono sicuramente di Tibullo le elegie del primo e del secondo libro, i componimenti degli altri libri si attribuiscono ad alcuni poeti elegiaci che orbitavano attorno al circolo letterario di Messalla Corvino.

⁵ Costituisce il terzo libro del *Corpus Tibullianum*, suddivisa in varie sezioni, contiene i componimenti di alcuni poeti come Ligdamo, Sulpicia e altri 204 letterati di identità ignota o dubbia del circolo letterario di Messalla.

indicati da Quintiliano, giudicandoli gli autori più rappresentativi del genere, e riservano solo poche righe a Sulpicia, l'unica voce femminile della poesia latina. Alcuni studiosi giudicano le *elegidia* opera giovanile di Tibullo perché nessuna fonte antica si riferisce a Sulpicia e non credono che in età augustea ci siano state donne colte capaci di scrivere versi. Nel mondo latino, infatti, le donne non avevano un ruolo sociale né culturale riconosciuto, le figure femminili non trovavano molto spazio nella letteratura e venivano rappresentate solo attraverso una prospettiva maschile, perché a Roma le *dominae* non avevano voce. Sulpicia rappresenta, quindi, uno dei pochissimi casi in cui a prendere la parola è direttamente una donna, una *puella docta* non molto fedele al *mos maiorum* e pertanto poco apprezzata dalla critica letteraria.

2. Il canone dei poeti elegiaci latini nella tradizione letteraria antica

2.1 Quintiliano

Quintiliano, uno dei più grandi oratori e maestri di eloquenza dell'antica Roma, nel decimo libro dell'“*Institutio Oratoria*” afferma, non senza orgoglio, che anche nell'elegia i romani possono sfidare i greci (considerati gli inventori del genere) e traccia il canone dei poeti elegiaci latini. Nel canone l'oratore annovera i maggiori esponenti dell'elegia ma non 205

include Sulpicia, la sola poetessa romana della quale conserviamo non solo il nome ma anche l'opera (Paolucci, 2013: 129). L'“*Institutio Oratoria*” è un trattato di retorica, un'opera concepita da Quintiliano non solo per potere offrire una risposta alla decadenza dell'eloquenza latina, ma anche per educare il perfetto oratore che l'autore si propone di formare fin dall'infanzia. Il maestro, il primo ad avere una cattedra retribuita dallo stato romano, nel decimo libro del suo “manuale di retorica” vuole insegnare al futuro oratore come acquisire la *facilitas*, ossia la disinvoltura nell'espressione. Quintiliano offre al discepolo un programma di letture adeguate a forgiare e migliorare lo stile e propone una lunga rassegna dei migliori autori greci e latini. Prima di iniziare con la rassegna degli scrittori da leggere l'autore giustifica e spiega le ragioni della sua scelta, Quintiliano, infatti, non si limita a consigliare solamente la lettura di altri oratori ma propone al suo giovane gli autori più rappresentativi di ogni genere letterario. Il futuro oratore, secondo l'idea del maestro, deve avere una cultura enciclopedica, pertanto è necessario che conosca bene tutti gli autori che meglio hanno rappresentato ogni genere letterario perché la loro conoscenza contribuirà alla formazione dello stile. Nel decimo libro Quintiliano, dopo aver brevemente esposto il rapporto con il modello greco, per ogni genere letterario ci 206

presenta un sintetico giudizio stilistico sugli autori. Il decimo libro dell' *"Institutio Oratoria"*, quindi, è divenuto prezioso per "noi moderni" perché la lunga rassegna di autori greci e latini proposti dal maestro al futuro oratore contiene giudizi critici sugli scrittori e sui generi letterari che sono diventati celebri anche per la loro *brevitas*. A Quintiliano, infatti, bastano due sole righe per dire che l'elegia latina può competere con quella greca e per tracciare il canone dei suoi maggiori rappresentanti senza rinunciare ad un sintetico giudizio stilistico per ognuno di loro: *"Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus"* (X, 1, 93).

Ritengo che Quintiliano abbia scelto il verbo *provoco*, in riferimento ai Greci, proprio per l'essenza del suo valore lessicale e semantico, non senza un pizzico di orgoglio, perché era realmente convinto che le elegie di Tibullo e di Propertio potevano sfidare i modelli greci per la forte carica di originalità che avevano introdotto in questo genere letterario nel mondo romano. L'oratore giudica migliore lo stile *tersus atque elegans* di Tibullo, ma allo stesso tempo non nega che molti preferiscono Propertio; mentre definisce Ovidio *lascivior* e Gallo *durior* rispetto ai primi due. Sappiamo che il metro di

giudizio utilizzato da Quintiliano per tutti gli scrittori da lui proposti è sicuramente stilistico. È evidente, infatti, che l'oratore nella sua opera non lascia spazio a nessuna considerazione di tipo contenutistico, ma allo stesso tempo non c'è alcun dubbio che nel suggerire gli autori da leggere vengano passati in rassegna quasi tutti i rappresentanti di ogni genere letterario, anche coloro che sono stati meno apprezzati dai contemporanei o dallo stesso autore. Del genere elegiaco Quintiliano, come abbiamo avuto modo di vedere, ricorda Tibullo, Propertio, Ovidio e Gallo. I quattro poeti sono sicuramente i maggiori esponenti dell'elegia latina, ma non credo che Quintiliano, vissuto nel I secolo d.C., non sapesse che a Roma nel secolo precedente, in piena età augustea, accanto ai poeti elegiaci ben più noti c'era anche una donna, Sulpicia, una *puella docta*, che frequentava il circolo letterario dello zio Messalla Corvino, proprio come Tibullo e Propertio. L'oratore, cronologicamente, era troppo vicino a Sulpicia per poter immaginare che lei sei brevi elegie che conserviamo con il suo nome sarebbero state l'unica testimonianza di poesia al femminile dell'antica Roma che noi oggi possiamo leggere ma come *civis romanus* e maestro di eloquenza sapeva sicuramente benissimo che solo poche donne a Roma si dedicavano alla letteratura e che la *puella docta* Sulpicia risultava essere una voce fuori dal coro e 208

pertanto meritava di essere letta e ricordata. Nel mondo romano, infatti, le donne si dedicavano quasi esclusivamente alla cura della *domus* e all'educazione dei figli: queste rimanevano, quindi, ancorate all'interno di un ruolo fortemente codificato e non avevano la possibilità di ritagliarsi altri spazi nella società. Nel corso dei secoli, però, le matrone che vissero durante il periodo dell'imperialismo romano, grazie ad una serie di fattori di carattere politico ed economico, cercarono faticosamente di emanciparsi, ma incontrarono un'ideologia maschile fortemente ostile che rinnegava la nuova immagine della donna, appellandosi alle antiche tradizioni e considerando ogni nuova tendenza femminile come immagine di eccessiva licenza (Cantarella, 2015 a: 257-259). Le donne romane, quindi, erano più dedite alla vita privata e qualora riuscivano ad occupare un posto nella storia o nella letteratura potevano solo diventare oggetto del canto degli uomini (Lesbia, Cinzia), quasi mai autrici (Santirocco, 1979:229). Mi chiedo come mai allora Quintiliano non abbia inserito Sulpicia che rappresenta un'eccezione alla regola codificata, nel canone dei poeti elegiaci latini. La poetessa era troppo rivoluzionaria per essere annoverata nel canone? Oppure il nome di Sulpicia e la sua produzione letteraria erano sconosciuti all'oratore? Sicuramente la poetessa elegiaca non si piega al modello tradizionale romano 209

di *domina lanifica* e *domiseda*, non ci mostra il volto consueto della donna romana, Sulpicia si presenta piuttosto come una *puella docta* che, come poche donne della prima età imperiale, rifiutava di seguire le regole tradizionali, si occupava di cultura e si dedicava alla letteratura e alla poesia (Lo Brutto, 2015:879-882). Quintiliano vive nel I secolo d.C., la poetessa nel I secolo a.C.; sono stati sufficienti meno di cento anni per far cadere nell'oblio il nome e l'opera di una donna che frequentava uno dei principali circoli letterari del tempo? Non credo. Forse lo stile della poetessa non sarà stato molto apprezzato dal maestro. Leggendo la rassegna degli autori proposti però risulta evidente che Quintiliano mentre loda gli scrittori ritenuti modelli da imitare non risparmia giudizi di biasimo a coloro dei quali non apprezza lo stile; avrebbe potuto riservare lo stesso trattamento anche alla poetessa elegiaca ma, invece, non ha voluto sottoporla all'attenzione del futuro oratore e di tutti coloro che avrebbero letto la sua opera. Preferisco pensare che Quintiliano non ha vagliato personalmente gli scrittori da leggere, ma dovendo proporre al suo giovane oratore una lunga rassegna di vari autori ha ritenuto più opportuno utilizzare delle fonti dalle quali ha ricavato l'elenco degli scrittori o il canone e si è limitato solo ad aggiungere un sintetico giudizio stilistico per ognuno di loro. Pertanto, non avendo trovato nelle fonti nessuna 210

traccia di una poetessa che scriveva elegie in età augustea, Quintiliano non ha espresso nessun giudizio su l'unica donna della quale la tradizione ci ha tramandato dei versi. Ma se così fosse, perché la tradizione non ricorda Sulpicia? Le sei brevi *elegidia* della poetessa, indipendentemente dallo stile, offrono un'opportunità unica per conoscere la psicologia femminile romana, ci rivelano i sentimenti e gli affetti da una prospettiva diversa da quella maschile fortemente consolidata. A Quintiliano, maestro di retorica, questi aspetti sicuramente non interessavano, ma i contemporanei di Sulpicia avranno sicuramente percepito la presenza di “una voce dissonante” nell'elegia latina, ma hanno preferito tacere su di lei.

2.2 Ovidio e Propertio

Una delle fonti utilizzate da Quintiliano per ricostruire il canone degli elegiaci latini è il poeta Ovidio che in un'elegia del quarto libro dei “*Tristia*”⁶, dopo aver ricordato in ordine cronologico i suoi predecessori, designa sé stesso come l'ultimo esponente di questo genere letterario a Roma. Ovidio si ritiene l'estremo

⁶ I *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto* fanno parte dell'ultimo gruppo di opere di Ovidio, la cosiddetta produzione dell'esilio, dove l'autore ritorna al genere elegiaco abbandonando però la tematica erotica che aveva caratterizzato la sua prima produzione poetica. Nelle opere dell'esilio, infatti, Ovidio recupera il significato originario dell'elegia intesa come poesia del lamento e affida ai 211 versi il dramma della sua condizione di esule.

anello dell'ideale catena che unisce tutti i poeti latini dell'età augustea che hanno voluto cantare il loro amore in distici elegiaci:

Vergilium vidi tantum, nec avara Tibullo

tempus amicitiae fata dedere meae.

Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;

quartus ab his serie temporis ipse fui.

(Ovidio, *Tristia*, IV, 10, 51-54)

Il poeta si rammarica perché “l'avarò destino” non ha concesso a Tibullo il tempo per fare amicizia con lui. Nel distico successivo, invocando Gallo, ritenuto dal giovane Ovidio il primo poeta elegiaco, ricorda coloro che lo hanno succeduto dedicandosi allo stesso genere letterario: Tibullo, Propertio e infine sé stesso. Risulta evidente che il canone proposto da Quintiliano ricalca quello di Ovidio, anche se l'ultimo poeta elegiaco ci fornisce una notizia che Quintiliano non ha riportato. Ovidio afferma infatti che Cornelio Gallo fu l'*inventor* del genere e tutta la tradizione letteraria concorda nel considerare Gallo il primo poeta elegiaco della letteratura latina.

Anche Propertio negli ultimi distici del II libro della sua raccolta poetica aveva ricordato Gallo assieme ad altri tre poeti latini, Varrone, Catullo e Calvo, che considerava suoi ²¹²

predecessori poiché avevano cantato l'amore e la passione per le loro donne in versi elegiaci:

Haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
Varro Leucadiae maxima flamma suae;
Haec quoque lasciui cantarunt scripta Catulli,
Lesbia quis ipsa notior est Helena;
Haec etiam docti confessa est pagina Calui,
Cum caneret miserae funera Quintiliae.
Et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
Mortuus inferna uulnera lauit aqua!
Cynthia quin uiuet uersu laudata Properti,
Hos inter si me ponere Fama uolet.
(Properzio, *Elegie*, II, 34, 85-94)

Varrone Atacino e Licinio Calvo erano poeti neoterici⁷ che dedicarono alle donne amate le loro raccolte poetiche. I versi di Properzio sono molto interessanti perché sottolineano l'importanza del ruolo di Catullo (e, prima di lui, degli stessi "neòteroi") come mediatore con il mondo greco nella formazione dell'elegia latina (Garbarino, 1991:51). Il tratto più caratteristico dell'elegia greca era il tono oggettivo, il poeta non parlava quasi mai in prima persona, né esprimeva il suo punto di vista. Nella letteratura latina il genere elegiaco, che ha origini e identità complesse, si caratterizza, invece, per il contenuto prevalentemente amoroso e per il carattere dichiaratamente autobiografico.

⁷ La poesia neoterica si sviluppa a Roma nell'età di Cesare. Cicerone definì, con tono sprezzante, *neòteroi* (o *poetae novi*) tutti i poeti "moderni" che non seguivano la poesia tradizionale rappresentata da Ennio. 213

Rispetto all'elegia greca, quella latina ha un'impostazione soggettiva e autobiografica, si concentra quasi esclusivamente su tematiche amorose, insistendo nel proclamare il suo radicamento nella concreta esperienza soggettiva del poeta. Le vicende autobiografiche dell'autore, tuttavia, vengono inquadrare in forme e situazioni tipiche, secondo modalità ricorrenti: si parla dunque di un "universo elegiaco", con ruoli e comportamenti convenzionali, e di un suo codice etico, di una vera e propria ideologia espressa attraverso *tòpoi* sempre presenti. (Lo Brutto, 2015: 886)

L'originalità dell'elegia romana rispetto a quella greca viene confermata dal famoso giudizio di Quintiliano: -"*Elegia quoque Graecos provocamus*"- l'oratore infatti vuole evidenziare proprio l'innovazione che i romani hanno introdotto in questo genere letterario e che si esprime attraverso un'impostazione spiccatamente autobiografica e una forte carica passionale. L'elegia romana appare, quindi, come un *carmen mixti generis* che accoglie l'influsso di vari generi letterari. "L'influenza determinante, in ogni caso, è quella esercitata da Catullo e dai *neòteroi*" (Lo Brutto, 2015: 887). La tradizione latina, da Ovidio a Quintiliano, non considera però Catullo poeta elegiaco a causa del carattere polimetrico dei suoi versi⁸, sebbene il carme 68, venga ritenuto il primo esempio di elegia latina poiché in esso sono contenuti *in nuce* tutti i temi tipicamente elegiaci. I versi di Propertio ricostruiscono, quindi, proprio questo percorso

⁸ Sono in distici elegiaci solo i carmi 65-116, cioè i componimenti che 214 occupano la seconda metà della raccolta catulliana.

piuttosto lungo e articolato che ha segnato la nascita dell'elegia latina, la quale sicuramente ha ereditato dai greci il metro e alcune caratteristiche peculiari ma che deve soprattutto a Catullo e ai *neòteroi* il merito di aver introdotto una forte carica soggettiva e autobiografica. Analizzando le brevi elegie di Sulpicia ritroviamo, tra i distici, la stessa carica passionale e la sensualità catulliana, elementi che confermano la volontà da parte della poetessa di uniformarsi ai *tòpoi* caratteristici dell'"universo elegiaco".

L'ultimo poeta ricordato da Propertio nel suo "catalogo" è Cornelio Gallo, che nella successione di autori elegiaci riportata da Ovidio nel quarto libro dei *Tristia* occupa il primo posto, come *inventor* del genere nella letteratura latina. Poco sappiamo sulla vita e la produzione poetica di Gallo che aveva scritto quattro libri di elegie, gli *Amores*, di cui ci rimangono solo pochi frammenti di una dozzina di versi ritrovati di recente in un papiro egiziano. Le fonti attestano che Gallo doveva essere un intellettuale molto apprezzato durante l'epoca di Augusto se a lui Virgilio dedicò la decima ecloga e gli stessi elegiaci Propertio e Ovidio lo riconoscono come iniziatore del genere letterario a Roma.

Dal confronto dei versi di Propertio e di Ovidio risulta evidente che entrambi riconoscono il valore poetico di Cornelio 215

Gallo e degli altri autori elegiaci ma nessuno dei due ricorda Sulpicia. Propertio preferisce perfino passare in rassegna Catullo e i *neòteroi* che lo avevano preceduto piuttosto che citare la poetessa della sua stessa generazione, Ovidio riporta nel canone tutti gli elegiaci dell'età augustea, ma non la nipote di Messalla. Nei distici di Propertio non trova spazio la *puella docta* che aveva scelto di dedicarsi alla letteratura ripudiando i valori tradizionali del *mos maiorum* tanto cari alle altre donne romane. Ovidio quando scrive i *Tristia*, durante la sua permanenza a Tomi, preferisce non ricordare la poetessa con la quale sicuramente avrà avuto un processo di interscambio letterario all'interno del circolo letterario di Messalla. Come poteva allora Quintiliano inserire Sulpicia nel canone se i suoi contemporanei hanno preferito che i versi e il nome della poetessa venissero dimenticati. A Roma, infatti, gli uomini non amavano pronunciare i nomi delle donne, le appellavano solo con il gentilizio e non le identificavano nemmeno con un nome proprio caratteristico⁹. Il sistema onomastico latino è un indicatore determinante per comprendere il ruolo della donna nella società romana (Lo Brutto, 2016: 719-730).

⁹ Il sistema onomastico latino era basato su tre nomi, *praenomen*, *nomen* e *cognomen*, le donne, a differenza degli uomini, non venivano designate con **216** *tria nomina*, ma solo con uno o raramente due nomi.

3. Il giudizio della critica letteraria

Il canone dei poeti elegiaci latini proposto da Quintiliano è stato accettato e riproposto dalla critica letteraria successiva. Tutti gli studiosi riconoscono a Cornelio Gallo il ruolo di fondatore del genere elegiaco che Ovidio nei *Tristia* gli aveva attribuito. Ogni testo di letteratura latina, infatti, dedica uno spazio di primo piano a Gallo, ritenuto il padre dell'elegia romana, sebbene tutto ciò che sappiamo di lui lo ricaviamo solo da fonti indirette e non abbiamo la possibilità di leggere per intero un suo componimento poetico. Alla poetessa Sulpicia, invece, viene dedicata solo qualche riga sotto la voce Tibullo nel paragrafo relativo al *Corpus Tibullianum* dove appunto le sue elegie sono conservate. Solo alla fine del Settecento le *elegidia* vennero attribuite alla poetessa, prima di allora si credero opera di Tibullo poiché erano state tramandate con il suo nome. I primi commenti critici del *Corpus Tibullianum* risalgono all'età umanistica, gli umanisti suddivisero il terzo libro in due, dedicarono poche note alle *elegidia* di Sulpicia e non si soffermarono nemmeno a pensare che quei componimenti potevano essere stati scritti da una mano femminile. Uno dei commentatori più rinomati fu l'umanista Giuseppe Giusto

Scaligero¹⁰ il quale credette che Sulpicia era un'amante di Messalla e giudicò fittizia la donna che parlava in prima persona nelle elegie, considerandola una *scribentis imago*, dietro la quale si nascondeva Tibullo per dare voce nei suoi versi anche ai sentimenti femminili (Paolucci, 2013: 130-131). L'esigua produzione poetica della poetessa fino al Seicento, quindi, fu giudicata tibulliana. Il primo studioso a sostenere che le *elegidia* erano state scritte da Sulpicia fu Caspar von Barth¹¹, ma il filologo attribuì le brevi elegie alla poetessa omonima dell'epoca di Domiziano (Lo Brutto, 2017) e non alla nipote di Messalla. Sebbene Barth abbia sbagliato l'identificazione, non possiamo negare che è stato il primo a riconoscere che i sei brevi componimenti del terzo libro del *Corpus* non erano stati scritti da Tibullo ma da una donna. Il primo che attribuì le sei elegie alla Sulpicia che visse durante l'età di Augusto fu il filologo tedesco Heyne nella seconda metà del Settecento. Heyne curò la prima edizione critica del *Corpus Tibullianum*, accettò la suddivisione umanistica in quattro libri e specificò, anche nel titolo, -“*Albii Tibulli Carmina Libri Tres, cum Libro Quarto Sulpiciae et aliorum*”- che il quarto libro conteneva elegie di Sulpicia e di altri autori (Heyne, 1798). Sulla scia di

¹⁰ *Castigationes in Catullum, Propertium, Tibullum* (1577).

¹¹ *Adversariorum Commentariorum Libri LX* (1624).

Heyne anche Gruppe, nella prima metà dell'Ottocento, ritenne che le brevi elegie del quarto libro del *Corpus* erano state scritte dalla poetessa Sulpicia dell'epoca augustea. Il filologo tedesco nella sua opera sull'elegia romana dedica un capitolo al ciclo Sulpicia-Cerinto (Gruppe, 1838: 25-64), suddivide i componimenti in due gruppi, attribuisce alla nipote di Messalla il secondo gruppo di elegie del ciclo (IV 8-12) e considera le elegie del primo (IV 2-7) scritte dallo stesso Tibullo o da un autore incerto del circolo di Messalla. Gruppe giudica i componimenti del secondo gruppo diversi dai primi per stile ed estensione e ritiene che Tibullo o un altro poeta che frequentava lo stesso circolo letterario di Sulpicia abbia rielaborato i temi dei biglietti d'amore scritti dalla poetessa. Il filologo tedesco, però, attribuisce a Sulpicia solo cinque elegie perché giudica la prima¹² troppo "scandalosa" e pertanto non ritiene possibile pensare che sia stata scritta da una donna (Gruppe, 1838: 49-50). Gruppe giudica, quindi, le *elegidia* biglietti d'amore scritti realmente da Sulpicia per l'amato Cerinto e, anche se non ne apprezza il valore poetico e lo stile, che definisce tipico di una "latinità femminile", riconosce il valore sociale e culturale dei componimenti come espressione dei sentimenti di una giovane donna della prima età imperiale. Il giudizio del Gruppe non

¹² "*Tandem venit amor*", elegia III, 13 (= IV 7).

poteva non influenzare tutta la critica letteraria successiva. Anche lo studioso americano Smith, infatti, definì i componimenti di Sulpicia spontanei e immediati. Kirby Smith agli inizi del Novecento scrisse un commento al *Corpus Tibullianum*, secondo lo studioso le *elegidia* di Sulpicia si possono considerare biglietti o delle vere e proprie lettere d'amore non concepiti per la pubblicazione ma per testimoniare una storia d'amore realmente vissuta. Smith, a differenza di Gruppe però, attribuisce a Sulpicia anche l'elegia III 13 e ritiene che il carme proemiale della raccolta sia stato scritto dalla poetessa in un momento di grande spontaneità d'animo, subito dopo la consumazione dell'atto di amore (Smith, 1913: 504). Nello stesso periodo anche lo studioso francese Ponchont, che tradusse e fece un'edizione critica del *Corpus*, definisce i sei componimenti attribuiti alla poetessa latina epigrammi elegiaci o biglietti d'amore reali, espressione di un'"arte imperfetta", ma densi di forza e di passione, come se la poetessa avesse scritto "pour elle-même" (Ponchont, 1924: 167-168). Smith e Ponchont concordano con Gruppe nell'attribuire a Sulpicia solo le elegie del secondo gruppo e giudicano le elegie 8-12 del terzo libro una trasposizione artistica dei biglietti d'amore della poetessa fatta da Tibullo o da un ignoto autore del circolo di Messalla. La tesi di Gruppe fu nuovamente rovesciata nella prima metà del 220

Novecento dalla critica italiana che non ritenne opportuno, invece, dividere le elegie del ciclo in due gruppi perché, secondo il loro giudizio, si presentano come un insieme abbastanza organico che si svolge attorno ad un unico argomento e prende spunto, probabilmente, da una storia d'amore reale. Rostagni e Riposati pensarono pertanto di considerare l'intero ciclo delle cosiddette "*epistulae amatorie*", indipendentemente dalla forma più o meno estesa e dall'uso della prima o della terza persona, come opera giovanile di Tibullo, frutto dei suoi primi esperimenti poetici. Rostagni sostiene che il giovane Tibullo si ispirò alla passione d'amore di Sulpicia per Cerinto e prestò alla poetessa la sua voce, facendola parlare ora in prima persona con l'impeto della passione nelle *elegidia*, ora rappresentandola con un vago atteggiamento contemplativo nei cosiddetti carmi dell'*Amicus Sulpiciae*. Tibullo, ancora giovane poeta, sperimentò quindi in questi brevi componimenti i modi per poter esprimere in distici una storia d'amore reale. Per giustificare la sua tesi Rostagni afferma che non ci sono ragioni sufficienti per suddividere in due gruppi il ciclo dei carmi né per dare consistenza alla figura della poetessa che nessuna fonte storica ha mai riconosciuto (Rostagni, 1953: 104). Riposati condivide l'ipotesi del Rostagni e giudica il ciclo un esempio dei primi esperimenti poetici del giovane Tibullo che "cercava la via che 221

doveva condurlo alle più pure affermazioni della sua personalissima arte” (Riposati, 1945: 69). In Italia la tesi di Rostagni fu abbracciata anche da Provasi e da Ciaffi, quest’ultimo per giustificare la differenza di tono tra il primo e il secondo gruppo di elegie sostenne che tra la composizione dell’uno e dell’altro fosse trascorso un anno (Ciaffi, 1944: 135-139). Alcuni studiosi, come il Radford (1923), per negare una consistenza storica alla figura di Sulpicia attribuirono tutto il ciclo delle elegie al poeta Ovidio. L’ipotesi di Radford venne in parte accolta da Ester Bréguet che nella monografia “*Le Roman de Sulpicia*” (1946) considera Ovidio autore delle elegie del primo gruppo e attribuisce a Sulpicia i componimenti più brevi del ciclo. Verso la fine del secolo scorso, invece, Parker ritenne di poter attribuire a Sulpicia non solo le *elegidia* ma anche la nona e l’undicesima elegia del terzo libro, dove ricorre l’uso della prima persona come nei componimenti più brevi (Parker, 1994: 39-62). L’attribuzione delle elegie a Sulpicia rimane ancora una questione aperta: numerosi sono gli studiosi che cercano di districarsi in un groviglio di problemi per capire se e quali elegie si possono veramente attribuire alla poetessa. Tra gli studi più recenti ricordiamo uno dei contributi della latinista inglese Hallett che in “Sulpicia and her fama: an intertextual approach to recovering her Latin literary image” ha 222

rivalutato la figura di Sulpicia e le ha attribuito tutte le elegie del ciclo. Non mancano però studiosi come Hubbard che ritengono la poetessa solo una finzione letteraria.

4. Conclusioni

La maggior parte dei critici ritiene che i bigliettini d'amore in distici elegiaci contenuti nel terzo libro del *Corpus Tibullianum* siano stati scritti dalla nipote di Messalla. Ma se l'*Appendix Tibulliana* non fosse giunta a noi nulla si saprebbe di una poetessa dell'età di Augusto chiamata Sulpicia. Le poche notizie che abbiamo della *puella docta* le ricaviamo solo dai suoi versi, Sulpicia non è stata annoverata da Quintiliano nel canone dei poeti elegiaci latini e nessuna fonte antica ne testimonia l'esistenza. La filologia tedesca alla fine del Settecento ha riconosciuto che le *elegidia* erano state scritte da Sulpicia, una fanciulla che in età augustea osò raccontare in maniera spontanea il suo amore per il giovane Cerinto. La critica successiva ha seguito sentieri divergenti, alcuni studiosi hanno dato a colei che si era dichiarata essere "*Servi filia*"¹³ una reale consistenza storica, altri, invece, hanno ridotto la figura di Sulpicia ad una pura finzione letteraria come *imago scribentis* di Tibullo o di altri poeti. Ettore Stampini agli inizi del Novecento

¹³ Elegia III, 16, 4 (= IV, 10,4).

tradusse, “astenendosi dal parafrasare e dall’emendare”, i brevi componimenti della poetessa, non ne apprezzò lo stile ma affermò che i versi di Sulpicia “sgorgano dal cuore” (Stampini, 1915). Tra i distici di Sulpicia risulta difficile stabilire il confine tra il *lusus* letterario e i sentimenti reali, molte questioni rimangono ancora irrisolte: non possiamo stabilire con certezza chi ha scritto le elegie del primo gruppo né l’identità dell’amante della poetessa. Sulpicia rappresenta un’eccezione nella tradizione letteraria latina, rompe gli schemi tradizionali, esce fuori dal coro delle donne romane, un coro di “donne silenziose”, come le ha definite Finley (Finley, 1965: 57). Indubbiamente il ruolo rivestito dalla poetessa e l’importanza della sua opera trascendono il campo meramente letterario e si possono considerare un vero e proprio documento sociale e umano utile per ricostruire le vicende storiche, culturali e letterarie della Roma augustea nella quale Sulpicia ha vissuto e operato (Raquel Teixeira Filipe, 2002: 58).

Riferimenti bibliografici

Bonfante, Giuliano (1980). Il nome delle donne nella Roma arcaica, *Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei (Classe di Scienze morali, storiche e filologiche)*, 35, 3-10.

Bréguet, Esther (1946). *Le Roman de Sulpicia*. Genève.

Cantarella, Eva (2015a). *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Milano: Feltrinelli.

Cantarella, Eva (2015b). *Dammi mille baci. Veri uomini e vere donne nell'antica Roma*. Milano: Feltrinelli.

Cantarella, Eva (2015c). *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*. Milano: Feltrinelli.

Cavallo, Guglielmo - Fedeli, Paolo- Giardina, Andrea (1989). *Lo spazio letterario di Roma Antica, vol. 1*. Roma: Salerno Editrice.

Ciaffi, Vincenzo (1944). *Lettura di Tibullo*. Torino: Chiantore.

Citroni, Mario (1995). *Poesia e lettori in Roma antica*. Bari: Laterza.

Conte, Gian Biagio (1991). *Generi e lettori*. Milano: Mondadori.

Conte, Gian Biagio - Pianezzola, Emilio (2014). *Lezioni di letteratura latina, l'età augustea*. Firenze: Le Monnier.

De Bernardis, Gaetano - Sorci, Andrea (2006). *SPQR, l'età di Augusto*. Firenze: Palumbo.

- Fau, Guy (1978). *L'émancipation féminine à Rome*. Paris: Les Belles Lettres.
- Finley, Moses I. (1965). The Silent Women of Rome, *Horizon*, 7, 57-64.
- Filipe, Raquel Texeira (2002). As elegias de Sulpícia: uma voz feminina num mundo de homens, *Ágora*, 4, 57-78.
- Garbarino, Giovanna (1991). *Excursus sui generi letterari*. Torino: Paravia.
- Gruppe, Otto Friederich (1838). *Die römische Elegie*. Leipzig.
- Hallett, Jason P. (2006). Sulpicia and her fama: an intertextual approach to recovering her Latin literary image, *Classical World*, 100, 37-42.
- Haupt, Moriz (1871). Varia, *Hermes*, 5, 32-34. Recuperato da <https://search.proquest.com/docview/1302565187/fulltextPDF/17474B53230D4399PQ/2?accountid=14609>. Consultato: 26/09/2017.
- Heyne, Christian Gottlob (1798). *Albii Tibulli Carmina libri tres, cum libro quarto Sulpiciae et aliorum*. Leipzig.
- Holzberg, N. (1998). Four Poets and a Poetess or Portrait of a Poet as a Young Man? Thoughts on Book 3 of the “Corpus Tibullianum”, *Classical Journal*, 94(2), 169-191.

- Hubbard, Thomas K. (2004). The invention of Sulpicia, *Classical Journal*, 100, 177-194. Kroll, W., (1931). voce “Sulpicia” 114, *RE IV A 1*, 879-880.
- La Penna, Antonio (1984). L’elegia di Tibullo come meditazione lirica, *Atti del Convegno internazionale di studi su Albio Tibullo*, Roma.
- Lo Brutto, Raffaella (2015). Amor et furor Sulpiciae, *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Siviglia: ArCiBel Editores, 878-891.
- Lo Brutto, Raffaella (2016). Mulier sine nomine, *Mujeres de letras: Pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Mursia: Región de Murcia, 719-730.
- Lo Brutto, Raffaella (2017). La seconda Sulpicia: sensuale e pudica, in c.d.s.
- Marpicati, Pao (2009). Note sull’onomastica femminile nella letteratura latina. *Quaderni Italiani di RION (Rivista Italiana di Onomastica)*, 2, 245-260.
- Merriam, Carol U. (1991). The Other Sulpicia, *The Classical World*, 84, 303-305. Recuperato da: <https://search.proquest.com/docview/1296255156/797ED1D796174435PQ/8?accountid=14609>. Consultato: 26/09/2017.
- Merriam, Carol U. (2006). Sulpicia: just another Roman poet, *The Classical World*, 100, 11-15.

- Ovidio, (1994). *Tristezze*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Paolucci, Paola (2013), Sulpicia e l'antitesi, *Myrtia*, 28, 129-140.
- Parker, Holt (1992). Other Remarks on the Other Sulpicia, *The Classical World*, 86 (2), 89-95. Recuperato da <https://search.proquest.com/docview/1296312331/6B460C7C5CF84F80PQ/3?accountid=14609>. Consultato: 15/09/2017.
- Parker, Holt (1994). Sulpicia, the *Auctor de Sulpicia*, and the Authorship of 3.9 and 3.11 of the *Corpus Tibullianum*, *Helios*, 21, 39-62.
- Peruzzi, Emilio (1970). *Le origini di Roma*, I. Bologna, Italia: Pàtron.
- Piastri, Roberta (1998). Il ciclo di Sulpicia, *Bollettino di Studi Latini*, 28, 105-131.
- Pomeroy, Sarah B. (1978). *Donne in Atene e a Roma*. Torino, Italia: Einaudi.
- Ponchont, Max (1924). *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Paris.
- Properzio (1996). *Elegie*. Milano: Fabbri Editori.
- Provasi, Gina (1937). Il ciclo tibulliano Sulpicia-Cerinto e le sue principali interpretazioni, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 65, 343-354.

- Quintiliano (1997). *La formazione dell'oratore*, vol. III (libri IX-XII). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Radford, Robert S. (1923). Tibullus and Ovid, *AJPh*, 44, 1-26, 230-259, 293-318.
- Rasi, Pietro (1913). *Una poetessa del secolo di Augusto*. Padova: CEDAM.
- Riposati, Benedetto (1945). *Introduzione allo studio di Tibullo*. Como: Marzorati.
- Rostagni, Augusto (1953). *Corso di letteratura latina: Appunti su Tibullo e sul Corpus Tibullianum. Anno accademico 1952-53. (Università di Torino, facoltà di Lettere e Filosofia)*. Torino.
- Santirocco, Matthew (1979). Sulpicia Reconsidered, *The Classical Journal*, 74, 229-239.
- Scotti, Mathilde (1991). *Lo spazio letterario di Roma Antica*, vol. IV, Roma, Salerno Editrice.
- Semi, F. (1969). Riposati B., "Introduzione allo studio di Tibullo", *Aevum*, 43, 154-155.
- Skoie M. (2000). Sulpicia Americana: A Reading of Sulpicia in the Commentary by K.F. Smith (1913), *Arethusa*, 33 n.2, 285-311.
- Recuperato da <https://search.proquest.com/docview/1307021978/B870F6A00FD944FEPQ/1?accountid=14609>. Consultato: 15/09/2017.

- Smith, Kirby, F. (1913). *The Elegies of Albius Tibullus: the Corpus Tibullianum*. New York: American Book Co.
- Stampini, Ettore (1915). *I sei carmi di Sulpicia, figlia di Servio*. Torino.
- Tibullo (1996). *Elegie*. Milano: Fabbri Editori.
- Tibullo (1988). *Elegie*. Milano: Garzanti.
- Zanco, Bruno (1946). Tibulliana, *Aevum*, 20,3,179-216.

***Die Klosterschule* y su crítica a lo “femenino” en la literatura de internado alemana**

Jade López Aledo

Universitat de València

Resumen: La literatura de internado es un fenómeno europeo a día de hoy poco investigado. Las obras que se establecen en un internado o recrean la esencia de esta institución son generalmente atribuidas a otros géneros literarios y escasamente contempladas como parte de un género conjunto propio. Centrándonos en la literatura alemana en torno a esta institución, las obras más estudiadas son las escritas por autores masculinos mientras que las compuestas por autoras han sido relegadas a un segundo plano. Con el estudio de *Die Klosterschule* de Barbara Frischmuth, esta comunicación examina la crítica implícita que hace la autora a lo codificado como femenino en la literatura de internado alemana de la sociedad del siglo XX.

Palabras clave: Barbara Frischmuth, literatura de internado alemana, feminidad, canon literario, violencia simbólica

Abstract: The boarding school literature is a European phenomenon that is currently little researched. The works that are established in a boarding school or recreate the essence of this institution are generally attributed to other literary genres and they are scarcely contemplated as part of their own genre. Focusing on the German literature around this institution, the most studied works are those written by male authors while those composed by authors have been marginalized. With the study of *Die Klosterschule* by Barbara Frischmuth, this communication examines the author's implicit criticism of what is codified as feminine in the German boarding school literature of the twentieth-century society.

Key words: Barbara Frischmuth, German boarding school literature, femininity, literary canon, symbolic violence

1. Contexto y definición de la literatura de internado

Para establecer los puntos de análisis, este trabajo va a apoyarse principalmente, en primer lugar, en el estudio que hace el Prof. Klaus Johann de la Westfälische Wilhelms-Universität Münster en *Grenze und Halt: Der Einzelne im >>Haus der Regeln<<* (2003) y el que hace en su contribución *Das Internat in der Literatur. Zur Geschichte und Charakteristik des Genres Internatsliteratur in der deutsch- und anderssprachigen Literatur vom Mittelalter bis heute* en el trabajo de Christopher Haep *Grundfragen der Internatspädagogik. Theorie und Praxis* (2015) como conocedor de la literatura de internado como género *per se*. En segundo lugar, esta investigación se basa en el concepto de la violencia simbólica de Pierre Bourdieu en *La reproducción: Elementos para una Teoría del Sistema de Enseñanza* (2001) para determinar en qué medida o de qué modo ejerce, en este caso, la institución del colegio de monjas violencia en sus alumnas.

Según Johann (Johann, 2003: 3, Johann, 2013: 145, Johann, 2015: 28), dentro de la literatura de internado se encuentran los textos que tematizan ficcional o autobiográficamente, en su totalidad o en parte, esta institución y lo que allí ocurre. En ella se incluyen los textos con un rasgo 232

autobiográfico ya que casi todos los textos hacen referencia a algún punto de la vida del autor, ya sea porque han crecido en un internado o han tenido experiencias cercanas a uno. Básicamente, esta es la literatura que se centra en tematizar el símbolo de esta institución, además, por norma general, en la cual los padres delegan voluntariamente la educación de sus hijos.

Centrándonos en la literatura alemana, en esta temática se comprende también, además de los explícitamente llamados internados, las escuelas para cadetes, los colegios de monjas, los liceos, y los seminarios, entre otros (Johann, 2015: 28). En algunos casos también se incluyen los textos que tematizan un orfanato (como *Das Waisenhaus* de Hubert Fichte-1965) o incluso un centro educativo (como la autobiografía de Brendan Behan *Borstal Boy*-1963, la novela de Siegfried Lenz *Deutschstunde*-1968, o la obra *Herzlich willkommen* de Walter Kempowski), similares al internado, pero no iguales (Johann, 2003: 7). La principal diferencia es que en el internado existe la posibilidad de salir voluntariamente y se dedican especialmente a la formación intelectual¹ (como en *Jakob von Gunten* de Robert Walser o *Boëtius von Orlamünde* de Ernst Weiss)

¹ Tienen generalmente una escuela propia.

mientras que en los orfanatos se centran en los servicios básicos educativos y materiales (Johann, 2003: 7).

Este género como independiente *per se* ha sido prácticamente desconocido hasta día de hoy en Alemania porque siempre se lo ha confundido con la *Schulliteratur*² y sus obras son a menudo asociadas a esta última (Johann, 2015: 29, Johann, 2003: 13). Las diferencias entre estos dos tipos literarios son fundamentales, el internado tanto real como ficticio constituyen, a diferencia de la escuela convencional, un espacio muy restringido en el que solo se encuentran las personas encargadas del orden y los alumnos, mientras que la familia aparece solo de forma esporádica mediante visitas, cartas, o recuerdos del/la protagonista. Los alumnos/as de la *Schulliteratur* oscilan entre la dimensión de la familia y la escuela, creando así un entorno menos hostil y limitado.

2. Internados femeninos

Los internados para chicas, en este caso, colegios de monjas, no son tan comunes en la literatura de internado como lo son los masculinos. Esto se debe a que el papel de la educación de la mujer no tuvo durante mucho tiempo la misma

² Literatura escolar.

posición ni importancia en la sociedad como la tenía la educación de los jóvenes (Johann, 2003: 481), por lo que su acceso a la formación y a la escritura era difícil, y por ello hay una cantidad menos considerable de obras de literatura de internado femeninas. Como bien sabemos, ésta ha ido cobrando importancia por primera vez en los últimos siglos. En la literatura de internado escrita por hombres, la educación se centra únicamente en el ejercicio intelectual de los jóvenes, mientras que la mujer queda relegada a los márgenes, cuyo único papel suele ser de amante (como en *Glasperlenspiel* de Hermann Hesse). La imagen del internado femenino resulta atractiva para el hombre cuando es representada como una pornotopía (Johann, 2013: 147), es decir, como el estímulo erótico que supone la imagen de un grupo de chicas reprimidas y marginadas en un internado sin más opción que disfrutar de la compañía entre ellas mismas.

Hay dos puntos críticos en la literatura de internado femenina: el que, por un lado, a modo de sublevación, refleja la lucha por el derecho a la educación, sobre todo cuando las protagonistas son maestras en dichas instituciones, y el que por otro lado tematiza una enseñanza limitada a formar a la mujer como una esposa digna o como una monja. La institución en la

que se escenifican ambos tipos son un *Klosterschule*³ o un *Pensionat*⁴. Como dice Johann (2003: 483), dentro de estos tipos de internado hay un rango muy amplio de factores que deben determinarse específicamente para cada texto. Por ejemplo, el elemento principal en los colegios de monjas es la tematización de la religión católica.

La existencia de la literatura de internado se remonta desde el *Casuum Sancti Galli* en el medioevo (Johann, 2015: 30), pero es realmente en el siglo XVIII cuando alcanza su auge y se pone de moda relatar los obstáculos existentes en la institución durante la educación de las niñas. A finales del siglo XVIII, muchos de los textos literarios alemanes que tematizan los internados femeninos conforman un paradigma para el género. Esta literatura va dirigida a la mujer y por otro lado crea una determinada imagen literaria y un modelo de feminidad a seguir: estos textos fijan lo que ellas deben hacer y cómo se las debe educar para convertirse en las heroínas de su sociedad y encontrar un marido a su salida de la institución (Johann, 2003: 484). El fin de este modelo era representar la capacidad de adaptación de la joven en un entorno diferente al de su hogar y

³ Colegio de monjas.

⁴ Internado, pensión. Permítasenos la licencia de utilizar algunas acepciones directamente en alemán pues existe una gran cantidad de nombres para lo que nosotros conocemos no únicamente, pero sí generalmente, como internado.

su éxito en la superación de las diferentes tareas que se le plantean, convirtiéndose en, para lo que entonces se consideraba, una mujer ideal para su marido y su hogar. Las obras más conocidas en este contexto son *Julchen Grünthal* de Friederike Helene Unger y *Der Trotzkopf* de Emmy von Rhoden. Éstas retratan la mentalidad y educación en el contexto histórico, cuya cuestión principal es la de la educación apropiada para una joven burguesa.

Aunque el cambio va tomando forma tardíamente, a finales del siglo XIX y principios del XX algunas autoras toman ese concepto de feminidad establecido y le agregan un carácter crudo e irónico para criticar de forma implícita la naturaleza del modelo social. De este modo representan a un tipo de mujer que se rebela contra la norma establecida por el internado y por la sociedad. Este es el caso de *Die Klosterschule* de Barbara Frischmuth, en el que nos vamos a centrar. Esta obra experimenta su apogeo después de la reforma eclesiástica y social en los años sesenta (Johann, 2015: 36). Como bien lo dice su nombre, se desarrolla en un colegio católico de monjas en el cual el tema principal es el cuestionamiento religioso-filosófico de sus alumnas: se muestra la problemática de la imposición del orden divino y del propio internado. La novela trata sobre el método educativo autoritario empleado en esta institución y su 237

intento de anular cualquier tipo de atisbo de individualidad en las niñas, lo que les impide crecer y crear sus propias experiencias. Aquí es donde entra en juego la violencia simbólica, pues el colegio hace uso de un método de enseñanza mediante la opresión y la imposición de un modelo de feminidad único y a seguir, es decir, “toda acción pedagógica es objetivamente una violencia simbólica en tanto que imposición, por un poder arbitrario, de una arbitrariedad cultural” (Bourdieu, 2001: 19). El método autoritario e impositivo del *Klosterschule* se traduce en una violencia que según Bourdieu (2001: 221) da lugar en la escuela debido a su condicionamiento al orden político, cultural y social de la época:

Cuando la cultura que la Escuela tiene objetivamente por función conservar, inculcar y consagrar tiende a reducirse a la relación con la cultura que está investida de una función social de distinción por el solo hecho de que las condiciones de su adquisición están monopolizadas por las clases dominantes, el “conservadurismo pedagógico” que, en su forma límite, no asigna más fines al sistema de enseñanza que el de conservarse idéntico a sí mismo, es el mejor aliado del “conservadurismo social y político”, porque, bajo la apariencia de defender los intereses de un cuerpo particular y de autonomizar los fines de una institución particular, contribuye por sus efectos directos e indirectos al mantenimiento del “orden social”. El sistema de enseñanza nunca ha podido dar la ilusión tan completa de la autonomía absoluta [...] como cuando la concordancia entre su función propia de inculcación, su función de conservación de la cultura y su función de conservación del “orden social” era tan perfecta que su dependencia respecto a los intereses objetivos de las clases dominantes podía quedar ignorada en la inconsciencia feliz de las afinidades electivas.

Siguiendo la línea del autor, la escuela de monjas, bajo la apariencia de ser una institución que enseña con autonomía, en realidad está promulgando las creencias que el orden social político y religioso del momento imponen, creencias estructuradas en el patriarcado y el machismo, en desarrollar una educación intelectual en los jóvenes y enseñar a las muchachas a ser buenas futuras esposas. Como dice Palma (1994: 137), “la domesticación de la sexualidad de la mujer es la base de la organización social. Una vez organizada la sexualidad femenina, la sociedad patriarcal continúa su gestión con el intercambio de mujeres”. González (1998: 68) aclara esta idea del intercambio a partir de la figura de la mujer contemplada como un producto creado al gusto para un público masculino, y afirma que “lo cotidiano, lo rutinario, lo que garantiza y permite a los hombres dedicarse a las proezas [...], queda adjudicado a las mujeres, connotado devaluadamente y carente de expresiones culturales dignificadoras y exaltadoras. El control de la sexualidad femenina sería el último eslabón, o el primero, según se mire, de esa cadena de opresión”. El concepto que impone esta opresión por parte de la institución es el de un modelo de feminidad que se asienta sobre los cánones de mujer perfecta desde la perspectiva del hombre, una idea superficial que la sume a las 239

tareas básicas del hogar y le pide que sea dócil, diligente y trabajadora, que se mueva con gracilidad y dulzura y se entregue sumisa sin reparos a su marido. Esto puede observarse en el capítulo *Die Anstandsstunde*⁵, el cual se dedica por completo a la descripción de lo que deben hacer las jóvenes estudiantes si desean encontrar un buen partido y casarse, desde cómo llamar la atención del hombre, qué hacer para que luego no pierda el interés, e incluso ser prudentes a la hora de escuchar su vida privada, como si ello fuera un gran privilegio el cual no se hubiera de perder⁶: “Se pueden considerar como superadas las primeras dificultades cuando él comienza a contaros su vida privada. No debéis mostrar curiosidad. Él no debe perder la sensación de haceros confidentes de sus secretos por propia voluntad” (Frischmuth, 1978: 36). El matrimonio debe ser el máximo objetivo de las muchachas, que desde ese momento deben someterse al hombre por norma: “[...] ahora que habéis entrado en el estado de matrimonio santificado, estáis sujetas al mandamiento de servir a vuestro esposo y ser sumisas a él, y esto debe hacerse teniendo en cuenta el valor que él tiene en vosotras” (Frischmuth, 1978: 39). En este capítulo se hace presente una violencia silenciosa que anula por completo la

⁵ Las horas de decoro.

⁶ Para que los ejemplos dados puedan llegar a un abanico más amplio de lectores, permítaseme utilizar una traducción propia de los pasajes.

personalidad de la mujer, que tiene como único objetivo ensalzar la figura del hombre. Una vez han conseguido marido, su máxima aspiración es poner en práctica todo lo aprendido en el internado y servirle diligentemente.

El principal mecanismo con el que se ejerce esta violencia simbólica en *Die Klosterschule*, como hemos visto con el primer ejemplo, es mediante el lenguaje. El contenido de la obra de Frischmuth se divide en catorce capítulos que no tienen una determinada estructura narrativa lineal, por lo que, aunque comparten el hilo argumental, cada uno tiene un carácter independiente de los demás. El lenguaje empleado en la obra es el de una niña que es reprimida durante años, y se expresa mediante un estilo que ha adquirido de la Biblia y otras obras de carácter espiritual: a través de una reproducción automatizada del lenguaje magistral y los sermones dados por las hermanas, expone el estricto método de enseñanza al que someten sus acciones cotidianas y pensamientos:

Por amor al corazón de Jesús:

[Hay que]⁷ cepillarse los dientes. [Hay que] lavarse el cuello. [Hay que] ponerse un delantal limpio todos los viernes. [Hay que] asistir a la primera misa del sagrado corazón cada viernes. Celebrar

⁷ Los claudators son nuestros. En la versión en alemán se obvia el verbo de obligación, pero se sobreentiende en el contenido y disposición de las frases. 241 No añadirlo en la traducción al castellano haría la cita carente de sentido.

dignamente el festival del sagrado corazón el segundo viernes después del Corpus Christi. [Hay que] dejar ser al sagrado corazón en sí mismo y en uno mismo. [Hay que] realizar una vigilia al sagrado corazón en diversas ocasiones. [Hay que] creer, que el sagrado corazón es el sagrado corazón. [Hay que] venerar al sagrado corazón de diversas formas. [Hay que] llevar con uno mismo una santa imagen del sagrado corazón. (Frischmuth, 1978: 63)

La escuela tiene la mejor reputación, y nuestra principal tarea es no mancharla. No tenemos derecho a hacerlo, porque nosotras también hemos sido atendidas. Para [cuidar] nuestro cuerpo, nuestro espíritu y sobre todo nuestra alma. Tenemos la obligación de estar agradecidas, tanto por la bondad como por la austeridad, porque lo que nos sucede a nosotras le ha sucedido a innumerables generaciones, y finalmente nos beneficia a todos. Nadie ha sido lastimado, la mayor parte de las reprimendas llevan a algo. (Frischmuth, 1978: 55)

Bourdieu (2001: 130) explica que “el lenguaje magistral halla su significación completa en la situación en que se realiza la relación de comunicación pedagógica, con su espacio social, su rito, sus ritmos temporales, en pocas palabras, todo el sistema de coacciones visibles o invisibles que constituyen la acción pedagógica como acción de inculcación e imposición de una cultura legítima”. La continua repetición de las oraciones diarias adopta en la obra un tono irónico que critica la prohibición religiosa impuesta a la libertad de sentir, pensar y obrar. A toda alumna se le dan las pautas que debe seguir en su día a día y a cada instante. Producto de esta constante presión ejercida por el mandato religioso del colegio, las jóvenes están sumidas en un

automatismo movidas por el deber y la prohibición en cada una de sus situaciones vitales:

Debemos mantenernos en orden, debemos sostener nuestras manos, debemos hablar inglés, no debemos separarnos. Debemos permanecer en fila sin salirnos de los límites, sin desviarnos, sin estar fuera de la línea, sin mirarnos, sin hacer tonterías, debemos obedecer a las hermanas, no dejar rastros, como pañuelos, hierba pisada, hongos triturados, cáscaras de nueces, helechos rotos, troncos de árbol mutilados, botones perdidos o imágenes del libro de oraciones. (Frischmuth, 1978: 15)

Mediante la anáfora del verbo *deber* y con especificaciones muy claras, la protagonista describe cómo son los paseos que dan durante una hora al día, entre el almuerzo y las horas de clase. Hasta la simple actividad de dar un paseo es dirigida de principio a fin, de manera eficiente y sin cabida para errores. De esa forma, según la protagonista, aprenden a mantener la disciplina y el orden, porque es lo que la sociedad espera de ellas. Con todo esto, podemos observar en qué medida se hace uso de este lenguaje para ejercer violencia. “Entre todas las técnicas de distanciamiento de que la institución dota a sus agentes, el lenguaje magistral es el más eficaz y el más sutil. [...] El lenguaje puede dejar de ser en el caso extremo un instrumento de comunicación, para convertirse en un instrumento de encantamiento cuya función principal consiste en atestar e imponer la autoridad pedagógica de la comunicación y del contenido comunicado” (Bourdieu, 2001: 132).

A pesar de todo lo expuesto, no significa que en la obra no se presenten otros tipos de violencia, aunque en menor medida, como la física, perpetrada por el personal religioso si no se acatan las normas. Un ejemplo de esta puede observarse en las narraciones fantasiosas de la protagonista, en las cuales acuden los mismos demonios a castigar a algunas de sus compañeras por no haberse portado de forma ejemplar. Se intuye tras las visiones de la niña que esos demonios producto de la fiebre muestran en realidad a un obispo que agrade a las niñas en el gran salón: “Si está escrito que uno es bueno, puede colocarse al lado derecho del obispo. Alabanza y regalos que consisten en manzanas y bollería son la recompensa. Si el libro dice algo malo de ti, tienes que ponerte al lado izquierdo del obispo. Quien no corra lo suficientemente rápido es golpeado con el látigo. Se supone que el diablo⁸ también atacaba a aquellos que están en el lado derecho” (Frischmuth, 1978: 24).

Así pues, la violencia simbólica se expone en la obra mediante un esquema asimétrico de poder ejecutado por el colegio de monjas y a través de este, por la religión católica como autoridad total y reproducción del dominio del hombre

⁸ Se refiere literalmente a un demonio allí presente situado tras el obispo, que según las narraciones de la niña está preparado para castigar a las niñas malas. 244

sobre la mujer. Esta relación de poder llevada a cabo por la institución es naturalizada e interiorizada por las alumnas siendo de tal forma convertida en un hecho indiscutible. Es importante tener en cuenta que este tipo de violencia solo es posible con la colaboración del dominado. Las monjas, como perpetradoras de esta relación de poder, empujan a las muchachas a actuar de forma mecanizada e ir en una sola dirección contemplada como la correcta. Como hemos visto, este tipo de agresión es llamada simbólica por su carácter implícito ejecutado mediante pequeñas acciones enmascaradas⁹, ya sea por medio del lenguaje o el establecimiento de pequeños ritos y costumbres, y se establece tras un largo proceso de construcciones políticas y sociales, que determinan un modo concreto de pensar, sentir y actuar para la mujer, lo codificado como femenino. Como dice Johann (Johann, 2015: 27), el internado es a menudo un lugar de profunda reflexión, incluso más que otros tratados pedagógicos. En efecto, *Die Klosterschule* es una crítica a la literatura escrita por y para hombres, en la que se enseña que las jóvenes son concebidas para complacer y ser sometidas, y su educación debe ser dirigida por las leyes opresivas patriarcales. Barbara Frischmuth reformula la función de este constructo social y

⁹ Pero no menos dañinas que otros tipos de violencia.

apela a una imagen de la mujer con potencial y cabida en el mundo.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, Pierre y, Passeron, Jean-Claude (2001). *La reproducción: Elementos para una Teoría del Sistema de Enseñanza*. Madrid: Popular.

Frischmuth, Barbara (1978). *Die Klosterschule*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag.

González, María Asunción (1998). *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Johann, Klaus (2003). *Grenze und Halt: Der Einzelne im >>Haus der Regeln<<. Zur deutschsprachigen Internatsliteratur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Johann, Klaus (2006). “Ein katholischer Suppenwürfel”. Unmaßgebliche Marginalien eines Literarhistorikers zu Paul Ingendaays Roman” Warum du mich verlassen hast”, *Gaesdoncker Blätter*, Volumen (8), 81- 85.

Johann, Klaus (2010). Zeit Online. Recuperado de <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-04/internat-literatur>. Consultado 30-10-2017.

Johann, Klaus (2013). Die Leiden der Jungen und Mädchen. Anmerkungen zur Internatsliteratur, aus leider gegebenem Anlass, *Zeitschrift für Erziehung und Schule*. Volumen (2), 145- 150.

Johann, Klaus (2014). Ein „Abriß der Welt“. Internatsromane als Gesellschaftsromane, am Beispiel von Werken Hermann Hesses, Robert Musils, Robert Walsers, Wilhelm Speyers und Erich Kästners, *Der Deutschunterricht*, Volumen (1), 26- 39.

Johann, Klaus (2015). Das Internat in der Literatur. Zur Geschichte und Charakteristik des Genres Internatsliteratur in der deutsch- und anderssprachigen Literatur vom Mittelalter bis heute. En Christopher Haep (Ed.), *Grundfragen der Internatspädagogik. Theorie und Praxis* (27.). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Johann, Klaus (11, 2017). Im „Haus der Regel“. Zu Joseph Zoderers Internatsroman *Das Glück beim Händewaschen* (1976 bzw. 1982) im Kontext der deutsch- und anderssprachigen Internatsliteratur. En Sieglinde Klettenhammer y Erika Wimmer, *Internationalen Joseph-Zoderer-Symposion*. Simposio organizado por el Forschungsinstitut Brenner-Archiv y el Institut für Germanistik der Universität Innsbruck, Innsbruck.

Palma, Milagros (1991). Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza, En Lola G. Luna (Comp.), *Género, clase y raza en América Latina* (137.). Barcelona: Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Universitat de Barcelona.

Escritoras de dos mundos: la literatura hispano- árabe en el periódico *al-Iṣlāḥ* (*La Reforma*).

Alberto Benjamín López Oliva

Universidad de Granada

Resumen: Se relaciona la actividad literaria y periodística de Letizia Repetto, Mayy Ziyada y Mary Yanni de Atala con la creación de una identidad árabe-chilena.

Palabras claves: inmigración árabe, *mahjar* en Chile, prensa, identidad.

Abstract: The literary and journalistic works of May Ziyada, Letizia Repetto and Mary Yanni de Atala is related to the creation of the arab-chilean identity.

Key words: arab migration, mahjar in Chile, press, identity.

1. Introducción.

El semanario *al-Iṣlāḥ* (*La Reforma*) (1930-1942), fundado en Santiago de Chile por el palestino Jorge Sabaj Zurob, es uno de los testimonios literarios más extensos y fidedignos de la historia de la emigración árabe en el país (1885-1940)¹. Intelectuales, ensayistas y, en general, amantes de las letras, se reunieron en él para divulgar sus experiencias y preocupaciones como colectividad inmigrada. Sus postulados, en mayor o menor

medida, consiguieron reflejar la emergencia de una identidad chileno-árabe y, frente a ésta, los riesgos de la asimilación identitaria.

En este debate, destaca la contribución, directa o indirecta, a través de transcripciones o críticas literarias, de tres autoras de distinta procedencia: Letizia Repetto, periodista chilena, Mayy Ziyada, intelectual radicada en Egipto, y Mary Yanni de Atala, literata libanesa inmigrada en Chile.

Desde sus respectivas perspectivas y en tres momentos consecutivos del proceso migratorio, la difusión de la actividad literaria de estas escritoras ha contribuido a forjar una identidad árabe-chilena *en diálogo*, capacidad inherente y decisiva de la vida humana, dilucida por el filósofo Charles Taylor en su *política del reconocimiento*: “siempre definimos nuestra identidad en diálogo con las cosas que nuestros otros significantes desean ver en nosotros y, a veces en lucha con ellas” (2009: 62).

2. Letizia Repetto y las fronteras del periodismo.

Letizia Repetto Baeza (1910-2000) es una novelista y articulista chilena de proyección internacional. Colaboradora en *al-Iṣlāḥ (La Reforma)* durante sus primeros años de editorial, su 250

nombre destaca en una extensa nómina de periodistas de hegemonía masculina².

Nace en la ciudad chilena de Valparaíso y, con dieciocho años de edad, comienza su carrera en las letras. Su primera novela lleva por título *La voz infinita* (1928) y es prologada por Enrique Diez-Canedo (1879-1944), poeta español. La también porteña, Sara Vial (1927-2016), enumerará los singulares personajes que dan a conocer el texto. Entre ellos, Cansinos Assens (1882-1964), traductor y pensador español, Juana de Ibarbourou (1892-1979), poeta uruguaya, o Henri Barbusse (1873-1935), periodista francés y prologuista de su segunda obra, *La cenicienta del Jazz* (1930) (Vial, 2000: 9).

Estas novelas pronto quedan eclipsadas por su actividad periodística, encontrándose su firma en numerosos medios chilenos, *La Ilusión*, *La Estrella*, *El Mercurio de Valparaíso*, etc., además de extranjeros, como la revista melillense *Vida Marroquí* de Fermín Requena (1893-1973).

Su vocación parece estar íntimamente ligada con su vida personal. Durante la Guerra Civil española (1936-1939), mantiene matrimonio de poder con Luis Beltrán, Cónsul General de España. Su estatus diplomático le permite viajar por distintos lugares del mundo (Francia, Argelia, Grecia, Italia, Portugal y España) y dar constancia de ello en sus artículos. En 251

España, pierde al primero de sus hijos durante los bombardeos en la capital madrileña. Su segundo, Luis, nace en Chile y desempeña el cargo de Vicerrector de Asuntos Internacionales en la Universidad de Alcalá, en el momento en el que lo refiere Sara Vial (*idem*). A la muerte de su marido, Letizia Repetto es nombrada Cónsul de Honduras en Valparaíso.

En estos años, la prensa española se hace eco de su estancia y da a conocer a la autora a través de la crítica literaria. Interés tienen, por ejemplo, las posteriores palabras de *Gente Conocida* – revista gaditana y de evidente sesgo franquista–, las cuales retratan a Letizia Repetto como una escritora “loable” y “españolista”, cuya actividad literaria “no solo se impondrá en el Nuevo Mundo: se impondrá también en España” (Ramírez, 2000: 289-290)³.

En cuanto a *al-Iṣlāḥ (La Reforma)*, ciertamente, también se subrayan los conocimientos de Letizia Repetto sobre la realidad hispana con motivo de la publicación de dos de sus ensayos: “Influencia espiritual de España en América” (*LR*. 12/07/1935, p. 3) y “Relaciones de espíritu entre España y los árabes”, editado en *Mundo Árabe*, suplemento del periódico (supl. *MA*. 17/09/1935, p. 4).

La repercusión de estos textos en la colectividad árabe es notoria. Como se recordará posteriormente, para los árabes 252

recién arribados, los “primeros años de permanencia en el país fueron muy difíciles de sobrellevar, siendo presa de acusaciones de carácter racial, social y cultural. Situación que afectó incluso, en alguna medida, a sus descendientes”, analiza Antonia Rebolledo (2000: 160). La influencia de ciertos ideólogos y periodistas nacionalistas chilenos sólo agravó tal aciaga tesitura, esgrimiendo conceptos de *raza* y *nación* contra la achacada “invasión extranjera”.

Frente a estos postulados, Letizia Repetto defiende el parentesco entre la cultura hispana y árabe a través del pasado andalusí. Para ello, se sirve de una ristra de referencias tópicas sobre al-Andalus que, como dice Heba El-Attar, vuelven a los árabes más “familiares a los ojos de los locales” (2006: 576): la arquitectura (la Mezquita de Córdoba y el Generalife de Granada), la filosofía (Ibn Tufayl, Ibn ‘Arabi y Averroes), las ciencias, el idioma árabe, su literatura, su pervivencia y reminiscencia en la literatura posterior; para argüir finalmente que “las relaciones de espíritu entre los árabes y los españoles fue íntima y de enorme transcendencia, llegándose a crear nuevas formas que no son sino hábiles combinaciones de las dos razas, y cuyo sello admirable y depurado ha quedado como modelo de belleza y emoción pura” (supl. *MA*. 17/09/1935, p. 4).

Como ésta, las referencias ideológicas y de estética romántica no escasean a la hora de evocar “ese invisible pero supremo puente de piedras preciosas que son las actividades del espíritu” (supl. *MA*. 17/09/1935, p. 4) y que, a juicio de la autora, se materializa en el transvase cultural de lo árabe hacia América, durante el periodo colonial español.

Todo ello también lo trajo a nuestra América como un obsequio para los corazones, no sólo puso en éste suelo riqueza en civilización, en valentía en audacia y en fe, sino también riqueza en el alma, amor a la belleza, a las artes, a las ciencias. Nos trajo la forma corpórea de su vida y el ánfora irreal de su espíritu soñador y vagabundo hacia donde haya poesía, perfume y sensibilidad.

Así, España fue dejando gota a gota el precioso zumo de su tesoro en todas las ambiciones de civilización y también en todos los sueños y en todas las esperanzas (supl. *MA*. 17/09/1935, p. 4).

Palabras que, acorde con la idiosincrasia de la época, tratan de acercar lo árabe y lo latinoamericano en el relato histórico. Como expresa Laura Rodríguez: “probablemente la principal función social de la Historia en las sociedades contemporáneas sea su papel de agente creador de identidad, en tanto que materia forjadora y transmisora de ideología, y de la memoria común de las mismas, transformada en identidad colectiva a través de la conmemoración metódica del pasado” (Rodríguez 2006: 11).

3. Mayy Ziyada y la lengua árabe.

Seis años después del ensayo de Letizia Repetto, aparece en *al-Iṣlāḥ (La Reforma)* la transcripción de un texto en lengua árabe, perteneciente a una de las precursoras del discurso de la modernidad árabe y una de las más célebres intelectuales de su época, Mayy Ziyada (1886-1941). Poeta e investigadora, nace en la ciudad palestina de Nazaret y, tras emigrar junto a sus padres a Egipto (1908), comienza su actividad literaria, comprometida y extensamente reputada (Šayj, 1994; Zeidan, 1995: 53-55 y 85-87; Lázaro, 2002; Khaldi, 2012).

Para *al-Iṣlāḥ (La Reforma)*, la referencia a Mayy Ziyada se inserta en un periodo de mayor estabilidad para la colectividad árabe en Chile, lograda a tesón de su labor comercial, como ilustra el creciente número de industriales árabes o su incursión en la vida política chilena (Rebolledo, 2000). El proceso de integración socio-económica ocurre en detrimento del acervo cultural árabe. Como sitúa M^a Olga Samamé, para el inmigrante árabe, “su adaptación y comunicación exigía el aprendizaje del español, para su actividad comercial y la interrelación social. Más aún, en los descendientes se fomentaba su abandono [del árabe] para una integración más expedita” (Samamé 2003: 56).

Ante una posible asimilación identitaria, *al-Iṣlāḥ (La Reforma)* divulga una serie de textos de índole lingüística que prestigian la riqueza y relevancia de la expresión árabe, cada vez más lejana para las sucesivas generaciones de chilenos de ascendencia árabe. Se presta, así, gran atención a los textos de teorizadores de la lengua, como el profesor siro-americano Philip K. Hitti (1910-1976), el erudito libanés Anastas al-Karmali” (1966-1947) o la propia Mayy Ziyada, elección que no sorprende dada la notoria instrucción lingüística de la escritora⁴ y su papel destacado como renovadora de la lengua árabe durante el ‘Renacimiento’ árabe⁵.

Coincidiendo con el año de su desaparición, *al-Iṣlāḥ (La Reforma)* reproduce el escrito “Li-māḍā tabaqqā’ al-lugat al-‘arabiya ḥayya?” (¿Por qué sigue viva la lengua árabe?) (*LR*. 13/12/1941, p. 6 y 12)⁶. En él, ya se distingue el interés de Mayy Ziyada por el desarrollo lingüístico a través del mundo, expresado mediante la siguiente imagen:

Los pueblos son como los mares, con sus flujos y reflujos, crecidas y bajadas. Atiza su oleaje la costa donde da a parar el agua. Allí confluye y reposa en el interior de las turbulentas olas. Los pueblos tienen civilizaciones que crecen y se elevan hasta la cresta de la gloria y el esplendor. Luego descienden hasta caer en la debilidad y el olvido, despreocupados del sistema, de la fuerza y de la experiencia de aquellas nuevas civilizaciones por las que son remplazadas.

Este es el motivo de la permanente fluctuación en las zonas de ahínco humano donde perecen uno tras otro los amagos de la civilización.

¿Cuáles son los factores que hacen que lo que ayer floreció hoy se

marchite y lo fértil de hoy mañana sea árido?

A continuación le sigue una reflexión sobre el devenir de las civilizaciones europeas clásicas, no sin antes demostrar su espíritu crítico –nutrido por su labor investigadora y la consulta de diversas obras enciclopédicas– que le permite distar de otros historiadores. Prosigue el artículo:

Esta importante cuestión ha sido estudiada por los eruditos de la historia, de la arqueología y de la civilización que discernieron las causas y esbozaron grandes obras con sus explicaciones, mas éstas no pueden ser utilizadas para impedir lo inevitable en todas las civilizaciones que alcanzaron su elevado auge y, más tarde, su declive, al igual que su crecimiento en la constante fluctuación. No puede la justa contemplación sino confirmar lo que ha venido sucediendo desde los albores de la Historia: las gentes crearon pueblos y civilizaciones, y en la rotación de los tiempos, es inevitable que lo nuevo se torne viejo y que llegue a ser antiguo lo que un día fue nuevo.

De este modo, el idioma de un pueblo se difunde con la creación de su civilización, y el vencido está obligado a aprenderlo y dominarlo en la medida de lo posible, hasta el punto de que si esa civilización decae, la difusión de su lengua cesa y entra en la categoría de las lenguas muertas.

Este es el destino que han corrido todas las lenguas clásicas, cuya época estuvieron incluso en contacto con la lengua árabe. El griego y el latín ascendieron y decayeron en poco tiempo con la llegada del árabe. Así pues, ¿por qué la lengua árabe no ha corrido el mismo destino, permaneciendo viva todos estos largos siglos tras la dispersión de los estados de la conquista y la difusión de la grandeza árabe?

Concluye la autora con los motivos que hacen preservar la lengua árabe hasta la actualidad.

y política entre los diferentes pueblos: el griego y el latín. El latín fue usado desde Campania, al sur de Italia, hasta las islas británicas, desde el río Rin, y hasta la cordillera del Atlas.

El griego se utilizó desde Sicilia hasta las costas del Tigris y el Éufrates, desde el Mar Negro hasta las fronteras de Abisinia (Etiopía). Su difusión fue limitada por la propagación del árabe por España y África hasta la línea del Ecuador, el norte y el sur de Asia y más allá de los pueblos tártaros. Como lengua formal, predominó en toda la zona del oriente islámico.

Aunque no prevaleció como expresión coloquial de algunos idiomas del noreste, influenció en el persa, en el hindi, en el indostánico, en el turco, en las lenguas africanas y en los dialectos tártaros, así como en las lenguas modernas derivadas del latín o mediante préstamos lingüísticos del árabe.

El latín y el griego pasaron a formar parte del conjunto de lenguas muertas en el ocaso de sus civilizaciones. Así pues, ¿qué hizo preservar al árabe tras concluir los siete siglos de su civilización?

El Corán es el acicate para la formación de la civilización árabe y el motivo por el que aún permanece. Por tanto, la lengua árabe seguirá viva mientras perdure el Islam y cuatrocientos millones de personas alrededor del mundo juren poniendo sus manos sobre el Corán.

Mayy Ziyada compone este texto consciente del profundo sentimiento nacionalista (*al-šū‘ūr al-waṭanī*) que aspiraba independizar el mundo árabe de la injerencia colonial y cultural extranjera, a sabiendas del papel de la lengua árabe clásica como motor del ‘Renacimiento’ árabe y como medio de cohesión identitario (Khoury, 2003: 214; Khaldi, 2012). Años más tarde, el calado de este pensamiento permeará en la colectividad inmigrada e incluso podrá reforzarse al manifestarse en el exilio, “lugar privilegiado para que la Patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla”

(Zambrano, 2004: 42-43).

Este es el aspecto del árabe que actúa como una fuerza unificadora entre todos los hablantes de esta lengua. Es un común denominador que reúne a los arabo-parlantes, ya sea en el mundo árabe o entre grupos étnicos en la diáspora. Es una expresión de identidad. Uno podría usar aquí el extinto término de identidad “pan-árabe”. Así, la expresión clásica/estándar árabe crea un sentido de identidad étnica entre los árabes-americanos que pertenecen a diferentes comunidades lingüísticas (...). Es una lengua con la cual, los miembros de las diferentes comunidades lingüísticas, se apoyan y con la cual pueden construir su *ethos* árabe-americano en la diáspora (Rouchdy, 2013: 143-144).

4. Mary Yanni y la *Historia de Chile*.

Mary Yanni de Atala (1890-1975), arribada a Chile en 1926, es, junto a su coetánea Mayy Ziyada, una de las promotoras del periodo de cambios producidos en el s. XIX árabe.

Recibe su formación inicial en Beirut, entre el Colegio Inglés y la escuela ortodoxa Zahrat al-'Iḥsan (Flor de la Beneficencia), donde aprende árabe clásico, francés y ruso. Más tarde, su producción poética, definida como “diáfana y melódica”, según Matías Rafide (1989: 312), es compaginada con la docencia en la Escuela Rusa y la dirección de la escuela Al-Majliṣ (El Salvador), donde imparte clases de lengua francesa y árabe.

El pensamiento reformista de la autora aparece desglosado en diferentes tribunas árabes como *al-Mar'a al-Ŷadīda* (La Nueva Mujer), *al-Jidr* (El Boudoir), *al-Fatāt* (La Joven)⁷. Aunque, sin duda, el medio más representativo de su pensamiento es la revista beirutí *Minerva* de artes y letras, fundada por la propia autora.

En sus páginas se defendieron, tanto la causa del nacionalismo árabe, como la de la mujer árabe que, muy en consonancia con las propuestas de los reformistas egipcios (...), consideraban a la mujer como pieza indispensable de la sociedad en la perspectiva de una mujer educada para ser, a su vez, educadora en el seno del hogar (Pacheco, 2006: 316).

Su defensa de la emancipación socio-cultural femenina no aminora, aún su llegada a Chile. En la década de los treinta, Mary Yanni se convierte en una de las principales colaboradoras del periódico *al-Ŷtidāl* (La Moderación, 1934-1935), fundado y dirigido en Santiago de Chile por el poeta y periodista Taufic Duoun (1883-1966). Desde el n.º 2 (noviembre, 1934) de este semanario social árabe, la autora dirige la sección “Al-ṣafḥa al-nisawiya” (La página femenina) que presenta así: “para todas las mujeres en la diáspora (*mahýar*) llega esta página femenina dedicada al trabajo, con entrega y buen consejo. Una página en donde emana y se devuelve el deseo y esperanza de reforma” (p. 5).

Su compromiso, social y literario, se expone en diferentes conferencias que, con reconocida oratoria, tratan de acerca la cultura árabe. Por ejemplo, en su discurso *El Líbano ante el problema de Palestina* (1952) o la conferencia radiofónica, “Al-*ŷālia al-yawm wa baʿda ʿašrīn ʿāman*” (La colectividad hoy y veinte años después, 1937).

Todo ello, hace de Mary Yanni una “embajadora de las letras árabes en América” para el poeta sirio George Sidah (1893-1978), gran conocedor de la literatura de la inmigración árabe, el cual introduce así su apartado sobre el panorama cultural en Chile en *Adabnā wa ʿudabāunā fī al-mahŷar al-amīrikiya* (Nuestra literatura y nuestros literatos en la diáspora americana) (1957):

En la República chilena existe una importante colectividad árabe, formada mayormente por gente de Palestina. Poseen diversas asociaciones, además de grandes industrias y una multitud de escritores que suben a la tribuna con su discursos y poemas en lengua árabe. A la vanguardia literaria está la célebre sra. Mary Yanni de Atala, directora de la revista *Minerva*, una de las líderes en el despertar feminista [*al-Nahḍa al-nisāʿiya*] y embajadora de la literatura árabe en Chile. Constituyó *al-Nadwat al-Adabiya* [Club Literario, 1955] en la capital chilena, al estilo del Círculo Andalusi de São Paulo, así como la edificación de un ala de árabe en la Biblioteca Pública de Santiago. A ella se le debe el reavivar la lengua árabe en un entorno donde no predomina la literatura árabe [*Dād*], pues todos son comerciantes, obreros, industriales y agricultores (1958: 520).

En este empeño divulgativo, Mary Yanni traduce la 261

Historia de Chile de Valdés Vergara, publicada en Beirut en 1957 y prologada por Moisés Mussa (1900-1982). En poco tiempo, esta traducción se convierte en recurrente material didáctico para centros de enseñanza siro-libaneses. Como se pondera en las actas de la I Jornada de Cultura Árabe (1996), auspiciada por el Centro de Estudios Árabes de Santiago, Mary Yanni es “una mujer extraordinaria que no siempre se la recuerda y que tuvo el mérito único casi entre los escritores de origen árabe” de traducir “una historia chilena, la Historia de Chile, la tradujo al árabe y esta historia de Galdames se enseña en los colegios de Siria” (Hales, 2005: 37).

Por dicha labor traductológica, Mary Yanni obtiene la condecoración al mérito Bernardo O’Higgins por el Gobierno chileno. Al recibir tal distinción, expresa la autora:

No creo haber hecho una obra digna de tanto premio. Eso sí, creo haber cumplido con un deber fundamental: Chile es mi segunda patria, en la cual he encontrado siempre el más amplio y generoso espíritu de hospitalidad y comprensión, estimulando en mí el gran deber de dar a conocer, en donde sea posible, los grandes e innegables méritos y hermosos antecedentes de este gran pueblo de Chile, ejemplo por su cultura y vigoroso espíritu creador (*MA* 10/06/1958, p. 10).

A petición propia, la venta de una de las ediciones es destinada a distintas instituciones de beneficencia de la colectividad árabe en Santiago (Juventud Homsense, Bomberos 262

de Renca, Soc. de Sras. Sirio Palestinas, Unión Árabe de Beneficencia), evidenciando otra de las facetas por la que es reconocida la escritora, su incesante actividad filantrópica⁸.

Mary Yanni muere en Santiago el 24 de Julio 1975, dejando atrás años de infatigable esfuerzo por el mutuo conocimiento entre civilizaciones y una vida consagrada a la labor periodística. Valgan las palabras que el profesor Juan Antonio Pacheco nos rescata de *Minerva* en abril de 1932:

El periodismo es una inspiración, una serena y profunda emoción que vibra por todo lo que acontece; es una idea que ronda por la cabeza de un pensador vigilante y que resulta ser una verdad reconocida tras la cual transitan los pueblos. Es un murmullo que sale de los labios de un ser humano que acaba siendo una voz que retumba entre los pueblos. Por ello, ¡cuán necesario es que esta emoción se produzca de forma tan delicada como sincera, plena de altos ideales y emitida por labios sinceros y puros! (2006: 102).

5. Conclusión.

La actividad periodística y literaria de Letizia Repetto, May Ziyada y Mary Yanni muestra diferentes dinámicas identitarias al compás del proceso de integración de la colectividad árabe en Chile.

En una época en la que el sentimiento de exclusión hacia el árabe extranjero aún perdura en recuerdo, Letizia Repetto rescata de la historia un periodo de florecimiento cultural como ²⁶³

es al-Andalus, para incorporarlo en el relato presente y celebrar el proceso de intercambio cultural en diferentes sociedades. “Cuanta fusión debió haber entre los dos pueblos en tan largo período y cuya huella debía quedar perenne a través del tiempo y de las tradiciones”

El deseo de la colectividad árabe en Chile participar en la realidad de acogida difiere, cuanto menos, de una estrategia asimilacionista. “Mi identidad, para que sea mía, debe ser aceptada, lo que abre en principio el espacio de una negociación con mi entorno, mi historia, mi destino”, afirma Charles Taylor (1996: 12). Para preservar los rasgos identitarios árabes, *al-Islāh (La Reforma)* inicia una campaña divulgativa de contenido cultural y lingüístico. Como expresa la propia Mayy Ziyada, al conocer la lengua de un pueblo “desaparece en ese instante ante sus ojos aquello que le es a ese pueblo extraño y desconocido; además de avanzar hacia la comprensión del otro” (cit. en Khoury, 2003: 255).

A esta labor, se suma la actividad literaria de la escritora Mary Yanni. Desde el seno de la propia colectividad árabe en Chile, representa una visión *contrapuntística*⁹ del inmigrado, una doble pertenencia e inclinación, como exponente de la cultura árabe y partícipe de la historia chilena, confirmando las palabras del pensador George Corm: “trop souvent, en effect, on 264

oublie que le terme «société» implique par définition l'expression de divers pluralismes. La société est, de par sa nature, plurielle” (2007: 43).

En este sentido, la impronta de los postulados de las tres autoras aludidas en la colectividad árabe en Chile, desde tres momentos y perspectivas diferentes, afianza una actividad literaria intercultural que, de desarrollarse en la actualidad, desmentiría visiones homogeneizadoras, desajustadas y simplistas de la sociedad.

Referencias bibliográficas.

Ashour, Radwa; Ghazoul, Ferial y Reda-Mekdashy, Hasna (Ed.) (2008). *Arab Women Writers. A critical reference guide, 1873-1999*. Cairo: The American University in Cairo Press.

Corm, George (2007). Pluralisme et communautarisme dans la citoyenneté moderne: remarques méthodologiques. *Annales de Philosophie et Des Sciences Humaines*, 1 (23), 39–56.

Khaldi, Boutheina (2012). *Egypt Awakening in the Early Twentieth Century: Mayy Ziyadah's Intellectual Circles*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Khoury, Raif George (2003). *Mayy Ziyāda (1886-1941), entre la tradition et la modernité. Ou le renouvellement des* 265

perspectives culturelles et sociales dans son œuvre, à l'image de l'Europe. Neekarhausen: Deux Mondes.

El-Attar, Heba (2006). Diálogo latinoamericano-árabe: desde el multi-e interculturalismo hacia la multipolaridad, *Hispania*, 89 (3), 574–584.

Lázaro Durán, Maribel (2002). La Modernidad en femenino: Mayy Ziyāda desde la actualidad, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos: Sección Árabe-Islam*, 51, 53-66.

Pacheco, Juan Antonio (2006). La prensa árabe en Chile: sueños y realidades árabes en un mundo nuevo, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos: Sección Árabe-Islam*, 55, 277-322.

Rafide, Matías (1989). *Escritores Chilenos de Origen árabe.* Chile: Instituto Chileno-Árabe.

Ramírez Gómez, Carmen (2000). *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950).* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Rebolledo, Antonia (2000). Los árabes en Chile. Su integración en la vida nacional. Franco Bonelli y M^a Rosa Stabili (Ed.), *Minoranze e culture imprenditoria (149-166).* Romma: Carocci.

Repetto Baeza, Letizia (12/07/1934). ¿Es acaso femenina la mujer moderna?, *LR*, 3.

- Repetto Baeza, Letizia (12/07/1935). Influencia espiritual de España en América, *LR*, 3.
- Repetto Baeza, Letizia (17/09/1935). Relaciones de espíritu entre España y los árabes, supl. *MA*, 4.
- Rodríguez del Pozo, Laura (2006). La evolución del discurso identitario en Marruecos a través de los manuales escolares de Historia: las cuestiones étnica y religiosa, *Awraq*, 23, 11-40
- Said, Edward (2013). Reflexiones sobre el exilio: Ensayos literarios y culturales seleccionados por el autor. Madrid: Debate.
- Samamé, M.^a Olga (2003). Transculturación, identidad y alteridad en novelas de la inmigración árabe hacia Chile, *Revista Signos*, 53, 51-73.
- Šayj, Garyd (1994). *Mayy Ziyāda: adiybat al-šawqi wa-l-ḥanyn*. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmyi.
- Šīdah, George (1957). *Adabnā wa ‘udabāunā fī al-mahyar al-amīrikiya*. Beirut (s. e.).
- Taylor, Charles (1996). Identidad y reconocimiento, *RIFP*, 7, 10–19.
- Taylor, Charles (2009). *El multiculturalismo y la “política del reconocimiento”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vidal, Sara (06/01/2000). Por el ‘Expreso de hoy’, *La Segunda*, 267

5.

Zambrano, María. (2004). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.

Zeidan, Joseph T. (1995). *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond*. Nueva York: State University of New York Press.

Ziyāda, Mayy (1924). *Bayna al-Ŷazr wa al-Madd: Şafahāt fī al-Lugha wa al-Ādāb wa al-Fann wa al-Ḥaḍara*. Cairo: Maʿallat al-Hilāl.

Ziyāda, Mayy (13/12/1941). *Li-mādā tabaqqā' al-lugat al-ʿarabiya ḥayya?*, *LR*, 6 y 12.

Una huella albanesa en la literatura europea del siglo XIX

Admira Nushi

Universidad de Tirana

Resumen: Dora d'Istria, de origen albanesa, es la única mujer representante de la literatura albanesa en el mundo europeo del siglo XIX. Aunque no sabía albanés, conocía bien su país de origen, su cultura y forma parte del grupo de los escritores albaneses que desarrollaron su literatura al extranjero convirtiendo a la literatura albanesa del momento en europeísta. Su contribución como escritora romántica, investigadora cultural y activista feminista alcanzó a la mayor parte de los países occidentales europeos, también a España. El estudio intenta alcanzar la mirada cosmopolita del mundo en los libros y artículos de la escritora, identificar su vital actividad en la emancipación de la mujer albanesa y europea, además del gran esfuerzo que hizo para presentarle al mundo europeo su país de origen.

Palabras clave: escritora, investigadora, emancipación, cultura, contribución.

Abstract: Dora d'Istria, of Albanian origin, is the only woman representative of the Albanian literature in the European literature of the 19th century. Although she did not know Albanian language, she was well acquainted with her country of origin, his culture and is part of the group of Albanian writers who wrote and developed his literature abroad, converting the Albanian literature of that moment to European. Her contribution as a romantic writer, cultural researcher and feminist activist reached the majority of the Western European countries, Spain included. The study tries to elevate the cosmopolitan view of the world in the books and articles of the writer, identify her vital activity in the emancipation of the women, in addition to the great effort she made to present her country of origin to European world.

Key words: writer, researcher, emancipation, culture, contribution.

Son pocas las mujeres que dejaron su huella en la historia de la literatura albanesa, del siglo XIX y las razones abundan. Albania en la segunda mitad del siglo XIX, era un país sin ninguna forma de autonomía bajo dominio del Imperio otomano, desde hace cuatro siglos. El régimen turco no permitía que el albanés se escribiera en Albania, aprovechaba de todos los medios disponible para lograr la asimilación cultural del pueblo y por esta razón intentó la matanza de la lengua escrita y la conversión agresiva de los albaneses en musulmanes. En el país existían cuatro alfabetos que facilitaban la escritura del albanés, pero los más favoritos parecían el latín y el turco. Así, como consecuencia, se potenció el papel de las colonias albanesas en diferentes países europeos sobre todo en Rumania e Italia, las cuales publicaron libros, periódicos y revistas en albanés con el alfabeto latín sin sufrir el presión directo del régimen turco y sin arriesgar el peligro opresivo que sufrían sus colaboradores y cooperadores dentro del país.

En esta perspectiva política y social histórica, desarrollan su actividad numerosos patriotas, nacionalistas¹ albaneses que pusieron en marcha un movimiento cultural nacional llamado

¹ Es la elite albanesa dentro y fuera del país, la mayoría hombres.

“Rilindje”² o Renacimiento Cultural Albanés. Nos es de extrañar el caso de Albania, donde encontramos una afirmación colectiva, ese elemento aglutinador de la identidad, entorno a la cultura y la lengua albanesa y no entorno a la religión, porque su pluralidad y su diversidad religiosa no lo hacía posible, al contrario, presentaba el riesgo de que otros nacionalismos que se afirmaban por la religión extendieran sus ambiciones territoriales y de dominio, a las tierras pobladas por los albaneses de su misma religión. En el intento de juntar a toda la población por encima de las diferencias sociales o religiosas, los líderes de Renacimiento Albanés, acuñaron el eslogan “*La religión de los albaneses es Albania*”.

La supervivencia de la nación albanesa durante los años del Renacimiento Nacional (mediados del siglo XIX – 1912) constituye en torno a la cultura y la lengua. El papel de las mujeres parece muy reducido. Mientras por razones sociales y políticas el hombre se coloca en el centro, la mujer se considera un ser marginal. Ella era sumisa y obediente. Decir la verdad, por un lado pocas mujeres consiguieron una formación intelectual, siempre al extranjero, porque no se podía hablar de

² Movimiento nacional que dio lugar la toma de conciencia nacional que culminará en la independencia del país del Imperio otomano. En la primera fase fue caracterizado por la reivindicación de derechos y reconocimiento cultural, después sigue con la independencia, ante el escenario previsible de desaparición de la escena europea. 271

formación completa de mujeres en el país, y por otro lado muy pocas tuvieron la valentía de oponerse a los obstáculos sociales y jugar un papel importante en aquel momento social histórico.

1. Una voz femenina, de raíces albanesas, en el panorama europeo de la segunda mitad del siglo XIX

Nuestro estudio se enfoca en presentar una voz femenina mundialmente conocida, de las pocas presente en el siglo XIX, la cual se incorpora en la realidad social histórica de Albania, en el movimiento nacional albanés, aunque no ha vivido en el país y no sabía albanés- según unas crédulas fuentes, y juega un papel relevante en la literatura y cultura albanesa del momento.

Se conoce con diferentes nombres: la princesa Hélène/ Elena Ghika para el lector rumano y europeo; la princesa Elena Gjika para el lector albanés; durante unos años de casada en Rusia se llamó Elena Koltzova Massalskaya, pero el mundo entero la conoció con su nombre de arte Elena Ghika (Dora de Istria, Dora de Danubio). Escogimos una carta suya dirigida a Jeronim de Rada, donde ella no olvida afirmar otra vez el origen albanés de su familia, de los Ghika. En esta carta del 18 de septiembre de 1872, ella comenta los artículos que está 272

escribiendo en la “*Rivista europea*” sobre la historia de su familia y de los príncipes Ghika, también de que ella está juntando todos los documentos necesarios para escribir un libro sobre la historia de su familia. “*Ya he recibido valiosos documentos desde París y Berlín. Las noticias de Francia no olvidan destacar que la familia de Gorigori IV era de origen albanesa.*”(Kondo, 2002:144). Hay debate si la región de origen de los Ghika está en el norte o en el sur de Albania, pero sabemos con certeza que la familia se alojó en Constantinopla y la actividad económica de la familia era el comercio. En seguida los Ghika se colocaron en los Principados de Danubio y la historia de esta familia se relaciona sobre todo con el Principado de Valaquia y Moldavia entre los siglos XVII y XIX. Además de acumular grandes fortunas y unos matrimonios importantes con familias aristócratas, los Príncipes Ghika se potenciaron políticamente.

Los albaneses en Rumania. Historia de los príncipes Ghika en los siglos XVII, XIII y XIX; publicado en Florencia en el año 1873, es la segunda edición, traducida del francés, es el libro de Elena Ghika dedicado a su familia de raíces albanesas, naturalizada rumana, lleno de documentos, historias, intrigas, hechos históricos, etc. de 445 páginas. “*Trata la historia de su familia de origen albanesa*”. (Elsie, 1997:100)

En diferentes antologías se comenta ser Elena Ghika de origen rumana, griega o como ella misma afirma albanesa. Nació en Bucarest en 1828 y murió en Florencia 1888. Ella era sobrina del Príncipe reinante de Valaquia Gorigore IV Ghika (1834-1842) y se casó con unduque ruso llamado Alesandre Koltzoff - Masalski. Elena es la primogénita de Mihai Ghika el *mare bande* Valaquia durante el reinado de Alexandru II Ghika, su hermano. Mihai Ghika es fundador del Museo Arqueológico de Bucarest, amante del clasicismo y de la cultura alemana, por esta razón le procura a su hija tutores extranjeros.

Elena tuvo una educación y formación cultural esmerada primero en Dresde, después en Viena, siguió en Venecia y finalizó los estudios en Berlín. Ella había empezado a escribir ensayos desde una edad muy joven, sea en verso también en prosa, además a los 15 años tradujo con maestría la Iliada de Homero al alemán. Le dedicó mucho tiempo a la música, a la pintura, al montañismo, etc. Elena era una aristócrata y le perteneció a una dinastía que durante mucho tiempo antepusieron los intereses nacionales frente a los de los imperios de los cuales los Principados de Danubio dependían. Su familia no era tan tradicionalista, de ahí y de su formación nacen las ideas liberales que le acompañan durante toda su vida. Se alejó de su esposo, de Rusia, porque su matrimonio no iba bien, el 274

ambiente político donde vivía tampoco le favorecía porque era reaccionario y porque Rusia invadió a los Principados de Danubio. Nunca se divorció de su marido, manteniendo para siempre la nacionalidad rusa, se decidió a viajar por Europa y América y a escribir sus impresiones literarias, históricas, filosóficas, literarias profundizando/ penetrando en la tradición popular de unos pueblos europeos, con el seudónimo de Dora d'Istria. Nunca regreso a Rumania. Su primer libro apareció en el año 1855, presentando una autora original, alternando la creación literaria con los relatos de viajes. Hasta su muerte su nombre logra tener fama que engrandece.

Su nombre de arte expresa la fuerte relación que ella tenía con la tierra donde nació y con toda Europa donde recorre el río Danubio, porque como ella misma afirma, Istria es el nombre de Danubio en la lengua rumana. El nombre Dora d'Istria sintetiza todo el trabajo que ella realizó durante toda su vida, está en la base de todos los esfuerzos que ella hizo, una conexión con el mundo de la cultura abierta, cosmopolita y tolerante. Pensamos que su nombre de arte no es una elección casual, es una metáfora geográfica que transmite un mensaje en la región, un mensaje de paz en la región conflictiva de los Balcanes, ya que Dora significa - curso de agua, de hecho el río Istria recorre la tierra de Rumania después de haber atravesado de las montañas 275

alemanas al mar Muerto, recorre entre pueblos con diferentes lenguas, tradiciones, historias, religiones, etc.

Dora d'Istria era un ser libre, esto se nota en su vida llena de actividad intelectual, viajes, contactos personales y por cartas, en resumen en el fruto de su producto vital. Viajó mucho, de Rusia se fue a Suiza, Francia, Grecia, Italia, hasta Estados Unidos. En estos viajes encuentra la inspiración para escribir su literatura, sus reflexiones, a base de las cuales es la idea de la libertad y la conciencia hacia el progreso, el apoyo hacia ellos que sufren la falta de la libertad, para los pueblos de los Balcanes: Albania, Grecia etc., para las mujeres de oriente, sosteniendo el valor de la democracia.

Ella es representante de la mujer en la sociedad moderna de su tiempo, "*Esta dama, gloria de su sexo murió en 1888*". (De Samper; 1895:354) Se nota en ella una tendencia general, como casi en todas otras escritoras femeninas, tiene por objeto moralizar, instruir, educar y contribuir al bien de la humanidad, además de ser una misionera de una nueva época. No escribió solo para las mujeres, las tradiciones populares, la poesía tradicional, sino también le dedico mucho tiempo al análisis de la situación política, histórica y social de los países balcánicos y europeos. Escribió en diferentes lenguas para un amplio público intelectual, compuesto de hombres y mujeres, sobre todo en 276

francés, italiano, alemán, etc. Entre los años 1855 y 1865, escribió solo en francés seis obras, con un total de quince volúmenes, algunos de los cuales se reeditaron inmediatamente traducidos en otros idiomas.

El antropólogo y escritor italiano Paolo Mantegazza, un buen conocedor de Dora d'Istria declaraba: *“Un cuerpo todo elegante, un corazón lleno de gracia y nobleza, una mente de artista y pensadora, estas son tres cosas raras de encontrarse, tampoco suele encontrarlas de forma separada, pero así, juntas componen una maravilla de la suerte; la naturaleza ha creado esta maravilla, juntando los tres dotes sobre un único nombre, este de Elena Ghika, que llamó a sí misma en el mundo de literatura con el nombre de bautismo, Dora d'Istria”*. (Questa, 2008)

Su mirada liberal en temas religiosos y políticos, su talento para exponer argumentos, su mirada cosmopolita del mundo afectó al lector de su tiempo. Es muy importante ver el interés que las Academias Científicas mostraron hacia ella y su trabajo, además de muchas sociedades científicas, eruditas; entre ellas la Academia Italiana, la Academia de Barcelona de la cual se hizo corresponsal durante muchos años, de Argentina, Grecia, Francia, etc.; la encontramos miembro de la Sociedad Geográfica de Paris, la más conocida en el mundo, etc. Se 277

nombró ciudadana honoraria de Atenas por el parlamento griego y de varias ciudades italianas.

Dora d'Istria escribió sus obras literarias sobre todo en francés, además en italiano, alemán, rumano y ruso, en latín y griego antiguo. Su obra se relaciona también con la filosofía, política, historia, crítica de arte y hay magníficos cuadros panorámicos y analíticos sobre las costumbres populares en Serbia, Rumania, Grecia, Albania, estudios comparativos, etc...

Se nota en su creación literaria, en sus ensayos la idea de la libertad y la confianza en el progreso, allí ella encontró su inspiración para seguir adelante hacia el progreso. Sin expresarse de forma clara en apoyo de alguna ideología, se mostró contra “el despotismo oriental”, mostrando la convicción que cada pueblo bajo la soberanía del Imperio otomano o cualquier soberanía extranjera debería ganar su propia independencia y organizarse políticamente según su propia realidad específica. El tema de la independencia del Imperio otomano de los países balcánicos, sobre todo Albania, su país de origen se encuentra también en su activa y abundante correspondencia con diferentes personalidades europeas. “Un modelo de seguir- según Dora d'Istria, era Suiza, porque este país había guardado bien los valores democráticos, el único país europeo donde triunfó el sistema republicano... Suiza la *cuna* 278

de la civilización occidental y ejemplo típico para los demás.”
(Xoxi, 1995, 214)

El mismo Giuseppe Garibaldi, una de las personalidades italianas que con toda su fuerza apoyó la independencia de Albania, valoraba mucho a Dora d’Distria, porque ella sostuvo los valores democráticos apoyando a los pueblos balcánicos en su lucha independentista, a las mujeres en su resistencia para la emancipación, a las clases marginales de la sociedad, considerándola “Un héroe –hermana, un alma dedicada a los altos ideales.” (*Diario político 1855 -1857*, pág. 154)

Entre sus reflexiones que tratan temas filosóficos, sociales, existenciales, destacamos los ensayos en los cuales expuso argumentos a favor de la emancipación de la mujer, su posición frente al hombre en la sociedad del tiempo, además su contribución; descubrió el universo femenino según su perspectiva.

En estos son ensayos “fotográficos”, publicados en las revistas más importantes de la época, profundizó sus creaciones literarias y escribió sobre las tradiciones populares de unos pueblos, entre ellos de Albania “*La nacionalidad albanesa según las canciones populares*”, “*Los albaneses musulmanes*”, etc. Ella trató temas científicos también y se esforzó para

trasladar el conocimiento. Ella siempre expresó su riguroso pensamiento en un nivel intelectual.

Sus obras son numerosas y reconocieron una fama internacional, se comentaron de la crítica literaria de su tiempo, a diferencia de lo que pasa hoy y del velo que ha caído sobre esta. Es un hecho muy importante que Dora d'Istria se haya considerado extraordinaria de sus contemporáneos, en un momento social histórico cuando el reconocimiento hacia la mujer era escaso.

Las revistas en las cuales se publicaron sus escritos son las más prestigiosas del momento en el mundo; sea en París, en Bélgica, Turín, Roma, Berna, Atenas, Viena, etc. Queríamos destacar las revistas francesas como *Revue des Deux Mondes*, belgas *Libre recherche*, italianas como *Diritto*, *Antologia Nuova*, *Rivista europea*, *Illustrirte Zeitung* de Alemania, etc. con asiduidad los artículos se han reeditado y parte de ellos se han recopilado como parte de volúmenes autónomos.

2. Dora d'Istria y su país de origen

Mientras durante toda su vida fue celebre, el siglo XX no le presto mucha atención internacional, fue casi olvidada, excepto en su país de origen Albania donde hay calles, escuelas, 280

fundaciones que llevan su nombre; se organizan conferencias científicas³ en su honor, se han escrito algunos libros.⁴

Su pensamiento desdoblado en libros y líneas se relaciona de una forma muy importante también con su país de origen Albania, con los asuntos nacionales de las poblaciones Balcánicas

El tema de independencia de su país de origen, Albania, es muy importante para ella. Además de escribir libros, ensayos y de mantener contactos directos con los exponentes más importantes de la cultura y política de Albania, dentro del país y en el exilio, contribuyó personalmente con ideas, utilizó los recursos personales y sus influencias en servicio de la causa de Albania.

De hecho ella consideraba que el idioma es la gran herramienta que podía despertar el sentimiento nacional albanés. De ahí el gran apoyo que ella mostró en todos estos años de actividad social y cultural en presentar la lengua, la literatura y la cultura albanesa en los periódicos europeos. Desde Livorno escribía en el año 1866: *“últimamente se ha resumido y publicado mi estudio sobre los albaneses, en un periódico muy popular de Alemania, Ilustrirte Zeitung de Lajpcig. Veo con*

³ Conferencia científica organizada en Tetovo, la capital de Albania en el 17 de mayo de 2011, titulada: *“Elena Gjika dhe Kultura shqiptare”*

⁴ Ver la Bibliografía.

mucha alegría que el asunto de Albania se está desarrollando...” (Bala: 1967:40)

Queríamos destacar de la correspondencia que ella mantuvo con Jeronim de Rada, esta es parte de la carta del 14 de enero de 1876, cuando ya se había publicado el libro *La gramática albanesa*. “Ya le he enviado a la Biblioteca Nacional de Florencia un ejemplar de *La gramática albanesa*, porque allí acuden con mucha frecuencia filólogos extranjeros.” (Kondo, 2002:162)

Dora d’Istria le escribe a Jeronim de Rada: Florencia, 19 de junio 1871:

“Señor, le aconsejó que siga con su proyecto de enviarle a los personalidades científicas filólogos, ejemplares de *La gramática albanesa*. Le envió algunos nombres. Si recuerdo otros nombres, los enviaré en seguida.” (Kondo, 2002:131)

Dora d’Istria realizó acciones encaminadas a la defensa y expansión de la cultura, lengua y literatura albanesa, fomentando ideas claras nacionalistas. Su contribución está relacionado no solo con la literatura y la cultura albanesa también con la de los Balcanes y aún más se expande en diferentes países alrededor de Europa.

Ella misma en una carta suya comenta: Florencia, 14 de diciembre de 1876 “... Un libro alemán titulado *Diccionario de* 282

la conversación, del cual se han vendido miles de ejemplares, y del cual Bokhauz está preparando su XII edición, en Leipzig, escribe sobre el libro La nacionalidad albanesa según las canciones populares, comentando que diferentes ramas de la literatura albanesa se están revitalizando, los signos son evidentes. En seguida, el libro: Diccionario de la conversación, presenta parte de las obras escritas de Jeronim De Rada, Dhimiter Kamarda, Dorsa.” (Kondo, 2002:160)

En el año 1881, Dora d’Istria recibió una carta firmada de 300 estudiantes albanesas, de diferentes escuelas de Mirdita, junto con una joya de plata – una pluma de plata, elaborada en filigrana.⁵ Este regalo simbólico y esta carta escrita por el grupo de estudiantes (mujeres) demostraba el agradecimiento que las albanesas tenían hacia ella, por el esfuerzo personal, el apoyo, por darle una fama internacional al asunto de la nación albanesa, por ser una embajadora de la cultura albanesa en el mundo, una verdadera patriota que predice la independencia de Albania desde el año 1866, que abrazó sin ningún miedo el argumento de la independencia e intentó sensibilizar la arena mundial en un momento muy difícil, peligroso, de la nuestra historia nacional.

⁵ La artesanía de filigrana era muy desarrollada en el norte de Albania, una técnica que consiste en fabricar finísimos hilos de metal de oro o plata con los cuales se elaboran piezas de joyería.

Entre sus publicaciones destacamos: “La nación albanesa según las canciones populares”, “Los albaneses de los dos lados del Adriático”, donde el argumento fundamental es: las antiguas raíces de la existencia de la nación albanesa, la historia, la antigüedad del pueblo albanés, la rica herencia cultural y artística, la rica literatura oral, el folclore, los raros y únicos vestidos tradicionales en todas las regiones de Albania. En una carta que ella le escribió al patriota albanés en Italia Jeronim de Rada, comentaba: “El pueblo albanés, entre los pocos pueblos antiguos de Europa, vale la pena que se libere de la ocupación para poder desarrollar su propia creatividad. Honrado, caro Señor Jeronim, mí honrada patria es Arberia (Albania), le pertenezco a ella hasta el final de mis días...” (Kondo, 2002: 17)

El periódico Belga, *Indipendence Belge*, del día 11 de mayo de 1868, comenta los esfuerzos de Dora en búsqueda de informaciones valiosas y útiles, preservados en los archivos de Venecia, sobre la historia de Albania, y después ponerlas a disposición de la actividad de la independencia nacional. Al mismo tiempo, ella misma exaltada comenta en sus cartas dirigidas a sus amigos, el encuentro de preciosos documentos, en los archivos de Berlín, Venecia, Viena, Estambul, etc.: “*Para poder levantar de la tumba donde han enterrado, la historia antigua de Albania.*” (Kondo, 2002:13)

Un aspecto diríamos, muy importante de la preciosa actividad de Elena Ghika en la formación de la nación albanesa es el contacto intensivo que ella mantenía con los patriotas, nacionalistas albaneses (arberesh) en Italia, país donde ella pasó gran parte de su vida. Estos patriotas se habían transferido en Italia desde hace unos siglos. Aunque lejos su contribución intelectual hacia el país de origen era muy importante, activo. Queríamos mencionar dos nombres, como los más importantes, con los cuales Dora d'Istria mantuvo contactos: Dhimitër Kamarda y Jeronim de Rada. Ella tuvo un contacto intensivo también con Zef Jubani y otros nombres importantes de las letras albanesas del tiempo en Albania, animándoles en su trabajo patriótico para conservar y desarrollar la lengua y la literatura albanesa.

Durante años ella hizo la intermediaria entre los escritores albaneses y las revistas donde ella tenía su influencia, las personalidades extranjeras. Desde Venecia, ella envía una carta, el 29 de diciembre 1866: *“El Señor Felice Schiavoni, un célebre pintor histórico italiano de Venecia, ha empezado a pintar según mi sugerencia, un cuadro dedicado a los esfuerzos de renacer Albania.”* (Bala: 1967:48)

El tema de la nación, la cultura, la literatura albanesa es tan importante para ella y lo demuestra en muchas formas, así en 285

una carta enviada desde Venecia, en 1867 comenta: “Mi estudio dedicado a los escritores albaneses del sur de Italia se va a publicar a la vez en Venecia, Atenas y Viena, en italiano, francés y alemán.” (Bala: 1967:56) Mostrando su gozo de que el mundo entero se iba a enterar de la existencia de la literatura albanesa escrita en albanés con letras latinas.

Los círculos intelectuales y culturales albaneses de la época apreciaron su trabajo intelectual, le agradecieron por su apoyo personalmente y públicamente, mediante cartas, en los periódicos, publicaron libros poéticos para honorarla.

Vale la pena mencionar que ella había ganado también el respecto y el aprecio de un combatiente como Garibaldi, con el cual mantenía una correspondencia muy interesante. Prácticamente es el asunto de la independencia albanesa que fortaleció mucho la colaboración entre ellos. En una carta dirigida a Jeronim de Rada comenta: “Le envío a Ud. la carta del General Garibaldi con la esperanza que se pueda transmitir el contenido en Albania, siempre si lo valora oportuno, también se puede publicar en algún periódico de Calabria”. (Kondo, 2002: 77)

3. Dora d'Istria parte del canon literario albanés

No cabe duda de que la obra *La nationalité albanaised'apres les chants populaires* (*La nacionalidad albanesa según las canciones populares*), editada en el año 1866 en la revista literaria de Paris, *Revue des deux mondes*, fue muy importante sea en el momento de la publicación sea actualmente, como novela literaria, como el único estudio panorámico y analítico, descriptivo y representativo de este momento y porque le hizo ver a todo el mundo europeo la cultura de la nación albanesa, ya que muchos intentaban ignorar o descartar como mitad griega y mitad eslava, por simple razones políticas. La publicación de este estudio “... *jugó un papel importante en el movimiento nacional albanés, Renacimiento Nacional.*” (Elsie, 1997:100) la autora se representó delante el mundo entero como experta en las tradiciones albanesas.

Este estudio se tradujo al albanés por Dhimiter Kamarda, el intelectual albanés que vivía al sur de Italia, gran amigo de Dora d'Istria, titulado: *Fylétia e arbenoré prëj kanekate loashima*, Livorno 1867. Esta es la única traducción del libro de la autora, parte del libro se ha adaptado al albanés estandarte.

El mismo traductor de algunas obras de Elena Ghika, el poeta Dhimiter Kamarda, le dedicó a la mencionada un libro poético con poesías de los mejores autores albaneses, titulado *A Dora d'Istria gli Albanesi*, (*A Dora d'Istria de los albaneses*) publicado en Livorno en el año 1870, como muestra de agradecimiento. Dora d'Istria mantenía relaciones activas, mediante cartas con la mayoría de los patritas albaneses en Italia, les apoyaba, les aconsejaba y les proporcionaba todas las revistas donde ella tenía acceso para publicar, además intervenía delante autoridades, editores, etc. siempre al servicio del asunto de la independencia de Albania y de la consolidación de un alfabeto único albanés. “*El libro contiene poesías de Preng Doçi, Zef Jubani, Thimi Mitko, Jeronim de Rada, Françesk Anton Santori, Zef Serembe, etj.*” (Elsie, 1997:99)

Una rama importante de la literatura albanesa del siglo XIX, se desarrolló fuera del país, en otras palabras al extranjero, en Italia, Rumania, hasta en los Estados Unidos de América. Dora d'Istria como escritora es parte de este grupo importante de escritores albaneses al extranjero, los cuales contribuyeron también políticamente. Dora d'Istria se estableció cerca de los escritores ítalo- albaneses o arbëresh, eran albaneses que vivían

en Italia (desde los siglos XIII, XIV y XV)⁶, pero habían guardado la lengua escrita y hablada, las tradiciones de su país de origen, seguían cantando las canciones populares, su bandera era la albanesa, etc.

Dora d'Istria es la única escritora albanesa internacionalmente conocida, que no conocía el albanés, pero la crítica literaria albanesa la considera una importante escritora albanesa que desarrollo su actividad al extranjero, en lengua extranjera.

La literatura albanesa sea escrita con alfabetos orientales (turco y árabe), occidentales (latino), sea escrita en italiano, o ítalo- albanés, se debe estudiar como literatura albanesa, al contrario quedara fuera del sistema literario albanés y fuera de cualquier sistema y mega sistema literario. (Dado, 1999: 43-59)

Ella se considera una “*escritora romántica*” (Sinani, 2015: 55). Su literatura/ novela presenta una característica típica de este momento literario, como en todos los rincones donde se desarrolló, sea en Albania o en los países balcánicos, en Italia, etc. es una combinación entre la novela y el ensayo, etc. (Sinani, 2015: 54).

⁶ Muchos albaneses se mudaron hacia Italia a mitad del siglo XV, cuando el rey de Nápoles, Alfonso I de Aragón, les llamo para apagar la revuelta en 289 Calabria.

Ella no es la única escritora albanesa que escribe literatura al extranjero, sino es la única mujer, además es entre los pocos que escriben en lenguas imperiales. Su obra escrita logró buena fama internacional y se comentó no solo de los albaneses que tuvieron la posibilidad de leerla en francés, italiano, alemán o traducida al albanés, sino también de la crítica literaria extranjera, de muchas personalidades de su tiempo. “*Todos los escritores del Renacimiento Albanés, escribieron literatura y comunicaron en lenguas extranjeras. Dora d’Istria no sabía albanés y nada escribió en albanés...*” (Sinani, 2015:3 : 97).

Dora d’Istria escogió escribir en lenguas extranjeras, en francés e italiano sobre todo, eligió revistas muy conocidas que tenían muchos lectores alrededor del mundo, sobre todo porque quería que el mundo entero leyera lo que ella quería decir, expresar. Su obra poco se ha traducido al albanés, prácticamente poco se ha estudiado de la crítica literaria albanesa, aunque la importancia y los valores abundan.

Cuando Dora d’Istria escribió *La nationalité albanaised’apres les chants populaires*, utilizo las lenguas europeas para promover los valores de su identidad nacional, para presentar las grandes problemáticas nacionales, las preocupaciones existenciales de la formación de un estado independiente. La escritora utilizó las lenguas extranjeras para 290

expresar a sí misma. Aunque es una literatura fuera del territorio nacional, escrita en lenguas extranjeras, fomentada y desarrollada en las sociedades fuera del país, pero quedó cerca del lector albanés, cerca del mundo albanés. Esta literatura es “*européista*”, lo mismo que su lector es europeo.

Con Dora d’Istria y otros autores albaneses que escribieron literatura en lenguas europeas, la literatura albanesa ganó la dimensión europea. Según la crítica literaria albanesa “*La literatura de la segunda mitad del siglo XIX se puso al servicio de la patria, era una literatura misionera que promovió la identidad nacional albanés como identidad histórica, étnica, idiomática.*”(Sinani; 2007: 3-14)

Dora d’Istria le envía a los amigos suyos albaneses y a otros alrededor del mundo cartas llenas de contenido humano, con preocupaciones, memorias. Estas cartas, por su carácter no se pueden tratar como literatura, pero se encuentran dentro de la documentación que se relaciona con la literatura. Estas cartas son testimonio, son documentos del tiempo, lo mismo que la literatura de Dora d’Istria. Hoy leemos las cartas y vemos la historia de la cultura con nuestros ojos, desde una nueva perspectiva. Parte de la magia de las cartas escritas de la mano de la escritora se han traducido al albanés. Es su correspondencia con el patriota Jeronim de Rada, el tema central 291

de estas cartas es la preocupación independentista de Albania del régimen otomano Turco y la liberación de la ciudad de Shkodra de Venecia, la nación albanesa, la lengua y el alfabeto, la edición de la gramática de la lengua albanesa, etc.

4. Dora d'Istria y la emancipación de la mujer

“Es un hecho conocido que Dora d'Istria le dedica una especial atención a la emancipación de la mujer.” (Andrea; 2016: 206)

Dora d'Istria mostro en sus líneas un principal interés hacia la condición de la mujer en Europa oriental y occidental. Toda la actividad que ella realizó en su vida es un reflejo de su civilización personal, de su libertad de género, de su gran esfuerzo de equidad de cada individuo independientemente de que si es un hombre o una mujer, gitano⁷ o de otra nacionalidad, etc. Ella le daba mucha atención a la educación de las mujeres, como instrumento de la emancipación y la emancipación de las mujeres como base de la civilización nacional. En su opinión,

⁷ Dora d'Istria en sus ensayos analizo el tema del gitano rumano y su posición social marginal, en sus considerables informes comparativos sobre las condiciones de la mujer en Europa Occidental y Oriental. Ella se considera entre las primeras mujeres que trató el tema de la mujer gitana, su situación de esclavitud a la cual se había sometido y con las cuales había 292 tenido contactos en su juventud en Rumania.

las mujeres deberían trabajar enérgicamente para la civilización del país, la mujer tiene una función regenerativa de la sociedad porque es la correa de transmisión de los cambios sociales más profundos.

Su implicación en este combate era solo intelectual, y quedo lejos de cada forma de activismo radical. Ella postulaba la igualdad de géneros, de derechos entre hombres y mujeres en sus estudios documentados. Sus dos obras más conocidas sobre el tema son *Les femmes en Orient*, escrita entre 1859-1860, y *Des femmes par une femme*, escrita en el año 1865. El primer libro trata el tema de las mujeres orientales y el segundo de las de la Europa occidental. Su principal mérito es el de presentar públicamente su opinión intelectual en cuanto a la situación real de las mujeres europeas, presentándose como interprete entre dos polos Oriente y Occidente. Aunque su estudio hoy parezca esencialista, tiene unos grandes valores porque trata no solo de mujeres con una posición social precisa, sino también presenta intelectualmente mujeres de pueblo, gitanas que tal vez por primera vez se hacen parte del discurso intelectual sobre la cuestión femenina.

En las obras de Dora d'Istria no notamos el anti-orientalismo, al contrario ella critica a los autores occidentales por haber retratado a las mujeres orientales sin conocer en 293

profundidad la cultura, las costumbres, la historia local, entonces sin reflexionar. La autora plantea la necesidad de la reflexión sobre la situación de la mujer europea, posicionándose entre las mujeres de Oriente y Occidente.

Los dos libros antes mencionados no se han traducido al albanés, entonces pocos investigadores conocen realmente o han estudiado en profundidad el pensamiento de la autora en cuanto a los temas propuestos para el lector del siglo XIX. El lector albanés tiene en su mano solo algunos capítulos de los libros, y los estudios más completos en cuanto al tema son los de la investigadora albanesa Klara Kodra. Según su opinión: “Son , los libros más importantes que tratan el tema de la mujer.... Les Femmes en Orient, Les femmes en Occident, Les Femme par une femme... En paréntesis (yo añadiría el libro La nación albanesa en las canciones populares, donde se habla de la mujer oprimida albanesa, de las cualidades de las albanesas, pero en este libro, el tema de la mujer *no es el más importante*). (Kodra, 2011: 59) La autora nota que la mujer albanesa se encuentra muy bien retratada en el libro Les Femmes en Orient. “La investigadora se aleja de la tendencia romántica de hipótesis atrevidas y no argumentada, ya que no idealiza a sus compatriotas por ser mujeres o por sentirse indignada”. (Kodra, 2011: 60) Kodra, nota que en este libro Elena Ghika sabe 294

comunicar con el lector culto y lo mismo con el amplio público lector.

Les Femmes en Orient es un libro de carácter multidisciplinario donde se mezclan la historia, la sociología, la psicología, encontramos también algunos elementos políticos y etnográficos. El estilo es a veces literario y a veces científico, porque Elena Ghika era escritora además de ser investigadora. Además en la literatura de este momento encontramos esta tendencia de combinación de estilos, la cual no reduce los valores científicos y aumenta los valores comunicativos. Quería identificar en este libro la crítica literaria que Dora d'Istria le hace a la obra de las poetisas turcas Zejneb, Mihri dhe Sidki, pintando el perfil poético de cada una, entonces encontramos elementos de la crítica literaria feminista, con el objetivo de ayudar a las mujeres escritoras en su trabajo.

En el libro *Les Femme par une femme*, Dora d'Istria tiene muy claro que la emancipación de la mujer no significa rebeldía contra los hombres sino una actividad emancipadora donde participan los dos. “Ella acepta de hay diferencia biológica de sexo pero no hay diferencia intelectual, entonces no acepta la tesis de la inferioridad nacida de la mujer”. (Kodra, 2011: 60)

Fotaq Andrea, otro investigador albanés de la actividad emancipadora de Dora d'Istria, nos presenta en su estudio los periódicos de Paris, algunos artículos que prácticamente comentan el comportamiento y los vestidos de Elena Ghika: “En la rúbrica Moda del día, en el periódico más antiguo francés Le Figaro, del día 17 de junio de 1870, se comenta: “Un traje de moda parisino, el estilo Dora d'Istria!” (Andrea, 2016:210)

No era la primera vez que la escritora, la investigadora caza la atención por su estilo, porque en el año 1866, la revista “*L'Artiste Beaux – Arts et Belles Lettres*” en un artículo de la Condesa d'Orr, seudónimo de la Señora Cousin, (una de las plumas más importantes del momento en el área de moda) destaca “*el sombrero más bello de la estación, un sombrero de señora de la alta sociedad... de Dora d'Istria*”. (Andrea, 2016:211)

El artículo sigue alabando el talento literario de Elena Ghika, su noble origen “ella es una gloria de nuestro sexo, que tiene en Francia un espacio digno para su nombre, un espacio que pocas mujeres podrían desear con toda corazón”. (Andrea, 2016:211)

La Condesa d'Orr, sigue su artículo comentando detalladamente los vestidos de la princesa sobre todo el

sombrero. Finaliza el artículo retratando a la princesa en tres palabras. “Carácter, gusto, elegancia”.

A la Condesa d’Orr, la princesa Elena Ghika le había enviado una carta de agradecimiento, hasta ahora desconocida, publicada en el mismo periódico, del día 3 de marzo de 1864. En esta carta ella le agradece los comentarios positivos y le aclara que su familia es de origen albanesa, nacida en Rumania y no es italiana como muchos se equivocan.

En este estudio hemos mencionado la amplia correspondencia de Dora d’Istria, con las importantes personalidades de su tiempo, desde el emperador de Brasil Dom Pedro, el General Garibaldi, Benloew, el filólogo francés Amadée Roux, los renacentistas albaneses.

Toda su vida le sirvió a la emancipación de la mujer del siglo XIX, sea en oriente, sea en occidente; sea noble o campesina, sea albanesa o italiana. Marco el planeta femenino y masculino con su intelectualidad, belleza espiritual y mental, con su fama de escritora e investigadora, con su moda de sombreros y sus cartas patrióticas. Llena de virtudes, escritora frenética, con un volumen de trabajo escrito extraordinario, que merece del siglo XXI mucho más atención.

Referencias bibliográficas

- Albania “Dora D’Istria”, (1977) *Çështja kombëtare shqiptare*, Jeronim De Rada, Tiranë, Naim Frashëri.
- Andrea, Fotaq; (2016) *Gjurmime shqiptare në letrat franceze*, Tiranë, Edfa.
- Agosta de Samper, Soledad; (1895) *La mujer en la sociedad moderna*, Paris, Garnier Hermanos, Libretos- Editores 6.
- Bala, Vehbi, (1967) *Jeta e Elena Gjikes Dora d’Istrias*, Tiranë, Mihal Duri.
- Dado, Floresha; (1999) *Teoria e veprës letrare – poetika*, Tiranë, Shtëpia Botuese e Librit Universitar.
- Dibra, Zenepe; (2006) Elena Gjika (Dora d’Istria) en *A Biographical Dictionary of Women’s Movements and Feminisms. Central, Eastern, and South Eastern Europe*. Budapest, Central European University Press, pág. 158-161.
- D’Istria, Dora; (15 de mayo 1866) La nationalité albanaise d’apres les chants populaires, en *Revue des deux mondes*, Paris, pág. 382-418.

D'Istria, Dora; (1867) *Gli scrittori albanesi dell' Italia meridionale* di Elena Ghika Dora d'Istria, en *Ufficio delle ore del popolo*, Palermo, 31 paginas.

D'Istria, Dora; (1858) *La vie monastique dans l'Église orientale*, Segunda ed. Ginebra, Chebulier.

D'Istria, Dora; (1856) *La Suisse allemande*, Ginebra.

D'Istria, Dora; (1865) *Des femmes, par une femme*, 2 volúmenes, Paris, Librairie, Internationale.

D'Istria, Dora; (1859-1860) *Les Femmes en orient*, 2 volúmenes, Zurich.Meyer & Zeller

D'Istria, Dora; (1873) *Gli albanesi en Rumenia*, Storia dei principi Ghika nei secoli XVII, XVIII et XIX, Florencia.

D'Istria, Dora; (2003) *Gra të para nga një grua*, Tiranë, Shtëpia botuese Elena Gjika.

Elena Gjika; (2004) *Letra drejtuar Jeronim de Radës*, Tiranë, Bargjini.

Diario político; 1855- 1857, Vol. III, (1980), La carta que Garibaldi le envió a Dora d'Istria el 14 de agosto 1861, Milano.

Elsie, Robert; (1997) *Historia e letërsisë shqiptare*, recuperado <http://www.campanadino.it/lepora-di-campana/112-marta-questa-elena-ghika-dora-distria.html> Consultado 29/10/2017

- Kodra, Klara; (2011) *Dora d'Istria* studiuese origjinale dhe objektive e çështjes së gruas, ”*Elena Gjika dhe Kultura shqiptare*”, Tetovë, pág.57-67.
- Kondo, Ahmet; (2002) *Dora d'Istria për çështjen kombëtare shqiptare*, Tiranë, Flesh.
- Kryeziu, Resmie; (2009) *Femina literatum*, Prishtinë, Instituti Albanologjik i Prishtinës.
- Maksutoviç, Cristia; (2001) *Elena Gjika dhe shqiptarët e Rumanisë*, Tetovë.
- Marta Questa, *Dora d'Istria*, artículo periodístico del día 03 de diciembre de 2008; Recuperado
- Recuperado <http://www.elsie.de/pdf/B1997HistLetShqip.pdf> consultado 31-10-2017
- Muç, Nexhmije; *Kambana e trembëdhjetë*, Tiranë, Vermon Publishing, 2012.
- Rama, Luan y Kasemi, Entela; *Dora D'Istria* (2016) Tiranë, Albas.
- Sauku- Bruci, Merita; (2004) *Elena Ghika a Girolamo de Rada, lettere di una principessa*, Tiranë, Bargjini.
- Sinani, Shaban; (2015) *Historia e letërsisë shqipe çështje të hapura*, Tiranë, Naimi.

Sinani, Shaban; (2007) La letteratura albanese contemporanea;
en *Antologia letteratura albanese contemporanea*, Tricase-
Lecce.

Xoxi, Koli; (1995), *Zvicra dhe Dora d'Istria*, Tiranë, Alta.

Xoxi, Koli; (1994), *Erazmi i Roterdamit dhe Helena Gjika*,
Tiranë, Marin Barleti.

Xoxi, Koli; (1997), *Franca sipas Dora d'Istrias*, Tiranë, Alta.

El estatus de presa política en Marruecos durante los años de plomo (1956-1999): Saïda Menebhi y Fatna El Bouih

Ursula Paggetta

Universidad de Sevilla

Resumen

Abordamos la falta de sistematización científica de las fuentes documentales en torno al estatus de presa política en Marruecos durante los años de plomo, centrándonos en la autobiografía de una de las supervivientes del sistema carcelario clandestino marroquí de la época, Fatna al Bouih, y de la colección de poemas publicados de forma póstuma de la mártir Saïda Menebhi, como base de nuestra argumentación. La dificultad para documentar esta realidad radica en el control por parte de las autoridades de la documentación fehaciente lo que justifica la escasez de fuentes fiables que atestigüen o denuncien el estatus de presa política.

Palabras Clave: Literatura, Marruecos, Testimonio, Fatna El Bouih, Saïda Menebhi.

Abstract: We attempt to deal with the lack of scientific systematization of documentary sources about the political prisoner status in Morocco, during the Years of Lead, focusing on the autobiography of one of the survivors of the Moroccan clandestine prison system of the time, Fatna al Bouih, and the collection of poems published posthumously by the martyr Saida Menebhi, as the basis of our argument. The difficulty in documenting this reality lies in the control made by the authorities on reliable documentation, which justifies the lack of reliable sources that attest or denounce the political prisoner status.

Key words : Literature, Morocco, Testimony, Fatna El Bouih, Saïda Menebhi.

1. Introducción. Los Años de Plomo en Marruecos: cuatro décadas de terror político

En el seno del mundo arabo-islámico actual, Mohamed VI, en su discurso del 10 de octubre de 2003, con motivo del atentado de Casablanca, presenta el Reino de Marruecos como un Estado estable, gobernado por un monarca moderno que impone una lectura renovada y más laica del islam (Cubertafond, 2004), en equilibrio entre tradición e innovación, capaz de entablar relaciones con los países occidentales, en virtud de su posición estratégica en el tablero mundial.

En su calidad de *amir al-mu'minin*, príncipe de los creyentes y líder espiritual, Mohammed VI, es un monarca constitucional, al tiempo que hombre de negocios y jefe de Estado que promulga la nueva Constitución de junio 2011 y renueva la *Mudawana* (código de la familia), en 2004, para representar un “viento de cambio”¹ respecto a sus predecesores.

Un ejemplo de ello es la celebración, en 2016 de la Conferencia sobre el Cambio Climático organizado por las Naciones Unidas, conocido como el COP22 (22ª edición de la *Conference of Parties*) en Marrakech, un encuentro de visibilidad y relevancia mundial (<http://cop22.ma/ar/>) y, la inauguración de las obras de la línea de alta velocidad Tánger-

¹ El entrecomillado es nuestro.

Casablanca (Kadiri, 2016: 37-43), la primera en todo el continente africano.

Este cambio empezó en 1999, tras la muerte de Hassan II y dejan atrás, en teoría, los cuarenta años previos conocidos, internacionalmente, como los Años de Plomo marroquíes, los *Sanawāt al-Raṣāṣ*. Su entronización tiene lugar, el 30 de julio 1999, siendo notoriamente bien recibido, sobre todo por los medios de comunicación franceses como el comienzo de una nueva era: después del mal, el bien y después la opresión, la democracia. Esta visión maniqueísta es caricaturesca. Efectivamente, el sistema político marroquí se sustenta sobre tres pilares que sirven para obtener el efecto de renovar para perdurar (Cubertafond, 2009: 9): la *bay'a* (juramento de lealtad), el Majzen (el sistema de gobierno marroquí tradicional) y la legitimidad religiosa (descendencia del Profeta), tradicionalista y carismática, unos fundamentos que cambiarlos radicalmente representaría para el rey y la dinastía alauita, una especie de *hara-kiri* político.

Sería un cambio notable, ya que la dinastía alauí reina en Marruecos desde finales del siglo XVII (1666), con excepción del periodo del protectorado hispano-francés (1912 y 1956). La vuelta al poder del linaje alauí no pudiera haber sido tan evidente, ya que, si Marruecos se hubiera independizado en los 304

años 30, posiblemente hubiera abolido la monarquía siguiendo las huellas de líderes laicos-nacionalistas como Sukarno (Slyomovics, 2005: 13). Los acontecimientos fueron tomando una dirección imprevista cuando Mohammed V, por aquel entonces sultán de Marruecos, con la firma del Decreto (*dahir*) bereber (Lafuente, 1984)², por el que será depuesto y exiliado por lo franceses en 1953, se convierte en un símbolo unificador, desde el exilio, durante la lucha anticolonialista puesta en marcha por los nacionalistas, en los tres años siguientes (Geertz, 1968: 80).

Su triunfal vuelta al país, en 1956, tras el exilio, contribuye a convertir el trono en el símbolo intocable del país y de la nación, vigente hasta hoy día, bajo la protección de la descendencia directa del profeta Muhammad (Rachik, 2000: 25, Geertz, 1968: 74-82, 127-129).

A raíz de la independencia del país, hasta mediados de los años noventa, Marruecos comienza a conocer violaciones más o menos graves de los derechos humanos de las cuales buena parte pueden ser calificadas como crímenes contra la humanidad, según el derecho humanitario internacional, desde la instauración del tribunal militar internacional de Nuremberg en

² El 16 de mayo de 1930 Mohammed V firma el decreto (*dahir*) para separar el sistema judicial bereber de la ley islámica (*sharia*). Este evento sirve de 305 impulso para el nacionalismo marroquí.

1945 y hasta la creación en 1998 de un Tribunal Penal Internacional (Berrada, 2000: 34).

Estas cuatro décadas son años de represión donde todo tipo de oposición es silenciada con la violencia y la tortura, dejando las familias con la duda de la posible supervivencia de la persona desaparecida. Se habla del fenómeno de las “desapariciones”³ porque muchos disidentes se desvanecían en la nada, literalmente, especialmente en las horas nocturnas (Daure-Serfaty, 2001: 29; El-Bouih, 2001: 121). Dicho clima de terror empezó en el final del mandato de Mohammed V, cuando su heredero, Hassan II, ya movía los hilos del poder (Von Grunembaum, 2002, vol. 15.).

Amnistía Internacional calcula que la mayoría de las “desapariciones”⁴ se han producido en épocas en las que Marruecos se ha sentido amenazado por la oposición interna o externa de los años setenta. Parte de los oponentes al sistema marroquí desaparecidos tras una detención encubierta participaron en los golpes de Estado de principios de los setenta⁵

³ El uso de las comillas es voluntariamente elegido para enfatizar la triste ironía que conlleva la palabra en relación a dichos eventos: estas personas no han realmente desaparecido porque el Gobierno conoce el paradero de sus cuerpos, simplemente se niega a admitirlo públicamente. El entrecomillado es nuestro.

⁴ El entrecomillado es nuestro.

⁵ El general Mohammad Ufqir -también transliterado como Ufkir u Oufkir, 306 en esa época fuera ministro del Interior de Hassan II. Es considerado el

y los militantes de partidos opositores de izquierda, sindicalistas y campesinos que encabezaron manifestaciones en las zonas rurales. Igualmente, fueron detenidos miembros de las fuerzas de seguridad marroquíes que desobedecieron órdenes o revelaron secretos de Estado (Amnistía Internacional, 1991: 2).

Un ejemplo emblemático de la brutalidad de estos años es el caso de la familia del general Mohamed Oufkir, considerado el cerebro del segundo intento de Golpe de Estado contra Hassan II (16 de agosto 1972), por el cual perdió la vida. La principal consecuencia fue la detención de su mujer Fatéma Oufkir y de sus nueve hijos durante 20 años en prisiones secretas del país (Torres, 2010a: 152). De Malika Oufkir, la hija mayor, hablaremos más adelante en referencia a su testimonio *La prisonnière* (1999).

Otro caso impactante fue la eliminación del líder de la oposición Mehdi Ben Barka, el cofundador del partido independentista del *Istiqlal* (PI) marroquí, y de la *Union Nationale des Forces Populaires* (UNFP), de ideología republicana y socialista. El 29 de octubre 1965, unos agentes de la policía francesa, actuando bajo las órdenes de los servicios de seguridad marroquíes, secuestran al líder sindical, en París,

organizador de la “Operación Buraq”, relacionada con los susodichos 307 atentados y el homicidio de Ben Barka.

engañado por una trama de espionaje (Smith, 1999: 236-273). Después de ese día, nunca se le volvió a ver y las autoridades marroquíes no depuraron responsabilidades de esta desaparición ni iniciaron una investigación para dar con su paradero. El general Oufkir, en su calidad de ministro del Interior de la época, fue condenado culpable, por ausencia, como presunto organizador de la operación. El 5 de julio 2001, la USFP presenta denuncia de la desaparición de Ben Barka, tras la publicación de las confesiones de Ahmed Boukhari, un agente de los servicios secretos marroquíes ya jubilado, que estaba de servicio en Rabat en el momento de dicho secuestro. Boukhari afirma que su sección, el CAB1, organizó el secuestro y que Ben Barka fue torturado hasta morir (Human Rights Watch, 2005: 26).

La opinión pública marroquí se mantenía ignorante de los hechos, solo los familiares y amigos que intentaban encontrar a sus seres queridos sabían o llegaban a imaginarse las atrocidades que se estaban cometiendo en Marruecos. Contrariamente, Hassan II era visto en los países occidentales como un soberano moderno, en equilibrio entre tradición e innovación, en buenas relaciones con países no islámicos.

Al final de su reinado, salieron a la luz algunos casos de encarcelamientos y torturas, gracias al género literario de 308

testimonio, a la prensa diaria y a los informes internacionales, como el de Amnistía Internacional de 1992 (Human Rights Watch, 2005: 26):

En una entrevista concedida el 3 de septiembre 1992 a la cadena televisiva francesa Antenne 2, el rey Hassan II ha reconocido que se habían producido unas irregularidades, justificadas por la negligencia o el olvido, mas que por la intención de dañar. Amnistía Internacional se encarga de la campaña contra las “desapariciones” en Marruecos desde principio de los años setenta. Entre 1975 y 1981 la Organización ha contado 89 personas que habían “desaparecido”. Durante los 12 años que siguieron, los grupos de A.I. han escrito miles de cartas, telegramas y correos certificados a favor de estos prisioneros, per sin éxito. Las delegaciones de A.I. que han viajado a Marruecos en 1981 y 1988 han planteado la cuestión de los “desaparecidos” a las autoridades locales y, en 1990, al mismo rey Hassan II. Sin embargo, se toparon con un muro de silencios y negaciones.

No será hasta el año 2004, con Mohammed VI, que se crea el organismo *Instance Équité et Réconciliation* (IER), encargado de hacer pública la verdad sobre la represión, resarcir a las víctimas y fomentar la reconciliación (IER, s.d.: 1-30), a raíz de las denuncias públicas, por entre otras vías, a través de la literatura, dándole el espaldarazo definitivo con la literatura de Testimonio, la cual se puede considerar como el nuevo género literario que propulsó la búsqueda de la verdad e intentó, a veces con éxito, dar conocer las atrocidades cometidas en Marruecos.

Ejemplos de relatos-testimonios los encontramos en *La prisonnière* de Malika Oufkir, hija del general Oufkir, el primero publicado en Marruecos, *Le jardin du roi* de su madre, Fatéma Oufkir, *Notre ami le roi* de Gilles Perrault o *Tazmamart: cellule 10* de Ahmed Marzouki, *La chambre noire ou Derb Moulay Chérif* de Jaouad M'didech o del *Hadith al-'atma* de Fatna al-Bouih, libro sobre él que se centra mi investigación.

El periplo carcelario recorrido por la familia Oufkir y la evasión de algunos de sus miembros organizada por Malika, llamó la atención, a nivel internacional, sobre las desapariciones arbitrarias en Marruecos. La importancia política de la familia y la evidencia de las violaciones de derechos humanos fomentaron el interés de las instituciones internacionales, que empezaron a reconocer la gravedad de la situación. Los relatos autobiográficos de Malika y Fatéma describen minuciosamente el vínculo de la familia Oufkir con la casa real, las posibles causas del golpe de Estado y su secuestro durado 18 años (Torres, 2010a: 18).

La punta del *iceberg* queda descubierta: Jaouad Mdidech, será el primero de una lista de víctimas supervivientes y fallecidas que publica su testimonio, *La chambre noire*, donde describe su inesperado secuestro y las torturas infringidas de

cara a obtener confesiones y delaciones de opositores al régimen.

2. Reconocimiento de la existencia de las cárceles abusivas

“Nous sommes excédés, tous les marocains sont excédés par tous ces propos tendant à faire croire qu’il existe au Maroc des prisonniers pour des raisons politiques”⁶.

Los años noventa o la “década reformista”, como sostiene Laura Feliú Martínez (2004: 61), supuso un momento de esperanza pasajero, tras el férreo mandato de Hassan II, quien, desde 1961, introdujo una serie de reformas políticas, de la misma manera que había gobernado, de forma autoritaria, sin establecer un verdadero diálogo con los actores políticos y sociales y sin que se supiera el destino final del camino emprendido. Dichas reformas no supusieron ninguna modificación significativa de las estructuras del régimen marroquí y, en ningún momento, permiten hablar de una verdadera transición democrática en el sentido de ruptura con el viejo sistema.

A principios de los noventa, se calcula que su cifra oscila

⁶ Discours de sa majesté le roi Hassan II lors de l’installation du conseil consultatif des droits de l’homme le 8 mai 1990, <http://www.ccdh.org.ma/fr/textes-de-reference/discours-de-sa-majeste-le-roi-hassan-ii-lors-de-linstallation-du-conseil> 311

entre 380 y 500 reclusos, según el informe de Amnistía Internacional (Amnistía Internacional, 1991: 13; Human Rights Watch, 1992: 220). A partir de 1998, se incrementa la concesión de gracias reales, que afectan a los presos comunes, iniciada, en 1994, con la primera amnistía general anunciada por Hassan II, durante la *Fête de la Jeneuse* (Fiesta de la Juventud) y la conmutación de 195 penas de muerte por cadena perpetua, que había sido una de las principales reivindicaciones del movimiento de derechos humanos.

Aunque la creación de la IER permite a las víctimas de las detenciones y abusos de ser escuchadas públicamente por primera vez y de recibir cierta compensación económica se oyeron duras críticas contra lo conseguido en realidad, como el no haberse podido citar públicamente los nombres de los responsables o de los implicados en las violaciones, lo cual agrava el hecho que los nombres de muchos funcionarios que ocupan altos cargos en los engranajes del Estado marroquí están presentes en la lista.

La IER demostró una actitud con las víctimas lejos de lo deseable al constatarse que, previo análisis de cada caso, exigió a las víctimas entrevistadas aceptar por escrito las conclusiones de su informe como definitivas y que las compensaciones propuestas fuesen únicamente de carácter económico, 312

excluyendo todo proceso de búsqueda de verdad o de justicia. Se centró, exclusivamente, en las detenciones arbitrarias, excluyendo otras violaciones graves. Puede que esta exclusividad sea consecuencia de la composición de la IER, integrada por personas designadas por los diferentes partidos interesados, vinculados con la casa real (Boutin, 2014). El Estado parece decidido a respetar a partir de ahora los derechos humanos y pide a cambio que los marroquíes renuncien a pedir que los culpables de estas violaciones sean juzgados y que las víctimas de las detenciones arbitrarias y de las desapariciones se contenten con la indemnización que se les ha prometido (Berrada, 2000: 34).

Prueba aparente de ello es la Reforma de la Constitución de 2001 de Mohammed VI en la que se condena, supuestamente, la impunidad (Boutin, 2014: 19):

Trois éléments doivent prévaloir dans le dialogue entre l'administration et les citoyens : l'information, la possibilité de s'exprimer (prévus par exemple à l'art. 13 de la Constitution, avec la création d'instances de concertation), la possibilité en- n de contester la décision (art. 118 de la Constitution). Pour autant, le citoyen doit garder à l'esprit que tout ne peut être satisfait, ne serait-ce que parce qu'il faut parfois concilier entre elles certaines des aspirations divergentes qu'il présente. Le Souverain marocain a en pleinement conscience des deux principales menaces qui pèsent sur le fonctionnement tout administration, au Maroc comme ailleurs : la culture de l'impunité, laissant des dysfonctionnements non sanctionnés, et le risque de la corruption. Il appartient aux juges de les faire reculer, avec en sus l'aide de l'Instance nationale ad hoc prévue à 313

l'art. 167 de la Constitution”.

En conclusión, el Estado no ha reconocido los crímenes, realmente. Muchos de los desaparecidos murieron en lugares ya identificados y dependientes de las autoridades estatales. Sin embargo, sus cuerpos todavía no han sido entregados a sus familiares ni su defunción ha sido certificada, como es el caso de los treinta muertos de Tazmamart (Berrada, 2000: 35).

Crónicas del dolor: la literatura autobiográfica-carcelaria en Marruecos

La Literatura de Testimonio no es sólo la manifestación literaria de las víctimas de la represión de los Años de Plomo, sino también el ejercicio de su derecho a romper el silencio a través de la escritura (Herrada 2001: 33-45).

Tras su liberación, los prisioneros políticos supervivientes empiezan a publicar libros que atestiguan los sucesos relacionados con las cárceles, intentando colmar la necesidad de contar la propia historia, para exorcizar este pasado doloroso que les va a marcar para siempre a ellos y a sus familiares y que deja una profunda huella en la historia de Marruecos y fuera de sus fronteras.

Los distintos niveles de tortura física a la que fueron sometidos (Torres, 2010a: 119-185) son conocidos, a partir de ³¹⁴

los 90, por el gran público gracias a los testimonios conservados en cartas, entrevistas, monográficos o reportajes periodísticos, (Torres, 2010b: 227-254; Perrault, 1990; Mdidech, 2000; De La Cal, 2005: 1-4). La lista de obras catalogables en el género de Literatura Carcelaria testimonial o autobiográfica es extensa, pero se posee el listado de obras escritas por presos supervivientes de las cárceles secretas de Marruecos y de sus familiares (Torres, 2007: 77-80).

Con tal propósito, es necesario clasificar las fuentes y los testimonios que tenemos a disposición, tarea a la que dedicaremos un estudio aparte, dada su complejidad. No obstante, nos detendremos en presentar, dos casos representativos documentados por sus propios testimonios carcelarios y que confirman la existencia de presas políticas en Marruecos, el primero de ellos, el de la mártir Saïda Menebhi y, el segundo el de la superviviente Fatna El-Bouih.

3. Fuentes y testimonios a disposición

Tomamos como primera referencia la producción escrita de los mismos detenidos y detenidas, distinguiendo entre supervivientes y no supervivientes, de quienes destacamos los nombres más relevantes. Nos ha llegado el testimonio-denuncia

de tres supervivientes del centro de detención secreto de Casablanca, Derb Mouley Chérif y son: Fatna El Bouih, Ouidad Baouab y Latifa Jbabdi, recogido en la obra *Hadith al- 'atma*. Sus casos constituyen un ejemplo de entereza y supervivencia bajo la represión de los Años de Plomo, y una denuncia testimonial de una realidad desconocida para la gran mayoría del público español (Torres, 2010a: 119-143).

Otras dos supervivientes son Fatema Oufkir y Malika Oufikir, la mayor de sus nueve hijos, esta última autora de la *La prisonnière*, relato que ve la luz gracias al encuentro con la escritora Michèle Fitoussi que la motivó para poner por escrito sus memorias sobre su larga reclusión. Un año después que su hija, Fatema saca a la luz *Le jardin du roi*, su relato autobiográfico centrado en su juventud en el harén del rey y donde describe los vínculos presentes entre su familia paterna y el rey Mohammed V, y los suyos propios con Hassan II, exponiendo su punto de vista sobre la implicación del marido, el general Mohammed Oufikr, en los golpes de Estado, desmintiendo su posterior suicidio (Torres, 2010, 155).

Muy conocido en Marruecos y en Francia es Abdelkader Marzouki, autor de *Tazmamart: celule 10*, donde describe su largo cautiverio en una exigua celda de estructura metálica,

construida a medida del prisionero para estar tumbado o de cuclillas.

Igualmente, es necesario recordar la célebre *Kāna wa-ajawātu-hā* de Abdelkader Chaoui, una autobiografía que recopila la vida de lo que denomina la tribu de los encarcelados (*la tribu des incarcérés*) y que recoge fragmentos de periódicos contemporáneos, transmisiones de radio e incorpora dibujos de gran exactitud de la estructura del Derb⁷, que solo pudo imaginar, debido a su “ceguera forzada” por llevar los ojos vendados de camino a la sala de tortura (Slyomovics, 2005, 83).

Abdelatif Laabi, también detenido y superviviente, aún exiliado en París, ha publicado una amplia producción literaria relacionada con la cárcel como poemarios y colecciones de cartas enviadas a los familiares, destacando *Le Chemin des ordalies*, *L'Arbre de fer fleurit*, *Le Règne de barbarie suivi de Poèmes oraux*, *précédé de Lettres de prison* (Torres, 2007: 63-83).

Por último, y no por ello menos importante, está Fatna al-Bouih, autora de *Hadith al-'atma*, el testimonio-denuncia en el que centra mi investigación doctoral. Fatna narra los procesos de desaparición involuntaria en el Derb Moulay Chérif llevados a

⁷ Derb Moulay Chérif, centro de reclusión de Casablanca.

cabo entre mayo y noviembre de 1977 y negados por las autoridades marroquíes hasta el año 1991.

Como testimonio de las cientos de víctimas que pasaron por los centros de detención podemos contar con muchas publicaciones póstumas, de las cuales se encargaron los activistas políticos y los familiares de las víctimas, para poder denunciar estas atrocidades desconocidas por la mayor parte de la población marroquí.

Khadija Menebhi, hermana de la mártir Saïda, se encarga de publicar en el año 2000, *Poèmes, lettres, écrits de prison* y *Le livre de l'oppression*, gracias al material y a las informaciones que los mismos funcionarios de los centros dejaban pasar para ayudar los prisioneros. En *Le livre de l'oppression*, evoca a numerosas víctimas, entre ellas Abraham Serfaty, Houcine El Manouzi, Abdellatif Zaroual, Saïda Menebhi, Rahhal Jbiha, Amine Tahani, Brahim Zaydi, Mohammed Grina, Sion Assidon.

Otra publicación fundamental es *Tazmamart: Une prison de la mort au Maroc* (1992) de Christine Daure-Serfaty, una colección de ensayos y cartas escritas por su cónyuge, el antes citado Abraham Serfaty, y diversos presos, editada por la editorial parisina Stock.

En relación a la prensa, gracias a la labor de periodistas y abogados defensores tenemos las publicaciones que impulsaron 318

la denuncia de los hechos, por primera vez, y la condena de la impunidad de las autoridades marroquíes: es bien el caso del artículo del abogado Abderrahim Berrada, “La defensa de la impunidad, Crímenes de Estado y defensa de los Derechos Humanos en Marruecos”, publicado en el año 2000 por el periódico Nación Árabe o el del libro *Nuestro amigo el rey*, publicado en 1991 por el periodista Gilles Perrault, el primero en describir la represión de Hassan II contra los activistas y disidentes.

Dentro de la prensa partidista, encontramos las informaciones resumidas en estas páginas, marcadas por el sesgo personal de su línea editorial. Destacamos los títulos más relevantes del período comprendido entre 1996 y 2002:

- La de izquierdas marxista: *Al-Bayane* (ed. francesa.), *Al-Bayān al-Magrib* (ed. árabe), ambas tribunas del PPS; *Al-Munazzama* y *al-Rihān* de la CDT).
- La socialista: *Liberation* y *al-Ittiḥād al-Iṣtirākī* del USFP y *al-Našara*.
- La progubernamental del corte berberista rifeño: *al-Maghrib* (ed. fr.) y *al-Miṭāq al-Waṭanī* del RNI.
- La pseudo-independiente: *La Gazette du Maroc*, *La Nouvelle Tribune*, *La Vérité*, *La Vie Économique*, *Le Journal Hebdomadaire*, *Le Reporter*, *L'Économiste*, *Maroc Hebdo International*
- La nacionalista : *La Mañana del Sáhara y del Magreb*, *Le Matin du Sahara et du Maghreb*, *Le Temps du Maroc*, *Risāla al-Umma*.

- La islamista : *Risāla al-Fatwā* (de l'Association Justice et Charité, *al-Ta'yīdīd*, *al-'Aṣr* (du Parti de la Justice et le Développement -PJD).
- La propiamente independiente (autofinanciada por sus suscriptores): *Demain Magazine*, *Demain*, *Dūmān*, de Ali Lmrabet. Todas estas publicaciones tuvieron muy corta vida. *Al-Waṭan al-'Arabī*, *al-Aḥdāṭ al-Magribīya*, *al-Ṣabāḥ*.
- La internacional: *al-Šarq al-Awsaṭ*.
- La prensa sensacionalista (suele anticipar los escándalos políticos que posteriormente salen a la luz en el resto de los diarios): *Al Ousboue* (ed. fr.), *Al-Uṣbū'* (ed. árabe), *al-Asdā'*, *al-Muwaṭin al-Siyāsī*.

Finalmente, en relación a los investigadores internacionales, destacar que todas las informaciones proporcionadas hasta ahora han sido también el resultado de su arduo trabajo, en su objetivo por intentar obtener los textos autobiográficos de los presos como toda fuente escrita u oral relacionada con los hechos de los Años de Plomo. En la parte específica de esta investigación, centraré mi atención únicamente en los investigadores que han aportado una versión traducida parcial o completa de *Hadith al-'atma* de Fatna al-Bouih. En este sentido relevantes ha sido los trabajos de Katjia Torres Calzada⁸ y la amplia producción de la estadounidense

⁸ PDI asociada en Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y PSI de la 320 Universidad Hispalense de Sevilla.

Susan Slyomovics⁹, documentos que hemos tomado como punto de referencia para el presente artículo.

Es fundamental, igualmente, citar:

- El artículo publicado en 2013 “El papel de la traducción en la reescritura de la historia reciente de Marruecos. La literatura de testimonio escrita en árabe: Hadiz al-`atma de Fatna El Bouih”, en la revista *Estudios de Traducción*.
- El libro *La ruptura del silencio. Testigos*, publicado en Sevilla en 2010 por ArCibel Editores.
- El artículo “*Une femme nommée Rachid ... Hamid, Touil, Dukkali...*: máscaras de anulación-máscaras de entereza” en el libro de actas *Máscaras femeninas*, publicado en Sevilla por Mercedes Arriaga (ed.)/ArCiBel y
- El libro publicado en 2007, *Mujeres en Dar Al-Islam* en Sevilla, por ArCibel Editores.

En la publicación de Susan Slyomovics, *The performance of Human Rights in Morocco*, se recopilan informaciones detalladas sobre los centros de detención, las desapariciones, los testimonios escritos de presas y presos políticos y varios documentos fotográficos, tanto de los centros como de los mismos presos. De esta misma autora es la versión inglesa del texto de Fatna al-Bouih, *Talk of Darkness*, publicado en 2008, en colaboración con Mustafa Kamal, en el Center for Middle Eastern Studies de Austin, Texas.

⁹ Profesora en el Massachusetts Institute of Technology.

Una segunda profesora española que ha investigado, con anterioridad, sobre los años de plomo en Marruecos y la impunidad de las autoridades relacionada con las detenciones arbitrarias es Laura Feliú Martínez, quien expone su punto de vista en el capítulo “Balance provisional de la Instancia Equidad y Reconciliación”, publicado en 2006 y el libro *El jardín secreto. Los defensores de los derechos humanos en Marruecos* publicado en Madrid, en 2004, por Catarata Ediciones.

Elisabetta Bartuli, actualmente profesora en el Departamento de Estudios sobre Asia y África Mediterránea de la Università Ca' Foscari de Venezia, se ha ocupado de reunir y publicar cinco voces, las de cuatro oprimidos (Fatna al-Bouih, Abdellatif Zrikem, Aziz El Oquadie, Nour-Eddine Saoudi) en el libro *Sole Nero: Anni di Piombo in Marocco*, publicado en 2004 por Mesogea Edizioni. La introducción es a cargo de Fatima Mernissi quien edita los textos y transcribe una entrevista a Fatna al-Bouih.

El primer relato traducido al italiano es justo *Narrare il buio*, una traducción de *Hadith al- 'atma* llevada a cabo por Paola Gandolfi.

Es necesario remarcar que las fuentes citadas constituyen un porcentaje reducido de las que tenemos a disposición, hemos citado las más relevantes, para que se pueda tener una idea general.

Las fuentes marroquíes que se han podido recopilar han sido todas publicadas entre el año 1990 y el 2002. A partir de 2005 las investigaciones decaen, pareciendo estar relacionado este hecho con el ascenso al poder del *Parti de la Justice et du Développement* en el país.

4. Saïda Menebhi (1952-1977): la mártir

“La primera vez que conocí las mujeres con las cuales permanecí los siete meses de detención sin verles más las caras: toda mujer (presente) en el secretismo del Derb al-Moulay Chérif estaba en la flor 322

de la vida, flores marchitas por los malos tratos y la congelación de sus energías vitales. ¡Qué alegría de estar con ellas! Pero la alegría pasó rápido, puesto que nos aislaron inmediatamente después de la inspección. Las camaradas: Fatma Oukasha, Rbia Lfatuh, y la mártir Saïda Menebhi, eran las mujeres del grupo político que nos precedió (El-Bouih, 2001: 30).

Se oían las voces de las presas hablando sobre Saïda Menebhi. Esa mujer orgullosa, la poetisa delicada que fue sentenciada dentro del grupo político anterior, el Grupo 139, con 7 años de cárcel. Murió por secundar una huelga de hambre por el reconocimiento de los derechos de los presos políticos. Los muros de la cárcel eran altos, pero el silencio era terrible. Los muros de la cárcel se convirtieron en una pizarra para la voz, elevamos nuestras voces, cantamos la nueva de Saïda con un panegírico que nos unió a todas nosotras (...). (El Bouih, 2001: 32)¹⁰.

Saïda Menebhi, es descrita de esta forma en las “Crónicas del dolor” de Fatna al-Bouih, cual mujer luchadora que murió durante una huelga de hambre al interior de la cárcel Derb al-Moulay Chérif. Nace a Marrakech en septiembre de 1952. Tras los estudios en lengua inglesa en la Universidad de Rabat, empieza a ser militante en 1973, justo cuando la *Union Nationale des Etudiants du Maroc* (UNEM) se desmorona y se producen detenciones de muchos estudiantes y miembros de su comité ejecutivo. Durante dos años, sigue una formación de primer ciclo en el Centro Pedagógico de Letras y se dedica a la enseñanza en un colegio de Rabat. Es militante de la UNEM y

¹⁰ Traducción de la autora.

de la organización marxista-leninista llamada *Ila l Aman* (“Hacia adelante”).

El día 16 de enero de 1976 a las seis de la tarde, “desaparece” junto con Rbia Ftouh, Piera di Maggio, Fatima Oukacha, en el Derb Moulay Chérif, debido a que sus identidades de mujer serán usurpadas. Tras varios meses en el Derb, es juzgada en el juicio de Casablanca que tuvo lugar entre enero y febrero de 1977: 139 camaradas, entre hombres y mujeres marxista-leninistas, son condenados por atentar contra la seguridad del Estado.

Como otras compañeras, Saïda, apoyó públicamente la causa saharauí y denunció la opresión de las mujeres en Marruecos. En el libro póstumo que recoge sus poemas y cartas dirigidas a sus familiares, aparece también un fragmento de un artículo incompleto que denuncia la prostitución en Marruecos. Será condenada a cinco años de detención, más otros dos, por ultraje al magistrado (Menebhi, s.d.: 84): “La dépravation dans une société donnée est engendrée par la nature même de cette société. Le système capitaliste, système de l'exploitation et de l'injustice sociale, ne fait que nourrir les différents aspects de dépravation : débauche, prostitution”.

Tras este veredicto, Saïda es aislada con Rb'ia y Fatema, en la prisión civil de Casablanca, para ser luego trasladadas a la 324

prisión central de Kenitra. Todas juntas declararán su primera huelga de hambre, en 1976, para exigir la celebración de su juicio con garantías. Organizan, una segunda, a lo largo del juicio para oponerse contra las violaciones de los derechos humanos básicos de los sentenciados. En noviembre 1977, todos los condenados del Derb y de Kenitra empezarán una huelga de hambre de cuarenta días, la última de nuestra Saïda, para reclamar el estatus de prisioneros políticos, unas condiciones humanas de detención y el fin de aislamiento para Rbia Ftouh, Fatema Oukacha y la misma Saïda Menebhi.

Finalmente, el 11 de diciembre de 1977, muere en el hospital Averroes de Casablanca, por falta de atención sanitaria adecuada (Menebhi, s.d.: 10).

5. Fatna al-Bouih: la mujer llamada Rachid

“[...] No me podía creer que estuviese ante el ‘responsable’, el ‘jefe’, el ‘*muallem*’, la autoridad del gobierno. ¡Ay, Dios mío! ¿A quién le has delegado tu poder en este país? Me dio un número y un nombre de hombre, Rachid. ‘Ni te muevas ni hables, salvo cuando escuches tu nombre Rachid’. Este fue el inicio de la anulación de mi identidad, el secuestro y la detención arbitraria; después, vino la anulación de mi feminidad al tratarme como si yo fuese un hombre llamado Rachid.”

(Torres, 2013: 177)

Nace el 10 de julio de 1955 en Ben Ahmed, Casablanca, en mayo 1977 es detenida ilegalmente. Llevada en medio de la noche al centro de detención Derb Moulay Chérif, pasará seis meses desaparecida y los siguientes cinco años encerrada sin haber tenido derecho a un juicio formal.

En la década de los setenta, los dos golpes de Estado contra Hassan II (1971 y 1972) ocasiona los intentos por silenciar toda oposición y activismo contra su régimen. En este momento Fatna está en el instituto y se ve detenida en dos ocasiones: la primera en 1974 como líder de la huelga estudiantil en contra del sistema de educación secundaria marroquí y la segunda, en 1977, por pertenecer al grupo marxista “23 Mars”.

En este mismo año, Fatna es detenida ilegalmente y, con ellas muchas otras mujeres, que se ven despojadas de la propia identidad, de los derechos humanos básicos y son sometidas a continuas torturas e interrogatorios.

El objetivo principal de estas cárceles era la destrucción de la identidad y del espíritu a través del cuerpo, ya fuese esa identidad la de un hombre o de una mujer (El Bouih, 2001: 12):

“Me imaginé a mí misma en una película, pero uno de ellos me sacó de esa nube rápidamente al someterme a un interrogatorio. “Me sometió, me humilló para una inspección minuciosa”, tras darme una 326

fuerte bofetada y decirme: -“¡Tú ¿qué pintas en todo esto? Me faltan en mis cálculos otros que no sois vosotros. Les respondí que no sabía de lo que me estaban hablando ni a quiénes se referían. Que había venido a estudiar con la dueña de la casa porque los exámenes estaban a la vuelta de la esquina. Me respondió enfurecido: “¡Que un diablo te ayude a encomendarte a Dios! A vosotros os tiene que quemar el perdón. El segundo le estaba aplastando sin compasión las costillas a mi amigo con un palo grueso. El jaleo y los disparos alertó a los vecinos, dejándolos en evidencia. La casa estaba llena de motocicletas cuyos propietarios fueron detenidos como nosotros. Todo estaba patas arriba (revuelto), justo inmediatamente después¹¹”

Tras ser finalmente juzgada, Fatna al-Bouih cumple su sentencia en la cárcel de Kenitra, entre 1980 y 1982 y, una vez liberada y reinsertada socialmente, decidió de empezar a recopilar las historias de las presas políticas. En 1999, junto con su marido funda el *Observatoire marocain des prisons*, una organización que se ocupa de la reinserción social de los presos. Desde 1982 también es profesora de árabe en Casablanca y sigue desarrollando actividades y atendiendo a conferencias relacionadas, tanto en Marruecos como en el extranjero (Torres 2010, 119).

6. Conclusiones

Mi artículo da continuidad a la investigación sobre las fuentes documentales vinculadas con los presos políticos en

¹¹ Traducción de la autora..

Marruecos durante los Años de Plomo. Gracias al material proporcionado por las propias víctimas, familiares e los investigadores marroquíes y extranjeros, he pretendido ofrecer una primera panorámica y una relación inicial de las fuentes disponibles al gran público. En futuras investigaciones, la lista se verá enriquecida con eventuales nuevas publicaciones.

Esta documentación es fundamental para poder proporcionar, igualmente, la primera traducción completa al castellano del relato *Hadith al- 'atma* de Fatna al-Bouih, que será mi aportación para poder dar voz a las detenidas, tanto las supervivientes como las fallecidas.

Cosa pensate siano diventati gli ex detenuti politici? Un'umanità accartocciata sul proprio dolore, sfinita dalle torture subite?

Proprio no, avete torto al cento per cento!

Vibranti di energia, abbagliati dalla loro visione di un Marocco in grado di trasformarsi in paradiso democratico, gli ex detenuti politici sono sbocciati e animano una società civile cui offrono nuova linfa con le loro speranze.¹²

¹² Fatima Mernissi, introducción de *Sole nero. Anni di piombo in Marocco*. 328 E. Bartuli, 2004.

Referencias bibliográficas

- Amnistía Internacional (1991). *Informe 1991*, Madrid: EFAI.
- Berrada, Abderrahim (2000). “La defensa de la impunidad, Crimenes de Estado y defensa de los Derechos Humanos en Marruecos”, *Nación Árabe*, 45, año XV, pp. 33-45.
- Daure-Serfaty, Christine (1992). *Tazmamart. Une prison de la mort au Maroc*. París : Stock.
- El-Bouih, Fatna (2004). *Sole nero. Anni di piombo in Marocco*. E. Bartuli y Fatema Mernissi (introducción). Messina: Mesogea.
- El-Bouih, Fatna (2001). *Hadith al-‘atma*, Casablanca: al-Fannak.
- El-Bouih, Fatna (2008). *Talks of darkness*. Traducido del árabe por M. Kamal and S. Slyomovics, Austin: Center for Middle Eastern Studies.
- Boutin, Christophe. (agosto 2014). “Le “nouveau concept de l’authorité” est un complément indispensable de l’évolution démocratique du Maroc”. Entrevista realizada por El Mahjoub Rouane, *Hors-série Fêtes du Trône, Le Matin*, pp. 18-19.
- Cubertafond Bernard (2004). “Mohamed VI, Commandeur des croyants au secours de la laïcité?” (consultado el 3 de febrero de 2017) <https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2004-4-page-163.htm>

De la Cal, Juan Carlos (9/01/2005). “Lo que el rey no verá”. *El Mundo*, pp. 1-4.

Diouri, M., *La realidad de Marruecos. La dinastía alauita: de la usurpación al atolladero*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1988.

Feliú Martínez, Laura (2006). “Balance provisional de la Instancia Equidad y Reconciliación”, IEMED, 2006, pp. 125-127.

Feliú Martínez, Laura (2004). *El jardín secreto. Los defensores de los derechos humanos en Marruecos*. Madrid: Catarata Ed.

Geertz Clifford. (1968). *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia*, Chicago: University of Chicago Press.

Human Rights Watch (Nov. 2005). *La commission marocaine de vérité. Le devoir de mémoire honoré à une époque incertaine*, 17, No. 11(E), New York.

Human Rights Watch (1992). *World Report 1992: Events of 1991*. New York, Washington, DC: Human Rights Watch.

IER (Instance Équité et Réconciliation), *Instancia Equidad y Reconciliación (7 enero 2004-30 noviembre 2005)*, s.d., s.l., pp. 1-30.

- Kadiri, Abdeslam (août-sept. 2016). “Une exception marocaine?”. *Afrique Magazine*, 362, pp. 37-43.
- Lafuente, Gilles (1984). “Dossier marocain sur le dahir berbère de 1930”. *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 34, pp. 83-116.
- Mdidech, Jaouad (2002). *La chambre noire ou Derb Moulay Chérif*. Prefacio de Abraham Serfaty, Casablanca, Editions EDDIF.
- Menebhi, Saïda (s.d.) *Saïda Menebhi Poèmes-Lettres-Écrits de prison*, Comité de lutte contre la répression au Maroc 14, rue de Nanteuil, 75015 Paris, 84.
- Perrault , G., (1991) *Nuestro amigo el rey*, Barcelona, Plaza y Janés/ Cambio 16.
- Rachik, Hassan. (january 2000), “Les usages politiques des notions de tribu et de nation au Maroc”, *Identity, Culture and Politics*, 1/1, pp. 35-47.
- Slyomovics, Susan (2005). *The performance of Human Rights in Morocco*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Smith, Stephen (1999). *Oufkir. Un destin marocain*. Paris: Hachette.
- Torres Calzada, Katjia (2013). “El papel de la traducción en la reescritura de la historia reciente de Marruecos. La literatura

- de testimonio escrita en árabe: Hadiz al-`atma de Fatna El Bouih”, *Estudios de Traducción*, 3, pp. 163-182.
- Torres Calzada, Katjia (2010)a. *La ruptura del silencio. Testigos*. Sevilla: ArCibel Editores.
- Torres Calzada, Katjia, (2007) *Mujeres en Dar Al-Islam*, Sevilla: ArCibel Editores.
- Torres Calzada, Katjia (2010)b. “*Une femme nommée Rachid ... Hamid, Touil, Dukkali...*: máscaras de anulación-máscaras de entereza”, en Mercedes Arriaga (ed.), *Máscaras femeninas*. Sevilla: ArCiBel, pp. 227-254.
- Von Grunembaum, Gustave E (2002). *El Islam, II. Desde la caída de Constantinopla hasta nuestros días*. Madrid-Buenos Aires: Historia Universal Siglo XXI, vol. 15.

Era un incubo che un giorno sarebbe finito”. **Irène Némirovsky e la scrittura di guerra fra storia e romanzo**

Rossella Palmieri
Università di Foggia

Riassunto: L'articolo intende esplorare la scrittura 'di guerra' di Irène Némirovsky, ebrea deportata ad Auschwitz. La scrittrice ucraina naturalizzata francese ha lasciato preziose testimonianze delle sue peregrinazioni ed è stata una voce di dissenso nella Francia collaborazionista. L'enorme eco suscitata con il romanzo postumo *Suite francese* ha contribuito anche a dare il giusto rilievo alle figlie Denise ed Élisabeth, strappate alla madre ancora bambine.

Parole chiave: Auschwitz, deportazione, scrittura al femminile, sopravvivenza

Abstract: The article intends to explore the writing of 'war' of Irène Némirovsky, a Jew deported to Auschwitz. The French native Ukrainian writer has left valuable testimonies of his pilgrimages, and has been a voice of dissent in France's quisling. The enormous echo that aroused with the posthumous romance *French Suite* has helped to give the right importance to the sons Denise and Élisabeth, torn to the mother still girls.

Keywords: Auschwitz, deportation, woman writing, survival

1 Tra vita, guerra, mondanità e letteratura

“Le madri vestivano i bambini facendo luce con la pila” (Némirovsky, 2012: 13). Abbiamo scelto questa immagine di *Suite francese* di Irène Némirovsky per fotografare con una sola istantanea lo strazio della maternità fuso ai convulsi momenti 333

dell'addio alla volta di un ignoto destino; e per una singolare quanto sinistra fatalità la scrittrice e le sue figlie vivranno momenti simili¹.

Partendo dalla dolorosa circostanza del conflitto bellico – madri in pena per i figli piccoli o, più in generale, «donne

¹ La mattina del 13 luglio 1942 la donna ha solo pochi minuti per congedarsi dalle figlie Denise ed Élisabeth e dal marito Michel prima di essere arrestata e deportata. Ci sia consentito sintetizzare in breve le tappe salienti della vita della scrittrice, per la quale cfr., più in generale, Philipponat-Lienhardt, 2009. Irène Némirovsky nasce l'11 febbraio 1903 a Kiev. Dalla città di origine paterna, Elisabethgrad, era partita già dal 1881 la grande ondata contro gli ebrei russi, circostanza che comunque non impedì ad Irène bambina di vivere una vita agiata se non proprio lussuosa, pur se affatto riscaldata dall'affetto materno (di questa vistosa mancanza restano tracce ne *Il ballo* e *Jezabel*). Donna dedita ai piaceri materiali e mondani, la madre Fanny non elargì il minimo affetto alla figlia; il padre era spesso assente. Nella sua biografia occupa un posto di primo piano l'essere ebrea. Allo scoppio della rivoluzione di Ottobre segue un periodo convulso che spinge il padre Léon a trasferire la famiglia a Mosca, dove però, nel frattempo, i disordini erano divenuti più violenti; segue, poi, un trasferimento in Finlandia e un periodo di relativa serenità sino all'arrivo a Parigi. La famiglia si inserirà nella società che conta e condurrà una vita mondanissima e *chic*. Nella capitale francese Irène incontra Michel Epstein che sposerà: dall'unione nascono Denise ed Élisabeth. Dalla promulgazione, il 3 ottobre 1940, di uno statuto che riconosce gli ebrei quale razza inferiore gli eventi volgono velocemente al peggio. I coniugi, a tutti gli effetti ebrei e per giunta stranieri, lasciano Parigi alla volta di Issy-l'Évêque. Nel giugno del 1942 la donna dubita di riuscire a portare a compimento i suoi scritti, come si evince dalle sue ultime, frenetiche lettere. Registrata nel campo di Birkenau passerà per l'infermeria di Auschwitz, il Rivier: morirà il 17 agosto 1942. Anche il marito, qualche mese dopo, sarà deportato per essere poi direttamente avviato alla camera a gas il 6 novembre 1942. Le figlie, destinate a subire la stessa sorte dei genitori, saranno a lungo braccate, ma riusciranno a mettersi in salvo dopo l'ennesimo scacco: chiederanno aiuto alla nonna materna, a guerra finita, ma la donna, che morirà centenaria, non aprirà loro neanche la porta, né le 334 cercherà successivamente.

innamorate con gli occhi sciupati dal pianto» (Némirovsky, 2012: 13), proveremo a scandagliare la dimensione femminile della scrittura ‘di guerra’, anche se tale definizione va presa con il bisturi. Nel caso della scrittrice, infatti, occorre fare una distinzione tra «i racconti un po’ edulcorati della guerra e della prigionia dalla realtà storica» (Lussone, 2015, 254) e tenere presente la straordinaria circostanza per cui il romanzo *Suite francese* è giunto sino a noi².

Diamo per acquisite le recenti teorie ‘di genere’ nel trattare la tematica della deportazione e l’importanza della dimensione narrativa per le sopravvissute – non è il nostro caso; ma ci sia consentito di ricordare in questa sede Simone Veil, morta a Parigi il 30 giugno 2017³ – dopo che per lungo tempo si

² Il manoscritto di *Suite francese*, contenuto in una valigia piena di fotografie e documenti, subì una serie di peripezie e si salvò in maniera quasi rocambolesca. Le figlie della Némirovsky, braccate dai gendarmi dopo la morte dei genitori, custodirono gelosamente il prezioso lascito materno malgrado le numerose peregrinazioni. Molti anni dopo, attutito solo un po’ il dolore della perdita della madre, la figlia Denise intraprese il lavoro di decifrazione del manoscritto. *Suite francese* apparirà in Francia nel 2004 e sarà insignito del prestigioso premio Renaudot. A partire dall’anno della consacrazione, la casa editrice italiana Adelphi ha avviato un imponente lavoro di traduzione delle opere della scrittrice. La ricostruita genesi di *Suite francese* (Philipponat-Lienhardt, 2009) si arricchisce di un ulteriore tassello posto da Lussone, 2015.

³ Simone Veil, sopravvissuta ad Auschwitz (ha sempre dichiarato di non voler cancellare il numero 78651 tatuato sul braccio sinistro) fece una rocambolesca fuga di settanta chilometri, una vera e propria marcia contro la morte, sferzata da un freddo polare. Arrivò a Mauthausen prima e a Bergen-Belsen poi. Riuscì a salvarsi, ma la madre morì di tifo e perse padre e fratelli.

è vista l'esperienza maschile come unica e totalizzante (Millu, 1986; Wieviorka, 1999; Ofer-Weitzman, 2001; Bandella, 2004; Zuccalà, 2005; Marrone, 2006; Kershaw, 2010; Boella, 2013). Cercheremo, inoltre, di vedere in che modo la sofferta condizione di straniera – per giunta ebrea, marchio che sempre peserà sulla Némirovsky⁴ – si declina nella narrativa (Palmieri, 2016): si pensi solo, a tale riguardo, per analogia e per contrasto, che questa condizione aveva prodotto esiti particolari in due grandi scrittori che da Auschwitz avevano fatto ritorno, Levi e Améry⁵, per i quali – è il caso di dire – «la vendetta è il racconto» (Mengaldo, 2007).

Magistrato, ricopri alti incarichi politici. Dopo cinque anni al ministero della Sanità divenne, nel 1979, la prima Presidente del Parlamento europeo eletta a suffragio universale sotto Valéry Giscard D'Estaing. Ritournerà poi di nuovo al Ministero della Salute dal 1993 al 1995 nel breve governo di Édouard Balladur. È nota per le sue battaglie contro l'aborto clandestino che portarono alla promulgazione della legge che porta il suo nome. È stata nominata nel 1995 presidente onorario della Fondazione per la Memoria della Shoah. Dell'esperienza bellica ha lasciato un memoriale, *Une vie* (in Italia pubblicato da Fazi nel 2010) in cui ripercorre le tappe della sua vita.

⁴ L'atteggiamento di Irène nei confronti della civiltà ebraica sarà sempre contraddittorio; nelle sue opere, in *David Golder* in particolare, incentrato sulla vicenda di un ebreo di origine russa, gli ebrei sono descritti in maniera crudele, oltre ad essere connotati per i tratti somatici spiccati. In una intervista del 5 luglio 1935 a «L'Univers israélite», tuttavia, la donna si dichiara orgogliosa di essere ebrea.

⁵ Come ricorda Magris 2008, 12 la condizione di ebreo «gli insegnava la sfiducia nel mondo e nella storia, ma lo preservava anche, grazie a questa dura e crudele difficoltà di essere elementarmente uomo, dal pervertirsi 336 nell'inumanità trionfante».

Esaminando la ricca produzione della donna possiamo senza dubbio affermare che la sua vita movimentata, costellata di continui spostamenti geografici, si trasfonde nell'invenzione romanzesca: di qui l'erranza esistenziale dei suoi protagonisti perennemente oscillanti – circostanza del tutto autobiografica – tra spaesamento e appartenenza. Non poteva non sentirsi disorientata la Némirovsky in una Parigi da lei amatissima, ma che le negherà l'ambita cittadinanza, così come non doveva essere semplice rivendicare il ruolo di scrittrice in un mondo di soli uomini. In tal senso, le peripezie stesse di questa donna emancipata e ribelle – che stupì l'editore Grasset per il suo essere donna, giovane e assai talentuosa⁶ – sono la riprova della sua vita caratterizzata da vistose dicotomie. Quando si trasferisce a Parigi, nel XVI arrondissement, si trova immersa in un clima di piaceri: già provata dalla guerra della sua terra, desidera solo lasciarla alle spalle e quale città più della Ville Lumière può consentirle uno stile di vita mondano e *chic*. È il momento di Duchamp e Chagall; il varietà lancia Joséphine Baker, Fernandel e Mistinguett e la donna si trova a suo agio tra i francesi altolocati. Per apparire loro più vicina accentua il

⁶ Anissimov, 2014, p. 399, ricorda che l'editore francese Bernard Grasset all'arrivo del manoscritto *David Golder* presso la sua casa editrice cercò con un annuncio l'autore (che non aveva lasciato né nome, né indirizzo) e si trovò di fronte la giovane e sconosciuta Némirovsky che guardò con più di un sospetto, se, cioè, non facesse da prestanome a qualcuno. 337

cognome, francesizza il nome e frequenta locali alla moda: all'amica Madelaine confiderà di vivere in una sorta di estasi insensata (Soldà, 2014: 26). Questo stile di vita non striderà affatto con la successiva scelta di sposarsi. L'unione con l'ingegnere ebreo-russo Michel Epstein si mostrerà solida sin dall'inizio: la famiglia – e la letteratura – saranno da questo momento in poi i suoi fari. La donna si fa strada nella narrativa in un primo momento con passo incerto e poi, sempre più consapevole e decisa, firma sui settimanali di destra *Gringoire* e *Comœdia*, quest'ultimo con una lieve deriva collaborazionista: tuttavia la forte connotazione letteraria delle riviste sfuma decisamente il *côté* politico, anche se nel giro di pochi anni Irène sarà costretta a pubblicare sotto pseudonimo. È un periodo di vita intensa, e nulla lascia immaginare la fine tragica e l'ingrato, lungo silenzio della Francia – già con il governo di Vichy, coordinato dal maresciallo Pétain, verranno assecondate le misure di «arianizzazione» dei nazisti e la Némirovsky condannerà sempre la paura, la codardia e la prona accettazione della persecuzione dei francesi – sanato solo molto tardi con un premio postumo, legittimato dall'indubbia caratura di *Suite francese*, e con un posto nella letteratura francese contemporanea (Fabre, 2000; Zanotti, 2011; Lussone, 2016).

Ci sia consentito di esaminare ora la ricchissima produzione della scrittrice. Giovanissima, si impone con il romanzo *David Golder* pubblicato da Grasset nel 1929 – è anche l'anno della nascita della prima figlia Denise – al punto da entrare nel novero degli scrittori più importanti del momento. «On n'en saurait douter, *David Golder* est un chef-d'œuvre», scriverà il giornalista e critico letterario André Thérive⁷, anche se non mancarono voci, a tratti aspre, di dissenso. In questo romanzo, incentrato sulle vicende del protagonista eponimo, un ricco uomo d'affari di origini ebee, la Némirovsky è abile a sintetizzare quella che era diventata l'ossessione di un'intera generazione, e cioè sottrarsi al destino di miseria intrufolandosi negli ambienti giusti. Non è vero, del resto, che i giovani pensano di avere tanta vita davanti; come si evince dalle loro storie, sanno che l'esistenza è breve e per questo motivo hanno la furia tipica di chi vuole coglierla sino in fondo, anche se ciò significa impattare con un destino non sempre disposto ad aiutarli.

«In fondo gli affari sono una sorta di vizio, come la morfina. Se tu non avessi i tuoi affari saresti il più infelice degli uomini» [...] Sapeva bene che, con il suo terrore tutto ebreo della morte, avrebbe abbandonato ogni cosa [...] Egoista, vigliacco...«Ma è forse colpa mia se in tanti anni non è stato capace di fare abbastanza soldi per

⁷ Thérive, 1930: 3.

morire tranquillo? E proprio adesso che la situazione finanziaria è in questo stato spaventoso» (Némirovsky, 2009: 58 e 75-76).

Accusato di una neanche troppo larvata compiacenza con le tesi antisemite per via degli stereotipi di cui si serve la scrittrice⁸, *David Golder* condivide un pregnante motivo – l’ossessione per il denaro – con *Una pedina sulla scacchiera* (Némirovsky, 2013): qui, tra l’altro, vi è un forte collegamento con la cronaca del tempo. Il romanzo fu pubblicato per la prima volta nel 1934, pochi mesi dopo il suicidio di Serge Stavisky, cinico affarista che aveva trascinato nel suo tracollo personale e finanziario una grossa fetta dell’imprenditoria francese. Può avere forse influenzato questo episodio la descrizione del padre del protagonista, il magnate dell’acciaio Bohun costretto, dopo un clamoroso fallimento, ad abbandonare tutto nelle mani del socio conglobando nei resti dell’azienda anche il destino di suo figlio Cristophe, modesto e grigio impiegato che a un certo punto esclamerà: «è mai possibile che io sia posseduto, ossessionato a tal punto dalla brama di denaro che persino stasera, la prima sera dopo la morte di mio padre, non riesco a pensare ad altro?» (Némirovsky, 2013: 109).

⁸ Philipponat-Lienhardt, 2009, 179: «Mi accusano di antisemitismo? Andiamo, è assurdo! Visto che sono anch’io ebrea e lo dico a chiunque abbia orecchi per intendere!». Non sfugge, tuttavia, l’atteggiamento dei lettori e le loro reazioni alla lettura delle descrizioni degli ebrei (Norris, 2009). 340

La forza del romanzo sta tutta nell'intrecciarsi e nel repentino dissolversi dei desideri dei protagonisti che, pur se monocordi e incolori nell'animo, sono ben scolpiti con la penna della Némirovsky, sempre abile nel calibrare il patetico e il sarcastico, il cinico e il crudele, fino all'esplosione di una rabbia incontrollata nei confronti della vita:

«Che cosa vorresti?» chiese Murielle sottovoce. «Un'esistenza umana, che non si consumi tutta nella preoccupazione per i soldi, per il pane quotidiano, per il lavoro!...Ci sono certe mattine di pioggia in cui, uscendo da casa, avrei voglia di sdraiarmi in mezzo alla strada e di lasciarmi investire dal primo autobus che passa» (Némirovsky, 2013: 78).

Una pedina sulla scacchiera è la riuscita sintesi di due drammi: quello della desolante crisi finanziaria degli anni Trenta – l'idolatria del denaro, effetto perverso della guerra, è sempre stigmatizzato dalla scrittrice (Philipponat-Lienhardt, 2009: 379) – e quella di un nonno, di un padre e di un nipote incapaci di comunicare tra loro il benché minimo afflato, neanche in punto di morte dell'anziano Bohun che, si scoprirà con una lettera, aveva elargito somme ingenti per spingere parlamentari, giornalisti e banchieri ad accelerare i preparativi bellici ed evitare così il fallimento della sua azienda. Storia di una Nazione e, insieme, storia di una famiglia verrebbe da dire, mentre le donne amate, moglie e amante del protagonista, 341

restano sullo sfondo, relegate come sono in ruoli già di per sé asfittici e mortificate dal cupo grigiore dell'uomo, incapace di provare sentimenti o passioni, e per questo ridotto al ruolo di pedina. Reificato e sempre presente dalla prima all'ultima pagina del racconto, il denaro si staglia come una sorta di invitato di pietra ed è tirato in ballo persino dal giovane figlio del protagonista che amaramente constata di «avere diciott'anni, intuire che la giovinezza è preziosa, insostituibile, e lasciare che le preoccupazioni e la mancanza di soldi l'avvelenino... È rivoltante, è ingiusto» (Némirovsky, 2013: 105-106).

Sembrano parlare tutti con lucidità e dispiacere i protagonisti del romanzo, consapevoli a vario titolo della più ingannevole delle convinzioni: «tutto ciò che rende la vita degna di essere vissuta si ottiene a suon di quattrini» (Némirovsky, 2013: 118) è l'imperativo che spesso riecheggia, mentre le serate, per Cristophe, si consumano tra noia e stanchezza vagando da una stanza all'altra e fumando senza sosta. La Némirovsky è sempre abile nel tessere le fila della sua vicenda che a un certo punto si colora di giallo fino a costeggiare il *noir*: vi è una padronanza di registri unita alla capacità di sfumare le emozioni, come accade quando vengono descritti quei pochi momenti di amore, se di amore si può parlare, considerata

l'irritante perfezione della moglie che spegne qualsiasi desiderio e le intermittenti seduzioni dell'amante-cugina Murielle.

Le screziature caratteriali costituiscono senz'altro la base dell'originalità dei suoi personaggi: è la stessa Irène a dirlo:

Quando scrivo non faccio mai un piano preventivo. Comincio con lo scrivere per me sola l'aspetto fisico e la biografia completa di tutti i personaggi, anche i meno importanti. In questo modo, prim'ancora di dedicarmi alla stesura vera e propria, conosco i miei personaggi alla perfezione; so come si comporteranno non solo nella situazione del libro, ma in tutti i frangenti della vita (Soldà, 2014: 94).

“Libro” e “vita” costituiscono, pertanto, i poli complementari dei suoi racconti: ne costituisce una riprova *I falò dell'autunno* in cui viene evidenziato il processo di imbarbarimento della società francese tra la prima e la seconda guerra mondiale e contestualmente – a sostegno del forte nesso tra storia collettiva e storia individuale – la consunzione del protagonista Bernard Jacquelain, perennemente colto nel sensuale bruciarsi della spirale del piacere. A metà strada tra il cinico Bel Ami e il dandy Dorian Gray, Bernard vivrà sulla sua pelle la lacerante contraddizione della guerra che nella sua crudezza rende familiare la morte nel peggiore dei casi; nel migliore, lascia assaporare piaceri profondi, quasi lancinanti, di orgoglio e vanità. Che si voglia optare per l'una o per l'altra possibilità, una verità si staglia come un monolite in questo romanzo dove 343

non sono certo i bombardamenti a fare paura: «quella era la Storia, qualcosa di già visto, di già noto, trasmessogli da un'intera razza, un pericolo nobile» (Némirovsky, 2012: 69). A provocare terrore è, piuttosto, quella Parigi mutata e stravolta nei valori – dal lavoro al risparmio, dai doveri coniugali alla castità – divenuti ormai obsoleti. Su un assetto così deformato il piacere frenetico e mondano diventa la sola ragione di vita, o forse un modo per esorcizzare e rimuovere quell'orrore che bussa violentemente alla porta.

Sono loro che ci costringono al sacrificio. Dicono che ci sarà la guerra, che è inevitabile e imminente. Sono loro ad averla preparata. Sostengono di temerla. Non so, forse è così, ma ogni tanto sembra che la desiderino. O che ne siano affascinati...Chissà, forse si sono spinti talmente avanti che adesso non possono più tirarsi indietro e si sentono sull'orlo del baratro...Ma la cosa certa è che in quel baratro saranno i giovani a precipitare per primi (Némirovsky, 2012: 185-186).

Le storie del fronte, così diverse da quello ciò che si aspettano gli ingenui e i vanitosi rincorrendo onore e gloria, sono raccontate dalla Némirovsky ne *I falò dell'autunno* nella loro incisiva crudezza:

Il resto del reggimento era stato fatto prigioniero. Lui e i suoi compagni avevano vissuto quattro giorni in mezzo alla sabbia, senza viveri e soprattutto senz'acqua; [...] quando stavano per essere raggiunti dai tedeschi, si erano gettati in acqua e avevano nuotato lungo le coste, sotto le bombe, nell'inimmaginabile confusione del

mare dove galleggiavano alla rinfusa casse di viveri dell'esercito inglese, relitti di navi affondate, uomini vivi e uomini morti. Némirovsky, 2012: 204-205).

La descrizione condensa un vero e proprio scenario di orrore e di morte, reso più enfatico dal mare – vettore narrativo tra i più potenti della scrittrice – la cui sola vista ha il potere di esacerbare una sete già atroce, non inferiore a quella provata da quei miseri individui che, confusi nelle brume della città impazzita, cercavano di farsi strada in mezzo ai bambini smarriti e alle donne partorienti nei fossi.

Si capisce perché, di contro, a guerra finita – e ci sia consentito il paragone per contrasto alla ‘sentenza’ leviana secondo cui «guerra è sempre» (Levi, 1997: 242) – si avverte l'incoercibile bisogno di godere la vita fino all'ultimo istante, bruciandola metaforicamente in quel ‘falò’ che dà il titolo al romanzo e che si tinge di una duplice connotazione: fuoco di molti incendi che devastano la vita del protagonista, ma anche emblema della purificazione della terra, in vista di nuove semine. Del resto – potenza del bene – la guerra, che pure «ha democratizzato il vizio e standardizzato la corruzione» (Némirovsky, 2012: 211), sa restituire anche nobili fisionomie, se a fronte dei Bernard e dei faccendieri pronti a speculare vi è anche il medico Martial Brun che morirà in prima linea da eroe

nel tentativo di salvare un malato. Ne deriva un quadro sfaccettato in pieno stile da *Comédie Humaine*; e mai come in questo romanzo la Némirovsky mette sotto accusa, con rabbia e amarezza, una Francia impreparata militarmente da una parte e degradata dall'altra, popolata com'è da individui meschini e cinici pronti ad approfittare, come uccelli rapaci, del momento e delle necessità. Ne deriva un crollo totale delle certezze e una certa qual attitudine alla noia, più mortifera della guerra stessa⁹, e una intransigenza di fondo quando non proprio una inconsolabile amarezza sul genere umano che ci pare di riscontrare anche nel romanzo *L'affare Kurilov* – scritto nel 1932 e dedicato al marito Michel – incentrato sulla vicenda di Léon M., incaricato di fare fuori Kurilov, odiato e temuto ministro del regime zarista:

Vede, dottor Legrand, in questo Paese a far da scudo alla rivoluzione c'è un sistema molto complicato, una muraglia cinese fatta di pregiudizi, superstizioni, costumi, li chiami come vuole, ma estremamente salda, perché la pressione del nemico è più potente di quanto lei immagini. E al minimo cedimento, alla prima breccia, sotto la spinta del nemico crollerà tutto (Némirovsky, 2009: 86).

⁹ Némirovsky, 2012: 149: «per quattro anni, gli uomini si erano assuefatti a ogni sorta di abitudini nuove: l'abitudine all'ansia, al dolore, alla disperazione, alla familiarità rude o eroica con la morte, ma avevano perso la vecchia e sana abitudine alla noia. Si era parlato, è vero, della noia delle trincee, ma quella era una sensazione che si nutriva di angoscia e di speranza».

Ci sia ora consentito ritornare sulle contraddizioni della Némirovsky nei confronti della civiltà ebraica cui si è già fatto cenno, ma che qui intendiamo approfondire nella declinazione letteraria; va da sé che la donna non poteva non dolersi di questa dolorosa condizione in generale e, nel particolare, dell'epurazione di quegli autori non rigorosamente ariani, ove si consideri che per due anni, dal 1940 al 1942, sia le Edizioni Albin Michel, sia il direttore del giornale antisemita *Gringoire* presso cui scriveva accettarono di pubblicare alcuni racconti sotto pseudonimi¹⁰. A ciò si aggiungono lampi di vita vissuta – le figlie della Némirovsky porteranno a scuola il contrassegno ebraico, la stella gialla e nera visibile sul cappotto, poi opportunamente scucita dalla tutrice nei convulsi momenti della fuga delle bambine – e storie romanzate dei suoi personaggi. Ne costituisce una riprova il romanzo *I cani e i lupi*, nella cui prima edizione parigina del 1940 la scrittrice premette di voler raccontare una storia di ebrei visti nei loro pregi e nei loro difetti. La divergenza simbolica insita nel titolo rende netto l'ordito della storia. Ci sono i cagnolini ben nutriti e curati che sentono nella foresta l'ululato famelico dei lupi e, come nei quadri antichi – è il pregnante *incipit* del romanzo – vi sono

¹⁰ Anissimov, 2009: 410-411 motiva anche la scelta di Irène di non scrivere *347 Le Juif*, per quanto molti elementi convogliarono in *Enfants de la nuit*.

in basso i dannati, fra le tenebre e le fiamme dell'inferno; al centro della tela i comuni mortali, rischiarati da una luce pallida e quieta; in alto il regno degli eletti. Nella città bassa, vicino al fiume, viveva la marmaglia – ebrei infrequentabili, piccoli artigiani e commercianti in squallide botteghe a pigione, vagabondi [...] molto lontano da questi, in cima alle colline coperte di tigli, fra le abitazioni degli alti funzionari russi e quelle degli aristocratici polacchi, c'erano alcune belle case appartenenti a ricchi israeliti (Némirovsky, 2008: 9).

Nelle geometrie del racconto non è difficile scorgere la ricorrenza della struttura binaria: cani e lupi, Francia e Russia – continue ma mai pedanti sono le descrizioni della Kiev dell'epoca dello zar Nicola II negli anni che precedono la rivoluzione di Ottobre – ebrei ricchi ed ebrei poveri, discesa in basso e salita in alto. Con una perizia quasi iconografica la scrittrice evidenzia tutti i tic e le manie degli ebrei e fa 'sfilare' una galleria di personaggi ora perfidi, ora dai tratti somatici spiccati e al limite del caricaturale, a testimonianza di quel nesso tra *facies* e carattere particolarmente sfruttato dalla letteratura dichiaratamente antisemita. È evidente che la Némirovsky nel raccogliere gli odiosi stereotipi del razzismo contro gli ebrei trasfonde nelle pagine una mai mitigata rabbia per il fatto di appartenere lei stessa a una specie che la catalogava come 'altra', 'diversa' e 'straniera'. Questi 'marchi', peraltro, sembrano incisi già in Irène bambina che patì forti carenze affettive (Lussone, 2015; Anissimov, 2009, Palmieri, 2013; ³⁴⁸

Palmieri, 2015): questa privazione di partenza poteva essere compensata solo nella scrittura «lucida e febbrile [...] la terra promessa per muoversi libera e fondere armoniosamente le sue radici affettive e culturali plurali» (Zecchi, 2008: 3). Non si può pertanto scindere la componente autobiografica dalla vocazione letteraria e, su più vasta scala, la riflessione sulla sofferta condizione umana. La scrittrice sa che esiste un vischioso *mal du siècle* quale diretta conseguenza dei danni della guerra. Con grande preveggenza approda a una personale idea di ‘felicità’ prim’ancora di conoscere la fuga da San Pietroburgo. Lo dice chiaramente nel suo primo romanzo, *Il malinteso*, scritto a ventitré anni:

E allora si ricordò anche, con stupore, di essere stata infelice [...] Monotonia, noia, ansia, tristezza...Povero amore grigio e malinconico come una giornata d’autunno...Perché ora, nel ricordo, quell’amore si tingeva di una specie di amara dolcezza [...] Ma a un tratto emerse un altro ricordo, un ricordo che lei non aveva cercato, talmente vivido e netto da strapparle un grido. Il sorriso di Yves, il suo dolce e imprevedibile sorriso, innocente e serio come quello di un bambino, che gli illuminava di colpo il viso per poi spegnersi lentamente lasciandogli agli angoli della bocca una sorta di palpito luminoso. Lo vide così vicino che tese d’impulso le braccia, come se potesse toccarlo. «Ma era quella la felicità!» (Némirovsky, 2010: 182-183).

Se a questa riflessione si aggiunge il disagio di vivere in una città, Parigi, che amò perduto di un amore evidentemente non ricambiato, non possiamo che concordare 349

con Orlando quando sostiene che «l'estraneo, a questo punto, non solo capisce o esprime la realtà del nativo meglio di lui o al suo posto; *gareggia* con lui, o *lo supera* [...] *dal di fuori, ci si appropria di ciò che più qualifica di dentro*» (Orlando, 1996: 27. Il corsivo è dell'autore). Questa sensazione di estraneità costeggia anche il sogno, una sorta di 'altrove' in cui è possibile vagheggiare un mondo diverso, come si legge ancora ne *I falò dell'autunno*: «Infelice? No, non era infelice. Al pari dei suoi compagni di prigionia, non si era ancora abituato a considerare quella vita come qualcosa di reale. Era un incubo che un giorno sarebbe finito, all'improvviso, com'era cominciato» (Némirovsky, 2012: 13-14).

L'incubo di cui parla Irène, il male diventato padrone assoluto, porta ad interrogarci anche sulla presenza di Dio nella vita degli uomini.

Dio, immobile e onnipresente, spiava l'uomo come un ragno al centro della tela, pronto a punirlo se si mostrava orgoglioso della sua fortuna. Dio non si distraeva mai, era instancabile e permaloso; bisognava averne timore e, pur rendendo grazie alla sua benignità, non lasciargli credere di aver esaudito tutti i voti della sua creatura (Némirovsky, 2012: 13-14).

Némirovsky 'guarda' Dio dalla lente sfocata della protagonista de *I cani e i lupi* (sotto Ada ancora bambina si cela comunque la piccola Irène) e in tal modo dà voce alla superstizione piuttosto ³⁵⁰

che a un vero credo: la donna, infatti, si convertirà al cristianesimo e sarà battezzata il 2 febbraio 1939 nella cappella Sainte-Marie di Parigi, ma non incontrerà mai realmente Dio. Si accosta al fonte battesimale più per scaramanzia (come confida alla governante Cécile «non si può mai sapere cosa ci riservi il futuro»¹¹) o per uno «sforzo verso la pietà», come lei stessa ammette¹², per aver odiato in maniera viscerale la madre anaffettiva. Vero è che generici «Dio ci protegge» o accorati esclamativi («mio Dio!») popolano le pagine dei suoi romanzi, ma vanno piuttosto visti come una concessione letteraria, ove si consideri che, pur battezzata e pur avendo una vita irreprensibile, la donna resterà, a livello profondo, nel territorio dell'irreligione¹³. Se il male esiste, quindi, l'unico conforto possibile resta quello letterario, come si evince proprio dagli ultimi, frenetici momenti della vita della donna che precedono il tragico epilogo. Irène, infatti, scrive e legge molto. Esce di casa, per tornare solo a sera e percorre anche dieci chilometri per trovare il luogo ideale per concentrarsi. L'11 luglio 1942 scrive dal bosco della Maie:

¹¹ Philipponat-Lienhardt, 2009: 297.

¹² Ivi: 301.

¹³ Ivi: 300-301. I biografi della scrittrice sottolineano che la conversione non cambierà, di fatto, la sua condizione di ebrea. La questione religiosa è 351 affrontata, tra le altre, da Benedettini, 2012.

I pini intorno a me. Sono seduta sul mio maglione blu come una zattera in mezzo a un oceano di foglie putride inzuppate dal temporale della notte scorsa, con le gambe ripiegate sotto di me! Ho messo nella borsa il secondo volume di *Anna Karenina*, il *Diario* di K.M. e un'arancia. I miei amici calabroni, insetti deliziosi, sembrano contenti di sé e il loro ronzio ha note gravi e profonde. Mi piacciono i toni bassi e gravi nelle voci e nella natura. Lo stridulo “cip cip” degli uccellini sui rami mi irrita...Tra poco cercherò di ritrovare quello stagno isolato¹⁴.

Poco prima di morire – è l'11 luglio 1942 – Némirovsky rivela ad André Sabatier: «ho scritto molto. Saranno opere postume, temo, ma scrivere fa passare il tempo»¹⁵. Si avverte una strana profezia in queste frasi quasi smozzicate che in effetti sono le ultime parole di una donna che sa di avviarsi verso la morte, e tuttavia tranquillizza il marito dicendosi «certa che non sarà una cosa lunga [...] copro di baci le mie bambine adorate [...] quanto a me, mi sento calma e forte»¹⁶. Gli ultimissimi pensieri sono ancora rivolti ai suoi cari, come si evince da una lettera inviata da Pithiviers «scritta a matita e non obliterated»¹⁷ in cui è la moglie, la madre a parlare, lasciandosi quasi andare a una sorta di soliloquio con la pagina che cela l'ultimo, sconsolato e ideale abbraccio: «Mio amato, mie piccole adorate, credo che partiamo

¹⁴ Philipponat-Lienhardt, 2009 : 399.

¹⁵ *Ibidem*. Cfr. anche l'appendice a *Suite francese* in cui si trovano raggruppate preziose lettere, testimonianza del 'credo' della scrittrice e della sua tempra di donna.

¹⁶ Philipponat-Lienhardt, 2009 : 375.

¹⁷ *Ibidem*.

oggi. Siete nel mio cuore, miei diletti. Che Dio ci aiuti tutti»¹⁸.

2 Perché Čechov?

È piuttosto singolare la circostanza per cui il primo romanzo postumo, pubblicato a guerra finita, sia *La vita di Čechov*¹⁹. Una forte empatia nei confronti dell'autore russo morto un anno prima della sua nascita è alla base della scrittura; ma ancora una volta una cortina di indifferenza si erge. Irène, lo dicono le cronache del tempo, ha uno stile che vira verso il classico piuttosto che per la modernità e il romanzo, più che far parlare della scrittrice, diviene l'occasione per la riscoperta di Čechov²⁰. Poco importa, tuttavia, ricostruire questi aspetti pur importanti nella visione d'insieme; ciò che ci preme sottolineare è che la donna doveva aver sentito una certa qual vicinanza con Anton, vissuto sin da bambino in un ambiente familiare cupo e opprimente. Tuttavia – e vale anche per la Némirovsky – in quel mondo angusto e nebuloso dove neanche un barlume di

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Némirovsky, 2012. In Francia il romanzo non fu pubblicato immediatamente dopo la morte della scrittrice per timore di rappresaglie.

²⁰ Lussone, 2016: 6 : «le roman de Némirovsky est perçu comme un roman aux qualités classiques, voire comme un roman psychologique féminin, domaine dans lequel elle ne partage cependant pas les orientations existentialistes à la mode apportées au roman sentimental par Françoise Sagan et Christiane Rochefort».

spensierata giovinezza poteva risplendere, Anton cercava le sue briciole di felicità, «come una pianta attira a sé dal terreno più ingrato gli elementi nutritivi che consentono di sopravvivere»²¹. Al netto di una vaga fiducia nella vita, si staglia un pessimismo di fondo che si proietta sulle pagine del romanzo attraverso le testimonianze stesse di Čechov che in una lettera aveva sentenziato: «Tutti vivono tristemente. Quando sono serio, mi sembra che la gente che ha paura della morte non segua la logica. Per quanto mi sia possibile capire l'ordine delle cose, la vita è fatta unicamente di orrori, di preoccupazioni e di mediocrità, che si accavallano e si susseguono»²².

La biografia romanzata di Čechov scorre veloce ma profonda allo stesso tempo: con il suo stile inconfondibile, la Némirovsky quasi fa percepire i suoni e gli odori di casa Čechov e allo stesso tempo, con una lieve virata verso il Naturalismo, offre una sorta di saggio sulla letteratura russa e nello specifico del Teatro d'Arte di Mosca scandagliando il mondo degli attori e quella mistura di intrighi, istrionismo, idealismo e divismo che contagiavano anche le attrici. Proprio la protagonista de *Il gabbiano*, Nina, interpretata da Vera Komissarževskaja, era

²¹ Némirovsky, 2012: 24.

²² Némirovsky, 2012: 90-91. Némirovsky cita da una lettera indirizzata dall'autore russo a M. Kisselava il 29 settembre 1886.

riuscita a compendiare, sia pure con non poche increspature, l'essenza del trionfo con l'inevitabile infelicità che si accompagnava. Non sono queste le uniche considerazioni della scrittrice che si spinge anche a una lettura 'di genere'. Il teatro nella sua essenza non era stato risparmiato dalla mania, tutta russa, moralizzatrice e didattica: si volevano applaudire personaggi buoni e onesti, ma soltanto per vivere nell'indifferenza egoista e nei profitti meschini. Il pubblico dei teatri, si sa, non ha mai amato la verità, sostiene acutamente la Némirovsky.

La scrittrice è costantemente presente con la sua sensibilità tra le brume della vita dell'autore russo, funestato dalla tubercolosi e da quel senso di acuto smarrimento che sempre attraversò tanto la sua vita quanto le sue opere. «La mia anima è molto stanca» (Némirovsky, 2012: 141), diceva mentre sputava sangue, e nondimeno dalle sue sofferenze la sua produzione letteraria traeva linfa, favorita anche dall'intermittenza femminile. «Mi sposerò », scriveva con un tono a metà tra il serio e il faceto, «ma datemi una moglie che, come la luna, appaia nel mio cielo non ogni giorno» (Némirovsky, 2012: 182)²³.

²³ La scrittrice cita una lettera inviata dall'autore russo a Suvorin nel 1895.

Azzarda più di una ipotesi, in tal senso, la Némirovsky, quando sostiene che le donne che lo circondavano gli facevano paura. Potevano anche essere dotate di cultura e incedere raffinate e incantevoli, ma a quell'epoca andava di moda essere incomprese, scontente di se stesse e piene di rimpianti. Troppo pronte al sacrificio, insomma, come Nina ne *Il gabbiano*. E, come tutti gli uomini prudenti e saggi, proprio da queste donne Čechov fuggiva, anche se difficilmente riusciva a vincere la tristezza; non ci riuscì neanche con *Il giardino dei ciliegi*, che da essere una *pièce* allegra, una concessione al *vaudeville*, divenne un dramma dal sapore di morte. Curioso destino per un Čechov ormai applaudito e ammirato, ma debole e pallido proprio quando salì sul palco all'ultimo atto della rappresentazione. Lui, il Maupassant russo, aveva vissuto con verità e coraggio aiutando tanti miseri e sventurati; lui, che mai aveva avuto denaro e che sarebbe morto povero, aveva sempre avuto lo sguardo rivolto agli altri, e nel bel mezzo delle dolorose crisi di soffocamento, sapeva finanche raccontare storie gradevoli e leggere intrise di quella comicità che ancora oggi è definita čechoviana. Sarà forse questo il suo testamento spirituale, come lui stesso amava dire. «Le nostre sofferenze si trasformano in gioia per quelli che vivranno dopo di noi e gli uomini ricorderanno con gratitudine e benedizione coloro che vivono 356

adesso», come emblematicamente è riportato nella quarta di copertina del romanzo.

3 Di madre in figlia

Ci piace pensare che non sia casuale il destino che lega Irène a sua figlia Élisabeth, e che esso sia nel nome di una continuità letteraria. La figlia si misura con la madre cinquant'anni dopo e le consacra il suo primo libro, *Mirador* (Gille, 1992), una sorta di 'biografia sognata' in cui immagina la madre e dà voce al dolore dell'essere stata strappata ai genitori. Alcuni temi affrontati in *Mirador* troveranno larga risonanza in *Un passaggio di ceneri* (Gille, 1996) in cui la scrittura di guerra – e oseremmo dire 'di genere' – tocca il suo punto più alto. Viene qui raccontata la storia della piccola Léa Levy, allontanata dai genitori ebrei russi che arriva come uno scomodo fardello in un convento gestito da suore. Il momento narrativamente più toccante è condensato nella descrizione di un cadavere visto dagli occhi della bambina nel non più elegante hotel Lutétia, un tempo luogo di ritrovo della mondanità e ora, nel frangente della guerra, adibito a centro di accoglienza:

Léa sussultò e alzò gli occhi. Sorto dal nulla, un cadavere la stava guardando. Era lo stesso cranio delle teste tagliate posate sulle barelle, dabbasso, la pelle livida disseminata di macchie rosse, tesa sugli

zigomi sporgenti, così appuntiti che sembravano prossimi a trapassarla, grandi occhiaie scure, dentoni gialli con le gengive rialzate, labbra bianche, tagliate e screpolate. Niente capelli, né sopracciglia, né ciglia [...] Léa voleva fuggire, ma la mano, gelata, le strinse il polso con autorità [...] Le mormorò all'orecchio: «Gasati. Avvelenati come topi. Bruciati in un forno. Trasformati in fumo nero. Pfui, i tuoi genitori. Pfui» (Gille, 1996: 86-88).

Un paesaggio di ceneri è la riprova di come sia possibile colmare la distanza fisica e affettiva tra madre e figlia grazie al prezioso tramite del racconto. Non meno della madre, la Gille è abile nel condurre il lettore nei meandri più segreti della vita della giovanissima protagonista – ha solo cinque anni e il suo rinchiudersi ripetutamente in un armadio è il perfetto compendio della solitudine angosciante – che fa subito amicizia con Bénédicte. Di due anni più grande, la bambina si prenderà cura della piccola orfana addolcendo la pena dell'attesa di un ritorno dei genitori che mai avverrà. È facile riconoscere in Bénédicte Denise, sorella di Élisabeth e figlia maggiore della Némirovsky; entrambe hanno dovuto imparare a sopravvivere e a fuggire perennemente per cercare solo a tratti una compensazione; se per Élisabeth è stata la scrittura, per Denise la memoria della guerra si è sublimata nel suo consacrarsi completamente alla memoria della Shoah e della madre.

Ci pare il caso di concludere con uno stralcio dell'intervista realizzata con Clémence Boulouque (Epstein, 358

2008: 58) a proposito della versione data ai gendarmi che chiedevano loro dei genitori: “La più plausibile. Quella dei genitori partiti per un viaggio; non ci siamo mai tradite”²⁴. Se è vero che la paura rende muti dobbiamo allo straordinario coraggio di queste due donne il suono di una voce che si fa sentire e che diventa testimonianza; il dar voce, appunto, alla magica forza del negativo che trascende il dolore e lo nobilita.

Riferimenti bibliografici

Bandella, M. *Lo spazio della memoria e della scrittura nei testi delle sopravvissute ai campi di concentramento nazisti: il conflitto tra nascita e morte dell'io*, in *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, a cura di T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, L. Ricaldone, R. Ricorda, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 499-509.

Benedettini, R. *Les Chiens et Les Loups di Irène Némirovsky: per una risposta sull'esilio*, in «Venus d'ailleurs. Ecrire l'exil en français, Publifarum», 17, 2012

(URL: http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=209).

²⁴ La traduzione dal francese è mia.

- Boella, L. *Le imperdonabili. Milena Jesenská, Etty Hillesum, Marina Cvetaeva, Ingeborg Bachmann, Cristina Campo*, Milano, Mimesis, 2013.
- Epstein, D. *Survivre et vivre. Entretiens avec Clémence Boulouque*, Parigi, Gallimard, 2014.
- Fabre, P. *L'identità legale dei Juifs sous Vichy*, in «Labyrinthe. Revue de recherche et d'expérimentation dans le domaine des savoirs littéraires, philosophiques, historiques et sociaux», 7, 2000 (numero speciale; URL <http://www.revuelabyrinthe.org./sommaire458.html>).
- Gille, É. *Un paesaggio di ceneri*, Venezia, Marsilio, 2014.
- Kershaw, A. *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the cultural landscape of inter-war France*, New York, Routledge, 2010.
- Levi, P. *La tregua*, in *Opere*, I, a cura di M. Belpoliti. Introduzione di D. Del Giudice, Einaudi, Torino 1997.
- Lussone, T.M. *Per una nuova edizione di «Les Feux de l'automne» di Irène Némirovsky*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXIV, 3, 2011, pp. 327-342.

- Lussone, T.M. *Haine et besoin d'amour. Le conflit mère/fille dans les romans d'Irène Némirovsky*, in «Mnemosine o la costruzione del senso, n. 8», Presses universitaires de Louvain, 2015, pp. 63-86.
- Lussone, T.M. *Une version inconnue de «Suite française», d'Irène Némirovsky*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 1-2, 2015, pp. 165-179.
- Lussone, T.M. *Les derniers manuscrits d'Irène Némirovsky: la guerre et la captivité entre souvenirs personnels et souvenirs stendhaliens*, in V. Agostini-Ouafi, E. Leroy du Cardonnoy et C. Bérenger, *Récits de guerre France-Italie. Débarquement en Normandie et Ligne gothique en Toscane*, Paris, Indigo & Côté-femmes (Archives plurilingues et témoignages), 2015, pp. 251-266.
- Magris, C. *Prefazione*, in J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- T.M Lussone, *Une oubliée sous les feux de la rampe: le cas Némirovsky*, in «Revue italienne d'études françaises», 6, 2016, pp. 1-11.
- Marrone, T. *Meglio non sapere*. Postfazione di G. Schwarzberg, Bari, Laterza, 2006.

- Mengaldo. P.V. *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Millu, L. *Il fumo di Birkenau*, Firenze, Giuntina, 1986.
- Monaco L. (a cura di) *La deportazione femminile nei lager nazisti*, Milano, Angeli, 1995.
- Némirovsky, I., *Suite francese*, a cura di D. Epstein e O. Rubinstein. Postfazione di M. Anissimov. Traduzione di L. Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2012 (prima edizione francese Paris, Denoël, 2004).
- Némirovsky, I., *I cani e i lupi*. Traduzione di M. Di Leo, Milano, Adelphi, 2008.
- Némirovsky, I., *L'affare Kurilov*. Traduzione di M. Di Leo, Milano, Adelphi, 2009.
- Némirovsky, I., *L'affare Kurilov*. Traduzione di M. Di Leo, Milano, Adelphi, 2009.
- Némirovsky, I., *David Golder*. Traduzione di M. Belardetti, Milano, Adelphi, 2009.
- Némirovsky, I., *Il malinteso*. Traduzione di M. Di Leo. Con una Nota di O. Philipponat, Milano, Adelphi, 2010.
- Némirovsky, I., *I falò dell'autunno*. Traduzione di L. Frausin Guarino. Con una Nota di O. Philipponat, Milano, Adelphi, 2012.

- Némirovsky, I., *La vita di Čechov*. Traduzione di M. Capuani, Roma, Castelvechi, 2012.
- Norris, A., *Guerre et identité juive : Irène Némirovsky et la haine de soi*, in *Women in French Studies*, Special issue, 2009, p. 138-146.
- Némirovsky, I. *Un destin en images*. Publié sous la direction d'O. Corpet, Paris, Denoël-IMEC éd., 2010.
- Ofer D. e L.J Weitzman (a cura di) *Donne nell'Olocausto*. Traduzione italiana di D. Scaffei, Firenze, Le Lettere 2001.
- Orlando, F. *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*. Con due interventi di G. Cusatelli e C. Gorlier, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Palmieri, R. *Gli inviti per il ballo gettati nella Senna*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 27 settembre 2013.
- Palmieri, R. «L'orchessa» svela i segreti di famiglia, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 29 gennaio 2015.
- Palmieri, R. «Solo quando è infelice l'uomo ha gli occhi ben aperti». *Levi e Némirovsky allo specchio*, in «DEP. Deportate, esuli, profughe», 29, 2016, pp. 27-42.
- Philipponat, O., P. Lienhardt, *La vita di Irène Némirovsky*. Traduzione di G. Cillario, Milano, Adelphi, 2009.

- Soldà, F. *Il confine della salvezza. Viaggio nella narrativa di Irène Némirovsky*, Perugia, Morlacchi, 2014.
- Thérive, A. «*Les livres*», in *Le Temps*, 10 gennaio 1930.
- Wieviorka, A., *Auschwitz spiegato a mia figlia*. Postfazione di A. Luzzatto, Torino, Einaudi, 1999.
- Zanotti, P., *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 ad oggi*, Bari, Laterza, 2011.
- Zecchi, L., *Il doppio esilio di Irène Némirovsky*, in «DEP. Deportate, esuli, profughe», 8, 2008, pp. 1-14.
- Zuccalà, E., *Sopravvissuta ad Auschwitz. Liliana Segre fra le ultime testimoni della Shoah*, Milano, Paoline, 2005.

***Elisavet Moutzan-Martinengou una scrittrice greca
dimenticata del 19° secolo.***

***“I lunghi vestiti della schiavitù femminile di una musa
melanconica”¹***

Anastasia Pavlidou - Georgios Perilis - Ada Boubara

Università “Aristotele” di Salonicco

Riassunto: L’obiettivo della presente comunicazione consiste nell’introdurre e presentare la figura di Elisavet Moutzan-Martinengou (1801-1832), una scrittrice greca dimenticata del 19° secolo dall’isola di Zante. Era figlia di famiglia aristocratica che ha vissuto segregata in casa sua, tuttavia ha potuto creare in soli cinque anni più di 22 opere teatrali, poesie e lettere scritte in greco e in italiano. La sua *Autobiografia* che è stata pubblicata nel 1881 da suo figlio Elisavetio, costituisce un’importante testimonianza storica e nello stesso tempo uno splendido esempio di scrittura femminile neoellenica. Le sue parole sono state l’inizio per la lotta continua dell’emancipazione della donna greca.

Parole chiave: Elisavet Moutzan-Martinengou, scrittrice dimenticata, letteratura neoellenica, emancipazione della donna.

Abstract: Elisavet Moutzan Martinengou, a forgotten Greek writer of the 19th century. The object of this article lies in the introduction and presentation of Elisavet Moutzan Martinengou (1801-1832), a forgotten Greek writer of the 19th century from Zakynthos. She was the daughter of an aristocratic family of the island, who lived enclosed in her house all her life, however, she wrote more than 22 plays, poems in Greek and Italian and countless letters in five years time. Her *Autobiography*, which partly was published after being censored by her son Elisavetios in 1881, constitutes a very important historical testimony and an excellent example of Modern Greek

¹ Si tratta di frasi presenti nell’*Autobiografia* di Martinengou. [I lunghi vestiti della schiavitù femminile] (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965: 26). [Di una musa melanconica, lettera a sua cugina, 2 ottobre, 1822] (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965: 142).

feminine literature. Her writings were the beginning for the constant struggle of Greek women's liberation.

Keywords: Elisavet Moutzan Martinengou, forgotten writer, Modern Greek literature, women's liberation.

L'obiettivo del presente intervento è quello di presentare la figura e l'opera di Elisavet Moutzan-Martinengou, una donna che anche se ha vissuto in un'epoca e in una società in cui la voce femminile era quasi inesistente, ha avuto la forza di superare questi ostacoli e di occuparsi di letteratura. Si potrebbe dire che in Grecia, come del resto in tutta l'Europa, la maggior parte delle donne sono state sempre ostacolate nelle loro ambizioni letterarie dalle condizioni sociali dell'epoca. La donna greca per tanti secoli era sottovalutata dall'uomo che la giudicava inferiore sia per quanto riguarda l'aspetto fisico che per il suo ruolo nella società, un ruolo esclusivamente biologico riproduttivo e in ogni caso la donna stava quasi sempre sotto l'ombra e il comando maschile. Questa era la situazione dominante fino agli inizi del secolo scorso, quando il pensiero femminile cominciò a presentarsi attivo e rivoluzionario e questa nuova tendenza si afferma anche tramite la loro presenza nell'ambito letterario. Ovviamente, sono pochissime le voci femminili che osano a esprimersi attraverso la scrittura; in Grecia solo alla fine del 18° secolo, donne soprattutto dell'alta società provenienti da Costantinopoli, cominciano a scrivere 366

poesie e racconti, traducono e iniziano a parlare del diritto dell'istruzione delle donne. In particolare si tratta di donne di famiglie benestanti, istruite e con una maggiore libertà rispetto alle donne greche che abitano al resto del territorio, occupato ancora dagli Ottomani. Grazie a queste donne agli inizi del 19° secolo si registrano i primi passi femminili allo scopo di entrare nel mondo della letteratura prevalentemente maschile fino a quel momento. Esempi caratteristici di quel periodo potrebbero essere Καλλιόπη Παπαλεξοπούλου [Kalliori Papalexopoulou] 1809-1898, e Ελένη Μπούκουρη Αλταμούρα [Eleni Boukouri-Altamoura] 1821-1900 (Ioannidou [Ιωαννίδου], 2003:2-3). Altre due donne letterate molto importanti sempre di quel periodo sono state Evanthia Kairi (1799-1866) e la sua coetanea dall'isola di Zante Elisavet Moutzan Martinengou nata nel 1801 e morta giovanissima nel 1832.

La nostra intenzione è di presentare la figura letteraria di Elisavet Moutzan-Martinengou, donna che ebbe la forza in epoche in cui il concetto donna-letteratura era impensabile, di occuparsi di tale settore. La sua *Autobiografia*, che è quella maggiormente conosciuta come opera letteraria, è un vero e "raro gioiello" della letteratura neoellenica (Athanasopoulos [Αθανασόπουλος], 1997:17). È un testo importante non solo per il suo valore linguistico e poetico, (nel testo vengono intrecciate 367

una lingua locale di tipo dialettale, tra greco, italiano e lingua ecclesiastica-morale cristiana), ma più che altro perchè tocca il tragico quadro delle arretrate condizioni sociali in cui erano costrette a vivere le donne di buona famiglia agli inizi del 19° secolo alle isole ioniche, specialmente quella di Zacinto dove ha vissuto Elisavet Moutzan Martinengou (Luciani, 2013:13-14). La sua *Autobiografia*, o la *Mia storia* come l'ha chiamata, venne pubblicata per prima volta dal figlio Elisavetios Martinengou nel 1881, cioè 50 anni dopo la sua morte e ripubblicata nel 1994 da Vaggelis Athanassopoulos ed è un vero tesoro storico e letterario che è stato riscoperto dopo la seconda guerra mondiale, nell'ambito del movimento per gli studi femminili di neogreco (1970-1980). È il primo tentativo di scrittura femminile nel settore dell'autobiografia ed è una testimonianza della cultura femminile che coinvolge ogni lettore (Luciani, 2013: 35). Infatti vengono in evidenza tutti i problemi dell'organizzazione sociale e soprattutto della posizione femminile. Alla fine del 18° secolo e agli inizi del 19°, le greche non avevano nessun ruolo vitale come negli altri paesi europei.

Già nelle prime pagine della sua *Autobiografia* emerge l'amore precoce per i libri, la voglia dello studio. Elisavet Moutzan Martinengou ha avuto la forza di raccontare nel suo resoconto anche della sua scarsa istruzione essendo quasi 368

autodidatta. Sua madre pur volendo assumere qualche maestro per la figlia, non aveva il diritto di esprimere il suo parere (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:3). L'educazione per le femmine era inesistente, caratteristiche sono le sue parole che evidenziano proprio la posizione della donna nella società ma anche in famiglia: "La nostra casa usava ed usa ancora, quei costumi vecchi barbari e innaturali che vogliono le donne isolate dagli uomini" (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:3). I suoi maestri erano tre sacerdoti-precettori. Il primo maestro è stato il prete Georgios Tsoukalas che le ha insegnato le prime regole di grammatica. Poi Vassileios Romantzas e in particolar modo Theodosios Dimadis che erano stati autorizzati dal padre e dallo zio di lei di entrare in casa per le lezioni. Hanno subito capito la voglia e la sua insistenza di imparare e di educarsi (Luciani, 2014:329).

Il padre quando si annoiava a casa o non viaggiava all'estero, la aiutava ai suoi primi passi della sua educazione e in particolar modo all'insegnamento d'italiano. Comunque lei dice: "pur non avendo il maestro, non mi è mancata la passione e la voglia di imparare, desiderando per di più imparare l'italiano" (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:5). Così da sola scopre il *Fior di Virtù*, (il primo manuale scritto per imparare l'italiano. Un libro utilissimo a chi brama di esercitarsi nelle lingue 369

Italiana e Greca) e cercò di imparare la lingua da sola. Un altro manuale molto importante che ha utilizzato era quello di Francesco Soave (1743-1806) con il titolo *Novelle Morali*. La sua voglia di imparare era talmente forte che ha cercato di superare gli ostacoli incontrati; infatti lei racconta “non potevo forse resistere in questa onesta e buona cosa”[...] “una volta che la Signoria Vostra non vuole assumere nessun maestro, io decido di studiare da sola due ore al giorno” (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:6). L’amore per lo studio l’avvampa totalmente. Tutto ciò viene dimostrato tramite il lungo e corposo elenco di opere teatrali, in greco e in italiano. Ha tradotto testi antichi sia dal greco che dall’italiano ed ha composto anche alcune poesie in brevissimo tempo. La massima concentrazione delle sue opere si colloca nell’arco di cinque anni tra il 1820 e il 1825 durante il quale ella dichiara di aver composto 22 opere fra tragedie, commedie, drammi e saggi. Si tratta delle opere, *Numinatore, tragedia, Bruno primo, tragedia, Enrico o l’Innocenza, tragedia immaginaria, Laodice o la Prudenza, tragedia morale, Emilia ed Etelevige, ovvero dell’invidia (dialogo), Numa, Camillo, Il tiranno punito, dramma morale, La Teanò o la giustizia legale, dramma, Liguro o la Mansuetudine, dramma morale, Gli effetti della discordia, tragedia morale, L’Eccellenza della Giustizia, dramma, Il Rigore delle Leggi*, 370

tragedia, Il buon re, dramma morale, Libro di diverse composizioni poetiche, I Pastori (amici?), commedia morale in un atto, Novelle morali, La saggia madamigella, commedia, il buon procuratore, commedia. Mentre in greco sono state scritte le seguenti opere, *O Filargiros*, [*Ο Φιλάργγυρος, κωμωδία*], *Tebe eleftheromene* [*Αι Θήβαι ελευθερωμένοι*], *I timorimeni apati* [*Η τιμωρημένη απάτη*], *Enrimahos* [*Ευρύμαχος*], *Enriklia ke Theano* [*Ευρύκλεια και Θεανώ*], *Rodopi* [*Ροδόπη*] *I ouranios dicheossini* [*Η ουράνιος Δικαιοσύνη*], *O kalos patir* [*Ο καλός Πατήρ, κωμωδία*], *I mitria* [*Η μητριά, κωμωδία*], *Promithefs Desmotis* [*Προμηθεύς Δεσμώτης*], *Eschilo (traduzione)* [*Αισχύλου απλοελληνική μετάφρασις, πεζόν*], *Odissea Omero, (traduzione)* [*Οδύσσεια Ομήρου, απλοελληνική μετάφρασις, πεζόν*], *Peri ikonomias (trattato)* [*Περί Οικονομίας, πραγματεία*], *Peri piitikis (trattato)* [*Περί Ποιητικής, πραγματεία*], *Odi is to pathos tou Cristou (poesia)* [*Ωδή εις το πάθος του Χριστού (ποίημα)*], *I Episkeptes* [*Οι Επισκέπτες*], (Sotiriou [*Σωτηρίου*], 1979:175).

In tutto questo occorre menzionare l'atteggiamento prepotente paterno che frustrava ogni possibilità di iniziativa privata : “mio padre aveva la vecchia mentalità del paese, che non volevano che le donne fossero istruite... ” (Bouboulidis [*Μπουμπουλίδης*], 1965:10). Invece contro tutto e tutti, comincia per la prima volta a studiare Omero e a tradurlo. 371

Secondo quanto sostiene lei stessa “la prima volta mi è sembrato molto difficile, ma ...[...] era semplice e facile tradurlo” (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:11). In un altro punto della sua *Autobiografia* quando era piccola e faceva le vacanze con tutta la famiglia, sottolinea che: “andavo con i miei genitori in chiesa che non lo facevo da quando avevo otto anni, andavo in giro per il paese e mi sedevo fuori casa, affacciandomi alla finestra. Questo forse sembra poco per gli altri, ma per me che ero chiusa in casa, era tutto” (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:5).

La continua voglia per la libertà da parte di una donna agli inizi del 19° secolo, si dimostra attraverso le sue reazioni anche all’annuncio della rivoluzione nazionale del 1821. É stata una donna che ardentamente cercava la sua libertà personale e questa voglia, andava enfatizzata dalla voglia di vedere anche la sua patria libera dagli Ottomani. Martinengou scrive che:

In questi tempi, cioè il 25 Marzo del 1821, il giorno dell’Annunziazione, viene il mio maestro Theodosios Dimadis, e ci fa sapere con grande gioia che i Greci hanno preso le armi contro gli Ottomani. Patrasso e le città vicino, avevano già mosso il “gioco” della schiavitù e il resto delle città greche, forse dopo un’accordo comune, hanno fatto lo stesso. Tale notizia arriva a Zante con ritardo a causa della lontananza. Così ha parlato Dimadis, a causa della gravità della notizia e perciò ha corso da noi. Io ascoltando le sue parole, ho sentito il mio sangue bollire, ho voluto dal fondo del mio cuore di portare le armi, di correre ad aiutare la gente che lottava per la patria, per la religione e per la libertà tanto desiderata. Quando la usi bene provoca l’immortalità, la gloria, la felicità dei popoli. Ho detto che 372
l’ho voluto con tutto il cuore ma ho guardato le mura della casa dove

mi tenevano chiusa, ho guardato i lunghi vestiti della schiavitù femminile e mi sono resa conto che sono donna e di più donna di Zante e ho sospirato a lungo. Ma non ho dimenticato di fare la mia preghiera che Dio li aiuti a vincere e che torni in Grecia la libertà e che con essa tornino le Muse che tutto questo tempo la tirrania Turca le teneva lontane e cacciate (Bouboulidis [Μπουμπουλιδής], 1965:25-26)

In ogni caso ci sono stati degli scrittori che hanno accusato Elisavet Martinengou per il suo scarso interesse per la rivoluzione greca. Infatti dedica poche righe per la causa tanto importante per i suoi compatrioti. Ovviamente lei, chiusa in casa, non riceve notizie intorno alle facende nazionali eccetto le rare volte che viene in contatto con il suo maestro Dimadis che appunto è stato lui che le portò la felice notizia della rivoluzione scoppiata. Dall'altra parte la verità è che lei abita a Zante che non è occupata dagli Otomani ma fa parte degli Stati Uniti delle Isole Ionie sotto il protettorato inglese (1809-1864) e concepisce la rivoluzione come un fatto geograficamente lontano ma anche idealizzato e romantico. La notizia della rivoluzione del popolo greco, da una parte la fa gioire perchè è greca e sente intensamente l'amore per la patria e il desiderio per la libertà nazionale, dall'altra parte diventa la causa per uguagliare la schiavitù di un popolo alla sua schiavitù personale e sperare alla libertà di entrambi.

L'*Autobiografia* di Martinengou è un'opera che rimane sempre attuale; per quanto riguarda il suo valore letterario ³⁷³

possiamo dire che si distingue da ingenuità, semplicità, sentimentalismo, impulsività, dramaticità e lirismo. Conduce il lettore con una forza unica e affascinante a percorrere le sue strade (Athanasopoulos [Αθανασόπουλος], 1997:38). Il modo narrativo è omodiegetico, c'è concordanza tra lo scrittore-narratore-protagonista. Lo stile della scrittura oscilla fra ritmi veloci e intensi con carattere drammatico, angoscia e lamento. L'uso della prima persona nelle narrazioni quasi assicura la vivacità e l'immediatezza nei suoi racconti. La scrittrice cerca di trasmettere l'atmosfera complessa di angoscia, di dolore e di desideri della sua epoca. (Kourti [Κούρτη], 2014:3). Come lingua letteraria usa il volgare nel momento in cui gli intellettuali delle isole ionie, scelgono il volgare illustre. Per quanto riguarda il modo autobiografico della suddetta opera di Martinengou, è un modo di confessare con toni di protesta. L'asse fondamentale per questa confessione - protesta riguarda il tentativo disperato che è lo scopo della sua vita, cioè, l'istruzione e la creatività spirituale (Athanasopoulos [Αθανασόπουλος], 1997:45-46). Il testo potrebbe essere caratterizzato femminile, non solo perchè è stato scritto da una donna, ma per la focalizzazione sui caratteri, sulle esperienze e sui modi di vita femminili. E tutto questo in un'epoca prevalentemente maschile (Athanasopoulos [Αθανασόπουλος], 1997:49). Cerca di conquistare la sua 374

posizione tra gli scrittori e i letterati e sensibilizzare le donne verso la strada della loro emancipazione, difendere i loro diritti all'educazione e alla libertà spirituale (Kourti [Κούρτη], 2014:2).

Scrive appassionatamente per un'essenziale bisogno di comunicazione con delle persone reali, assenti nella sua propria vita. La scrittura diventa l'arma e il sostegno per il suo equilibrio mentale nei periodi di grande tristezza, dell'isolamento continuo e soprattutto diventa mezzo dell'espressione della sua anima. Aveva trovato l'unico modo di realizzare il suo bisogno disperato per una comunicazione essenziale, che era impossibile soddisfarla entro le mura domestiche e parlando solamente con le donne di casa, madre e nonna, quasi analfabete. Tutte le sue lettere destinate al padre e al fratello, sempre assenti all'estero per lavoro e vita mondana, trasmettono un grido silenzioso per amore e affetto e una richiesta di libri per accontentare il suo spirito perchè il cuore stava soffrendo (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:22-23, 27-29).

A questo punto dobbiamo sottolineare che c'è una grande differenza tra Martinengou e le altre scrittrici greche dell'epoca come Soutsou Ekaterini e Ralou, Evanthia Kairi, Roksani Soumourgiassi, Mitio Sakelariou. (Denissi [Ντενίσση], 2014:109- 375

154). Tutte le altre, apparentemente e forse in pratica più libere di lei, nella prefazione delle loro traduzioni e libri chiedono sempre il permesso del padre o del marito per pubblicarli. Elisavet Martinengou, con un modo naturale e unico, è contraria in tutte le forme di sottomissione femminile, non accettò i compromessi inventati per le donne della sua classe e condanna con passione l'esclusione sociale della donna. Il suo obiettivo principale - tramite la scrittura- è partecipare all'ambiente sociale e culturale dell' epoca. Per sostenerlo e realizzarlo, lei rifiuta totalmente il matrimonio se questo le impedisce di raggiungere ciò che vuole. Così arriva ad un radicalismo mai accaduto prima nella cultura greca. Martinengou non si limita alla lettura e alla traduzione di scrittori adatti a una donna di famiglia benestante ma fa un passo avanti e passa alla scrittura. Ciò succede perchè dalla sua vita manca la figura patriarcale stabile e presente (avendo un padre quasi sempre assente che comunque comanda tutti e tutto da lontano) che guida come succede nei casi delle scrittrici sue contemporanee. La sua tragedia personale diventa la prima autobiografia-testimonianza personale di letteratura neoellenica. Non c'era nessun uomo vicino a lei (Dimaras [Δημαράς], 2014:145).

Assenza cruciale di un uomo che la aiuta o le impedisce di scrivere ciò che vuole. Padre, zio, fratello, le mandano libri 376

dall'estero, dall'Italia o dalla Francia, quando lo ricordano anche se si tratta di *Decameron* di Boccaccio, (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:38-39), senza pensare se sono libri "adatti" per lei. È una donna che apparentemente non mette in dubbio i principi tradizionali relativi al suo sesso, anzi forse li accetta quando scrive: "noi povere donne dalla nostra natura più sentimentali e condannate dalle usanze di essere sottomesse ai nostri padri più degli uomini..." (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:41). In ogni caso, studiando attentamente la sua *Autobiografia* si capisce che lei si trova in una transizione tra il ruolo tradizionale che le impone la sua famiglia e la società e dall'altra parte le sue idee rinnovatrici che fioriscono dallo studio e dalla sua voglia di liberarsi. Il modo in cui vive, un'isolamento quasi assoluto, il fatto di essere autodidatta, il modo che l'hanno cresciuta, la trasformano in "ignorante" della vita degli intellettuali dell'epoca, uomini e donne. Non ha nessun stimolo reale, le sue armi sono i libri, la sua scrittura e la sua natura passionale e ribelle. Lei subisce il disprezzo per il suo sesso e vuole che le teorie dell'Illuminismo relative ai diritti umani includano alla loro pratica anche le donne. Tramite la sua *Autobiografia* non lo chiede, lo grida con tutte le sue forze e questa è la novità non soltanto per la letteratura greca ma anche per la società greca. Se le sue opere e 377

l'*Autobiografia* fossero state pubblicate fra il 1825 e 1830, cioè quando le scriveva, questo sarebbe stato la rivoluzione assoluta. Proprio nel 1826 anche se era chiusa in casa e ignota da tutti ha scritto il suo trattato *Peri ikonomias* [*Περί Οικονομίας*] (*Trattato sull'Ecomonia*) e merita notare che nessun'altra donna non abbia scritto ciò che ha scritto Martinengou senza sostegno e con pochissimi libri a sua disposizione che mendicava e chiedeva disperatamente nonostante le sue doti mentali.

Dunque, perchè Elisavet scrisse la sua *Autobiografia* all'età di 29 anni? Forse cominciò a scriverla la notte che scappò di casa per andare in Italia, a Venezia, con la nave che per lei era la città della libertà e dell'emancipazione, ma la paura dell'impresa la fermò e tornò sconfitta. Forse cominciò a scrivere la suddetta opera il giorno che acconsentì al matrimonio non voluto. Martinengou descrive ciò che non vuole diventare, cioè "un'immagine assente", una donna assente (Athanasopoulos [Αθανασόπουλος], 1997: 45). Il mondo era troppo maschile e ostile per lei, quel preciso momento faceva parte del gruppo degli emarginati, delle donne senza voce, delle persone anonime che si opponevano, ma non avevano nessun potere. Però alcune volte siamo fortunati e riceviamo dal passato un loro frammento che riesce ad arrivare fino a noi. Questo piccolo frammento è la voce di Martinengou, un grido forte che si fermò bruscamente 378

con il ritorno in una casa-prigione, “condanata e rinchiusa in casa”, “giorno e notte senza poter neanche andare in chiesa e neanche a fare una passeggiata da sola” (Rizaki [Ριζάκη], 2007:169) e ad una prospettiva di un matrimonio convenzionale e non voluto. La sua sconfitta personale forse l’ha portata a scrivere il suo epitafio, un discorso funebre per la sua vita fino ad allora. Quindi due volte assente, una, come donna che le sue opere e la sua vita rimarranno nascoste per tanti anni e una seconda volta perchè non ha avuto il tempo di finire la sua *Autobiografia*, opera che descrive la sua angoscia di non dimenticare. Non dimenticare la sua implacabile sete per lo studio, per la libertà di studiare, di sapere, di vivere, di avere la scelta di decidere per la propria vita. Desiderò di andare in convento e provò di scappare in Italia, perchè pensava e sperava di vivere indisturbata con i suoi libri e i suoi studi come unici desideri della sua vita. Elisavetio, suo figlio, scrive che lei desiderò vedere “pubblicati i suoi scritti per essere utili agli altri e a lei stessa” (Rizaki [Ριζάκη], 2007:169).

La critica ha riconosciuto il valore letterario della sua *Autobiografia* e si occupò di essa come di nessun altra scrittrice del 19° secolo. La sua lotta per l’educazione femminile, la passione per lo studio che si percepisce in modo caratteristico tramite le sue parole: “attraverso lo studio diventerò utile per 379

l'umanità" (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:43) fanno sì che la sua opera diventa un tipico esempio di autobiografia e ovviamente, la sua opera diventa anche testo di confronto con le opere delle altre letterate del suo tempo. La Martinengou voleva essere riconosciuta e criticata da scrittori già affermati perchè aveva fede in sè e alla sua opera, e questa è un'altra caratteristica che la distingue dalle altre scrittrici che pubblicavano avendo prima chiesto il permesso paterno o del marito. Preso quello, alla fine pubblicavano anonime o con nomi maschili. Così la nostra scrittrice confessa "pensavo dare i miei scritti ai migliori critici letterati e dopo se avessero avuto successo dal pubblico al teatro, li avrei pubblicati" (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:51).

Tutto ciò che ha scritto, si realizzerà come richiesta per la lotta femminile in Grecia, nel 20° secolo per la libertà dell'individuo, la protezione dei suoi diritti e l'istruzione femminile. Un misto di liberalismo e femminismo nei suoi primi passi emergono nei suoi scritti, sicuramente sotto l'influenza dell'Illuminismo, che conobbe da Dimadis e dai libri che studiò. Mentre si studia l'*Autobiografia* di Elisavet Martinengou si capisce in modo chiaro che i suoi obiettivi non sono il matrimonio e la maternità. Contro i buoni costumi e i valori sociali dell'epoca, lei pone delle domande esistenziali che 380

evidenziano le sue problematiche spirituali e morali: “Allora? Parlavo a me stessa. Morirò e morirò senza fare la cosa giusta? Senza compiere il destino per cui Dio mette l’uomo sulla terra?” (Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:45). Ripete continuamente che è contro il matrimonio, considerandolo come estensione e continuità della detenzione familiare che subisce da quando era nata. Solo alla fine dell’*Autobiografia* - e questo non è casuale - si riferisce al matrimonio combinato e scrive ormai con un sentimento di sconfitta e di accettazione imposta. La maternità per lei si traduce solamente come amore per le proprie opere come si nota tramite le sue parole:

Povera Elisavet! E voi, poveri scritti miei, che vi amavo e volevo la cosa migliore per voi, come una madre buona lo vuole per i suoi figli. Siete chiusi qua dentro, mangiati dal tarlo o mio fratello vi darà ai suoi servi per distruggervi per i lavori della cucina! Io morirò, ma la mia morte mi darebbe meno tristezza, se potessi darvi a qualche persona illustre che potrebbe apprezzare e non disprezzare quello che dà alla luce l’acutezza della mente!”(Bouboulidis [Μπουμπουλίδης], 1965:45).

L’attualità della sua opera e la sua influenza vengono percepite in modo veramente straordinario nel libro di Dido Sotiriou, *I Episkeptes (I Visitatori)*, [Οι Επισκέπτες] scritto nel 1979 dove Elisavet Martinengou viene presentata come fantasma e parla direttamente con la protagonista della sua vita e dei diritti delle donne, paragonando la sua epoca alla nuova. Merita la nostra attenzione perchè Elisavet in tutta l’opera, 381

dialoga con la protagonista e espone la sua vita, le sue esperienze, le sue idee. È una vera e propria testimonianza (Sotiriou [Σωτηρίου], 1979). Per di più l'attualità di Martinengou si esprime anche tramite un'altra opera teatrale scritta nel 2008 di Evi Teodoridou intitolata *I Elisavet tis Zakinthos*, (*Elissavet di Zacinto*) [*Η Ελισάβετ της Ζάκυνθος*]. Tale opera rispettando il linguaggio locale-dialettale, narra con un modo immediato la tragica e nello stesso tempo affascinante vita, di Elisavet Moutzan Martinengou. La sua *Autobiografia* ispira e si mette in palcoscenico mostrando l'importanza del testo, come un simbolo di resistenza femminile per i diritti delle donne della sua epoca (Theodoridou [Θεοδωρίδου], 2008). Un'altra scrittrice greca, ammiratrice della Martinengou, è Annita P.Panaretou [Αννίτα Π. Παναρέτου] che nel 2007 ha scritto *I parigoria ton epistolon sou...* (*La consolazione delle tue lettere...*) [*Η παρηγορία των επιστολών σου...*]. Si tratta di un epistolario immaginario tra Elisavet Martinengou e Evanthia Kairi (Panaretou [Παναρέτου], 2007). Così una voce dimenticata, un testo che in Grecia cominciò a essere studiato negli anni '70 e '80 nell'ambito degli studi di genere (Ziras-Athini [Ζήρας-Αθήνη], 2007: 1481) ritorna per diventare un documento, collegando il passato con il presente della scrittura femminile greca.

Riferimenti bibliografici

Αθανασόπουλος, Βαγγέλης, (1997) *Αυτοβιογραφία, Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου*, Ατене: Okeanida.

Δημαράς, Θ., Κωνσταντίνος; (1984). *Περιθωριακές μορφές αυτοβιογραφίας μετά το 1821. Αυτοβιογραφικά κείμενα γυναικών.* Recuperato da https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/3355/1/07_chapter_6.pdf,

Consultato: 14-06-2017.

Ζήρας, Αλέξης, Αθήνη, Στέση, (2007) *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι*, Ατене: Edizioni Patakis.

Θεοδωρίδου, Εύη, (2008) *Η Ελισάβετ της Ζάκυνθος*, Ατене: Edizioni Dodoni.

Ιωαννίδου, Μαριέττα; (2017), *Μια λόγια επτανήσια την εποχή του Διαφωτισμού: Ε. Μ. Μαρτινέγκου.* Recuperato da http://www.isotita-epaek.gr/iliko_sxetikes_ereunes/.../Ioannidou_M_Elisavet University of Amsterdam,

Consultato: 14-06-2017.

Κούρτη, Στυλιανή; (2014), *Αυτοβιογραφία.* Recuperato da <http://blogs.sch.gr/skourti/2014/10/12/>.

Μπουμπουλίδης, Κ. Φαίδων, (1965) *Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου*, Atene: Edizioni Filoekpedeftiki Eteria.

Ντενίση, Σοφία, (2014) *Ανιχνεύοντας την “Αόρατη γραφή”, Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού–Ρομαντισμού*, Atene: Edizioni Nefeli.

Παναρέτου, Π. Αννίτα, (2007), *Η παρηγορία των επιστολών σου..*, Atene: Okeanida.

Ριζάκη, Ειρήνη, (2007), *Οι γράφουσες Ελληνίδες*, Atene: Katarti.

Σωτηρίου, Διδώ,(1979), *Οι Επισκέπτες*, Atene: Edizioni Kedros.

Luciani,Cristiano, (2013), *Elisavet Moutza(n)-Martinengu. Autobiografia e teatro. L’opera superstite di una nobildonna zanziota*, Roma: Nuovacultura.

Luciani, Cristiano (2014), Η βιβλιοθήκη Μουτζάν. Η ιταλομάθεια της Ελισάβετ Μαρτινέγκου (1801-1832), *5th European Congress of Modern Greek Studies of the European Society of Modern Greek Studies Thessaloniki, 2-5 October 2014 Continuities, Discontinuities, Ruptures in the Greek World (1204-2014): Economy, Society, History, Literature*, Vol. 2ο, 329-346.

Maria Firmina dos Reis: ¿Una escritora brasileña en los márgenes del canon literario?

Sabina Reyes de las Casas

Universidad de Sevilla

Resumen

Maria Firmina dos Reis es la autora de la primera novela escrita por una mujer en Brasil: *Úrsula* (1859). Sin embargo, su nombre fue condenado al olvido durante casi un siglo por parte de la crítica literaria, aunque en los últimos diez años hemos asistido a un incremento del interés por aproximarse a su obra. Nuestro objetivo aquí es analizar *Úrsula* para ponderar su importancia dentro del contexto romántico, tratando de comprender si la marginación a la que su autora fue sometida responde a su condición de mujer o si, por el contrario, se debe a cuestiones de índole estético-literaria.

Palabras clave

Romanticismo brasileño, Maria Firmina dos Reis, novela, mujer, literatura abolicionista

Abstract

Maria Firmina dos Reis is the author of the first novel written by a woman in Brazil: *Úrsula* (1859). However, his name was forgotten for almost a century by literary criticism, although in the last ten years we have observed an increase in interest in studying her work. Our research objective is to analyse *Úrsula* to verify its importance around the Romantic context and we will try to understand if the marginalisation which our author was subjected responds to her status as a woman or if it is the consequence of literary questions.

Key words

Brazilian Romanticism, Maria Firmina dos Reis, novel, woman, abolitionist literature

1. Introducción: “Uma maranhense”

Maria Firmina dos Reis nace en Brasil, en el estado de Maranhão, en 1825, coincidiendo su nacimiento con la firma del *Tratado de reconocimiento de la independencia de Brasil* suscrito entre Portugal y la que fue la colonia portuguesa más importante de América. Nacida en un momento trascendental para la historia de su país, esta autora no solo escribirá algunos de los poemas más significativos de la literatura afrobrasileña, sino que, además, su obra *Úrsula* (1859) fue la primera novela escrita por una mujer en Brasil. A pesar de ello, las circunstancias sociohistóricas que limitaban la presencia de mujeres en el panorama literario de la época motivaron que la primera edición apareciera bajo el pseudónimo “Uma maranhense”. Por tanto, pese a la importancia que tiene *Úrsula* dentro del conjunto de la literatura abolicionista, tanto esta obra como su autora han sido olvidadas durante mucho tiempo, lo cual no solo ha propiciado que sea una escritora cada vez menos conocida en Brasil sino que, además, ha contribuido a que su nombre tampoco suene más allá de esas fronteras nacionales. Sin embargo, debemos admitir que en los últimos diez años se ha producido en Brasil un considerable incremento del interés por conocer más acerca de esta figura, por lo que nuestro análisis vendría a sumarse a esos trabajos críticos que han

tratado de arrojar un poco de luz sobre la importancia de la obra de Maria Firmina dos Reis dentro del conjunto de la Literatura Brasileña y occidental.

Teniendo en cuenta este contexto, consideramos que la gran pregunta que debíamos hacernos es si la marginación de esta autora por parte de la crítica literaria responde a cuestiones de calidad estética y, por tanto, realmente debe ser considerada una autora “menor” o si, por el contrario, la exclusión de *Úrsula* del corpus de obras canónicas se debe a otros factores, como el hecho de que su autora fuese una mujer o, siendo más precisos, una mujer negra en una sociedad patriarcal y esclavista como todavía lo era la brasileña en el siglo XIX. Por todo ello, el objetivo fundamental de nuestro análisis sería el de ponderar la importancia de Maria Firmina dos Reis dentro de la literatura romántica, tratando de ver si existen similitudes y diferencias significativas entre *Úrsula* y otras novelas que sí forman parte de las obras canónicas del siglo XIX para comprobar así si Dos Reis es una escritora marginal cuya obra realmente no merece ocupar un lugar significativo dentro de la literatura romántica o si, por el contrario, debemos reivindicar su importancia y su inclusión dentro del canon literario.

Para alcanzar este objetivo tendremos en cuenta la bibliografía crítica disponible, prestando especial atención a la 387

inclusión o exclusión de nuestra autora de algunos manuales de referencia de la Literatura Brasileña. Además, analizaremos *Úrsula* en base a las principales características de la novela romántica y de la Literatura Brasileña y abolicionista del siglo XIX. Por otro lado, queremos destacar que abogamos por una perspectiva de trabajo que parte tanto del texto como del contexto en el que se desenvuelve la autora, defendiendo también una concepción de la literatura que va más allá de la división lingüística, pues consideramos que “la literatura es un hecho universal del que la lengua es sólo [sic] un molde.” (Postigo, 2004: 11) y, en este sentido, situamos la Literatura Brasileña en mismo contexto cultural que la literatura hispanoamericana¹.

¹ Como muy bien señala Eduardo Becerra en el “Prólogo” de *Sombras de libertad: una aproximación a la literatura brasileña* (López, 2008), muy pocos han sido los trabajos que “por parte de los críticos españoles” han tratado de aproximarse al estudio de la literatura brasileña “dentro de los procesos globales de la tradición literaria hispanoamericana”, por lo que “reivindicar la integración de Brasil en el territorio de la literatura hispanoamericana supone reactivar la discusión sobre la lengua como demarcador de una tradición, aspecto que ha estado de manera recurrente en el centro de muchos debates sobre la literatura de Hispanoamérica.” (López, 2008: 12). Por tanto, compartimos la perspectiva de López Alfonso cuando “busca la inscripción de la literatura de Brasil en un contexto cultural e histórico que, sin que ello suponga borrar sus rasgos singulares, fue también el del resto de *Nuestra América*, cuyas expresiones artísticas constituyen respuestas propias a procesos culturales y políticos de Occidente desarrollados en el marco de la modernidad.” (López, 2008: 13), idea que nos recuerda también los planteamientos de Ángel Rama, quien en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) había unido la

2. Presencia y ausencia de Maria Firmina dos Reis

¿Por qué debemos comprobar si Maria Firmina dos Reis forma parte de las antologías y manuales de la Literatura Brasileña? Sin lugar a dudas, las antologías desempeñan un papel fundamental en la transmisión de las obras literarias y, por supuesto, constituyen uno de los mecanismos de canonización más importantes, por lo cual no solo conviene tener en cuenta la presencia de ciertos autores dentro de las mismas, sino que también resulta fundamental prestar atención a las ausencias, idea que consideramos que puede extrapolarse al conjunto de las obras de referencia utilizadas para el estudio de la Literatura Brasileña.

De las obras que hemos consultado durante la realización de este trabajo, solamente una hace referencia a la figura de Maria Firmina dos Reis: la *Guía de literatura brasileña* (2004), de María Josefa Postigo Aldeamil. Desde nuestro punto de vista, llama la atención que una investigadora que se propone aportar lo que denomina “unas coordenadas elementales” (Postigo, 2004: 11) acerca de la Literatura Brasileña, asumiendo que la brevedad y características generales de su publicación producen

literatura americana en un único grupo en el que se encontrarían tanto las manifestaciones escritas en lengua española como aquellas que lo están en portugués. 389

una tendencia “esquemática” e “incompleta” (Postigo, 2004: 11), sea precisamente la única que ha considerado a la escritora maranhense merecedora de formar parte del panteón de las letras brasileñas. A pesar de ello, nuestra poeta es una de las pocas islas con nombre femenino dentro del gran “Índice onomástico” de autores masculinos a los que se hace referencia, compartiendo así lugar junto a otras grandes figuras de la Literatura Brasileña como Clarice Lispector, Cecilia Meireles, Nélide Piñón, Dinah Silveira de Queirós, Raquel de Queirós o Lúcia Fagundes Teles.

En el otro grupo de obras consultadas se encuentran, por orden cronológico, *Historia concisa de la literatura brasileña* (1982), de Alfredo Bosi; *Literatura brasileña* (2006), de Luisa Trias Folch; y *Sombras de libertad: una aproximación a la literatura brasileña* (2008), de Francisco José López Alfonso. En el trabajo de Bosi, pese a que no se menciona el nombre de nuestra autora, sí que se hace referencia a su primo Sotero dos Reis, autor de *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira* (1860), un conocido miembro del *grupo marañense* formado por João Francisco Lisboa, Sotero dos Reis y Odorico Mendes, un grupo “liberal de espíritu, ilustrado en la cultura, y todavía clásico en el lenguaje” (Bosi, 1982: 161). Por su parte, Luisa Trias no alude a la figura de Maria Firmina dos Reis ni como 390

poeta, ni como novelista, a pesar de dedicar dos capítulos completos al movimiento romántico en la Literatura Brasileña: “El romanticismo en Brasil” (Trias, 2006: 63-90) y “El romanticismo: la prosa” (Trias, 2006, 91-130), donde realiza un pormenorizado análisis de la tipología del género en el que solamente podemos encontrar, según esta muestra, voces masculinas que merezcan ser tenidas en cuenta². Por último, ni en la “Introducción” ni en los siete bloques en los que López Alfonso desarrolla diferentes aspectos de la Literatura Brasileña entroncándolos con el contexto social, histórico y cultural, pero sin perder de vista las relaciones que existen entre esta literatura y la española y la europea en su conjunto (perspectiva de estudio con la que sí estamos de acuerdo), no se habla de Maria Firmina dos Reis y los grandes protagonistas son Machado de Assis, los modernistas, João Guimarães Rosa y Rubem Fonseca.

A estas cuatro obras mencionadas habría que añadir una quinta: *Aspectos do romance brasileiro* (1958), de Eugenio Gomes. El autor centra su estudio en los aspectos técnicos y formales de la novela, tratando de aportar un panorama general de diferentes corrientes estéticas a través del análisis de una

² Si nos ceñimos a lo que plantea la investigadora, podríamos entender que no hay una sola mujer entre los representantes del Romanticismo brasileño (Trias, 2006: 67). Como autores de novelas dentro del período señala a José de Alencar, Manuel António de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo, 391 Bernardo Guimarães, el Visconde de Taunay y Fránciln de Távora.

figura que considera representativa de cada una de ellas, escogiendo para ejemplificar el Romanticismo a José de Alencar (Gomes, 1958: 6).

Sin embargo, tampoco queremos presentar aquí un panorama de olvido absoluto que no se corresponda con la realidad pues, como ya hemos señalado, en los últimos años sí que han visto la luz trabajos que se han aproximado al estudio de la obra de la escritora maranhense como el de Juliano Carrupto Nascimento (2009), el de José Geraldo da Rocha y Patricia Luisa Nogueira (2014) o el publicado este mismo año por Luiz Henrique Silva (2017). Asimismo, aunque no analiza específicamente la obra de Maria Firmina dos Reis, conviene señalar también el trabajo de Amina Di Murro (2006), pues nos ofrece un panorama general de la Literatura femenina brasileña que resulta muy esclarecedor. En primer lugar, la autora destaca una idea que hemos podido constatar durante la realización de este trabajo: la presencia de mujeres en el plano literario brasileño es escasa y reciente, algo que en gran medida se debe a las circunstancias históricas, sociales, políticas, etc. de la realidad brasileña (Murro, 2006: 201). Por tanto, no podemos perder de vista que “La condición de subordinación de la mujer brasileña, en el contexto social del pasado colonial, ha dejado como signos más tangibles, en el escenario público de la vida 392

cultural y la historia literaria, el silencio y la ausencia.” (Murro, 2006: 202), idea que consideramos que es perfectamente aplicable a la figura de Maria Firmina dos Reis.

3. Reflexiones en torno a *Úrsula* (1859): lugares comunes y espacios propios dentro de la narrativa de Maria Firmina dos Reis

El objetivo fundamental que nos habíamos propuesto al comenzar esta investigación era analizar la novela *Úrsula* en base a su valor estético y literario. Esta idea implicar reconocer un hecho evidente: con frecuencia resulta muy complicado dilucidar qué escritor destaca dentro del amplio número de voces que podemos encontrar en un género tan prolífico como es el de la novela romántica, pues esta se desarrolló en un contexto en el que la burguesía y las clases más pudientes demandaban sin cesar nuevas creaciones con las que entretenerse o evadirse del mundo en el que vivían, lo cual tiene como consecuencia que exista una gran cantidad de obras escritas durante este período. Por tanto, es necesario establecer qué criterios debemos aplicar a la hora de analizar esta novela de Maria Firmina dos Reis para poder valorar adecuadamente su calidad literaria. Como se puede deducir a partir de lo que hemos comentado hasta ahora, aquí defendemos una perspectiva

“transatlántica”, es decir, queremos ver la novela brasileña en el contexto americano, pero sin perder de vista las relaciones que esta mantiene con la novela romántica europea, creando así un marco de trabajo que analice los textos más allá de las fronteras geográficas o lingüísticas.

La crítica reconoce de forma prácticamente unánime que los inicios de la novela en Brasil están vinculados al movimiento romántico y, por extensión, a la búsqueda de la identidad nacional. María Josefa Postigo “considera a TEIXEIRA E SUSANA (1812-1861) mestizo, de origen humilde y de preparación cultural media, autor de la primera novela romántica brasileña *O filho do pescador* (1843)” (Postigo, 2004: 39). Sin embargo, Luisa Trias cree que *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, es “la primera novela brasileña propiamente dicha” (Trias, 2006: 93). Por tanto, a pesar de las dificultades que presenta situar con exactitud cronológica los inicios del género y delimitar las distintas generaciones de autores existentes dentro de las creaciones en prosa, lo que sí podemos afirmar es que la novela fue el género más importante del movimiento romántico brasileño³.

³ Como señala con gran acierto Russell P. Sebold, “es peligroso señalar primeras obras de géneros literarios. Tal práctica se presta a errores, porque aún las obras más innovadoras suelen tener sus antecedentes.” (Sebold, 2002: 394-36).

La primera edición de *Úrsula* (1859, San Luis: Progreso) viene precedida de un breve “Prólogo” intitulado donde se nos presentan algunas claves de lectura⁴. En primer lugar, la autora se autorrepresenta como una mujer sin estudios, al tiempo que aplica el tópico clásico de la *captatio benevolentiae* y alude a las posibles reacciones que puede generar la publicación de esta obra, es decir, “o indiferentismo glacial” o “o riso mofador” (p. 5). Desde nuestro punto de vista, el clímax del “Prólogo” se encuentra en el último párrafo, donde se plantea la necesidad de “abrir camino” como uno de los objetivos de la publicación de *Úrsula*: “o quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós” (p. 6). En este sentido, no podemos perder de vista que “Es a partir de mediados del siglo XIX cuando las luchas feministas se desarrollan en Brasil y contribuyen a una apertura hacia la participación de la mujer en la literatura del país.” (Di Murro, 2006: 202). Sin embargo, la incorporación de las mujeres al panorama literario brasileño “es

⁴ Para María Josefa Postigo, el Prefacio de *Úrsula* “recuerda los Prólogos a *Cantares galegos* y a *Follas novas* de la escritora gallega Rosalía de Castro” (Postigo, 2004: 39). Nosotros citaremos por la edición facsímil que vio la luz en 1975, con “Prólogo” de Horacio de Almeida, indicando entre paréntesis el número de la página en la que aparece el fragmento al que nos estamos refiriendo en cada caso. 395

lento y gradual”, pues “aparece todavía relegado a *una elite*” (Di Murro, 2006: 203).

La novela de Maria Firmina dos Reis se encuentra dividida en diez capítulos o secciones, cada uno de los cuales está precedido de un lema que sintetiza su contenido. Por último, cierra *Úrsula* un “Epílogo” que nos ofrece información acerca de cómo es la vida de sus protagonistas dos años después de los acontecimientos narrados. Conviene tener en cuenta que tanto la utilización de lemas como la inclusión del epílogo constituyen dos de los rasgos propios de la novela romántica, por lo que vemos que la autora maranhense parecía conocer el género⁵. En dicho “Epílogo”, “Frei Luiz de Sancta Ursula, ou antes o commendador Fernando P...” (p. 195), se arrepiente en el último instante de todas las barbaridades que había cometido, al igual que Adelaide; sin embargo, pese a que todos reciben su “justo castigo”, no puede restablecerse el orden inicial perdido porque los protagonistas han muerto.

Las características básicas de la novela romántica que hemos tenido en cuenta a la hora de analizar *Úrsula* se mueven tanto en el plano de la forma como en el del contenido. Así,

⁵ Lo mismo podemos decir acerca del hecho de que se dejen siempre en suspenso los lugares en los que se desarrolla la acción o el apellido de los personajes, lo que encaja muy bien con las características de la novela de folletín procedente de Francia. 396

siguiendo a Alfredo Bosi (1982: 92-94), podemos decir que algunos de los principales ejes temáticos de la literatura romántica brasileña son la evasión del sujeto romántico, la naturaleza expresiva, el “infinito anhelo” de lo que se cree perdido para siempre y los mitos de la nación y el héroe, aspectos comunes a la literatura romántica europea. Por su parte, el nivel estético está dominado por una pérdida de los códigos clásicos “en nombre de la libertad creadora del sujeto” (Bosi, 1982: 96). Sin lugar a dudas, en la novela de Maria Firmina dos Reis hay un correlato entre el mundo exterior e interior del individuo, algo que la vincula claramente a la estela romántica europea: “a essa hora mesma Fernando P..., aguilhoado pelos remorsos, só via horridos phantasmas, que o cercavam.” (p. 187). A su vez, esto se encuentra relacionado con actitudes melancólicas, alusiones a la soledad del sujeto, a su tristeza, etc. y la “postura del pensador” se convierte en un elemento recurrente dentro de la novela: “N’uma destas mãos o joven cavalleiro reclinára a face pallida e melancholica” (pp. 10-11).

Asimismo, Bosi señala que los principales recursos empleados en sus novelas por Joaquín Manuel de Macedo (1820-1882) son “el amor difícil o imposible, el misterio sobre la identidad de una figura importante en la anécdota, el reconocimiento final, el conflicto entre el deber y la pasión [...]: 397

los malos hábitos de un personaje secundario, las tumultuosas diversiones de estudiantes vagabundos, las situaciones bufas” (Bosi, 1982: 133-134). Debemos señalar que todos los recursos a los que este crítico se refiere a la hora de elogiar la literatura de Mancedo están también presentes en la novela que estamos analizando, como por ejemplo cuando la joven Úrsula desconoce la identidad del hombre que dice amarla hasta que aproximándonos al desenlace nos enteramos de que es su tío el comendador Fernando P..., o cuando el personaje de Tancredo se debate internamente entre cumplir la voluntad de su padre y el amor que siente por Adelaide. Por tanto, podemos decir que el único recurso que no emplea la autora es el de “las tumultuosas diversiones de estudiantes vagabundos”, ausencia que se encuentra en consonancia con el subgénero de la novela que quiere representar. En consecuencia, es inevitable que nos preguntemos por qué no forma parte del canon literario una autora que trabaja con los mismos recursos temáticos y formales que otros escritores del siglo XIX a los que se considera los grandes representantes de la novela romántica brasileña⁶.

⁶ Cuando nos aproximamos el trabajo de Luisa Trias llegamos nuevamente a las mismas conclusiones, pues esta investigadora señala como recursos empleados por Mancedo en *A Moreninha* (1844) “la comicidad, el amor imposible, la duda entre el deber y el deseo, la revelación sorprendente de una identidad, las bromas de los estudiantes, y todo ello escrito en un lenguaje coloquial” (Trias, 2006: 93). Para Trias, estos ingredientes 398

En la misma línea, al analizar las características de la narrativa de Mancedo, Bosi apunta que en sus novelas “el gusto por lo novelesco puro es importado (Scott, Dumas, Sue...), pero son brasileños los ambientes, las escenas, las costumbres, los tipos; en suma, el *documento*” (Bosi, 1982: 134). Esta afirmación podemos aplicarla de igual manera al romance *Úrsula* puesto que las descripciones del espacio presenta claras resonancias a los paisajes brasileños, a la flora y la fauna autóctona, lo que enfatiza su carácter local. Por tanto, obtenemos aquí un ejemplo más de una característica de la novela romántica brasileña que nuestra autora comparte con otros escritores que sí han sido reconocidos por las instituciones académicas.

Desde nuestro punto de vista, la novela *Úrsula* presenta una conjunción casi perfecta entre “lugares comunes” y “espacios propios”. Como estamos viendo, existen numerosos elementos en común entre *Úrsula* y otras novelas del siglo XIX, partiendo del propio argumento, pues este es muy similar al de otros romances de la época: un amor imposible entre un noble joven y una hermosa dama. En consecuencia, también se repiten algunos de los tópicos más importantes de la novela folletinesca

francesa y del amor cortés⁷. Sin embargo, no podemos perder de vista que nuestra autora se reserva también algunos aspectos que remiten a los temas propios de la realidad brasileña como el paisaje o el colorido local, al que ya hemos aludido, las reflexiones acerca de la situación de la mujer en la sociedad patriarcal o la crítica abierta de la esclavitud⁸.

Resulta innegable la presencia de “gritos” y reivindicaciones abolicionistas en esta novela de Maria Firmina dos Reis. En este sentido, el esclavo aparece representado como un ser bondadoso y fiel (“O homem que assim fallava [o escravo Tulio] era um pobre rapaz, que ao muito parecia contar vinte e cinco annos, e que na franca expressão de sua physionomia deixava adivinhar toda a nobresa de um coração bem formado”, p. 13) y se le sitúa en posición de igualdad con el hombre

⁷ Como señala María Josefa Postigo, “El movimiento literario romántico va a correr a la par que en el resto del mundo y con moldes y modelos semejantes.” (2004: 35). La fecha oficialmente reconocida del nacimiento del Romanticismo en Brasil es 1836, año en que se publica en París *Suspiros poéticos e saudades*, de Domingo José Gonçalves de Magalhães, quien “asume el deber de sentar las bases de la futura literatura brasileña de acuerdo con los nuevos moldes” (Postigo, 2004: 36).

⁸ Maria Firmina dos Reis también publicará un relato con un argumento muy similar al de *Úrsula* en plena campaña abolicionista: “A escrava” (1887) (Di Murro, 2006: 203). Como señala Gilberto Freyre en *Interpretación del Brasil*, “a través de su literatura y de su arte, parecen revelar los hombres su personalidad y su *ethos* nacional, cuando existen. A través de las artes describen las condiciones sociales más agobiadoras y exhalan sus deseos más revolucionarios. Y a través de las artes expresan los aspectos particularmente contenidos y los más vigorosamente dinámicos de su personalidad y de su *ethos* nacional.” (Freyre, 1964, 173).

blanco: “As almas generosas são sempre irmans” (p. 16). Como forma de legitimación de esta idea, la autora pone la afirmación en boca de un hombre blanco de clase alta, Tancredo, quien se une a Tulio en un pacto de sincera amistad y respeto mutuo: “Podera todos os corações assimelharam-se ao teo” (p. 15). Por tanto, aunque las leyes avalan la esclavitud, esta aparece representada como una situación injusta: “Ah! quão grande era a dôr que a consummia! Porque era escrava, submetteo-se á lei, que lhe impunham, e como um cordeiro abaixou a cabeça, humilde e resignada.” (p. 137). Sin embargo, si bien es cierto que la esclavitud aparece representada como un elemento intrínseco a la realidad brasileña, cuando Tulio habla sobre ella, sobre lo que implica y lo que siente como esclavo, señala que, pese a las cadenas impuestas, el hombre siempre es libre en su pensamiento: “Oh! a mente! isso sim ninguem a pode escravisar!” (p. 28)⁹.

Casi con total seguridad, la novela antiesclavista que más reconocimiento ha alcanzado en las letras brasileñas es *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, obra a la que algunos llamaron *La cabaña del tío Tom* brasileña. Sin embargo, “El novelista [...] estaba más preocupado por contar las

⁹ A lo largo de toda la novela encontramos bastantes comparaciones que se realizan en base a esa concepción dualista que entiende que el ser humano es alma y cuerpo. 401

persecuciones que promovía la codicia de un amo vil en pos de la bella Isaura, que por reconstruir las miserias del régimen servil.”, al tiempo que “toda la belleza de la esclava está fñcada en que no parece negra y sí nívea doncella” (Bosi, 1982: 148-149). Por tanto, conviene destacar el hecho de que una novela publicada dieciséis años después que *Úrsula* (y reconocida por muchos como uno de los grandes ejemplos de literatura abolicionista), no parece cuestionarse el régimen esclavista, algo que se critica abiertamente en la novela de Maria Firmina dos Reis. Asimismo, los patrones de belleza propuestos por Guimarães siguen estando representados en clave europea, pues la belleza de la esclava deriva de su blancura, idea que también contrasta con los personajes negros de nuestra novela, pues la autora de *Úrsula* defiende una visión del negro que radica en su belleza y su bondad¹⁰.

Como ya hemos apuntado, el otro gran elemento sobre el que Maria Firmina dos Reis centra su crítica es la sociedad patriarcal de la época. Así, la relación entre los esposos es de

¹⁰ Luisa Trias (2006) señala al negro como uno de los grandes temas de la literatura brasileña, pero cree que este no aparece “nunca idealizado, por ser demasiado real y peligroso” (Trias, 2006: 15). De nuevo, tenemos que contraponer esta visión general de la figura del negro, motor económico de la sociedad esclavista brasileña, con la visión que nos presenta nuestra autora, donde vemos a un personaje como el bueno de Tulio, “miserero escravo”, más semejante al mulato Sab de la novela homónima de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que a cualquier ser abominable o peligroso. 402

sumisión de la mujer al hombre, como la del esclavo al amo: “Não sei porque; mas nunca pude dedicar a meu pae amor filial que rivalisasse com aquelle que sentía por minha mãe, e sabeis por que? E’ que entre elle e sua esposa estava collocado o mais despotico poder: meo pae era o tyranno de sua mulher; e ella, triste victima, chorava em silencio, e resignava-se com sublime brandura” (p. 46). De nuevo, consideramos que uno de los elementos más importantes es el hecho de que ponga en boca de un hombre (Tancredo) esa crítica de la sociedad patriarcal, algo que, dado el contexto en el que vivía la autora, podía servir como forma de legitimación¹¹. En esta misma línea, podemos comprobar cómo el personaje de la madre de Tancredo justifica y defiende siempre la voluntad de su marido, quien terminará traicionándola: “—Silencio! «—exclamou ella interrompendo-me—» Meo filho, não levantes a vóz para accusar aquelle que te deo a vida.” (p. 54). En este sentido, podemos decir que existe una crítica abierta hacia el hombre que se cree dueño de la mujer (“Mulher altiva, has de pertencer-me ou então o inferno, a desesperação, a morte serão o resultado da intensa paixão que

¹¹ Aquí conviene establecer diferencias y similitudes con la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda. A pesar de que en el texto de la autora hispano-cubana también se establece una similitud entre el esclavo y la mujer, pues se entiende que ambos son en realidad “esclavos” dentro de esa sociedad en la que viven, Gómez de Avellaneda coloca la crítica en boca del bueno de Sab. 403

ateaste em meo peito”, p. 108) y entendemos que dicha reflexión hay que situarla en un marco más general, pues el prototipo de hombre que proyecta la autora, representado bajo la figura del comendador Fernando P..., cree que tiene el poder absoluto y, por tanto, todos deben obedecerle: “O commendador estava affeito a mandar, e por isso julgava que todos eran seos súbditos ou seos escravos.” (p. 146). Sin embargo, no podemos perder de vista que llega un punto en el que los personajes de la novela que están sometidos al Comendador cuestionan su autoridad o se niegan a cumplir sus órdenes, como la madre de Úrsula cuando le dice a su hija que se niegue a casarse con su tío y que huya (“Aconselho-te.... que fujas.... / Foge...minha...fi...lha!....fo...ge!....”, p. 123), “o feitor branco” que se niega a seguir cometiendo atrocidades en su nombre (“— Fartae-vos de atrocidades, já que sois um monstro, —«retrucou fóra de si o feitor, fixando-o com um olhar de desprezo, que elle supportou»— banhae- vos no sangue dos vossos semelhantes, juntae crimes horrendos a crimes imperdoaveis; mas não conteis mais d’ora avante commigo para instrumento dessas acções”, p. 153) o el sacerdote, “o homem de paz”, que lo llama “assassino” (p. 161).

Desde el punto de vista técnico, elementos como “el umbral de la puerta” o el contraste entre “puertas cerradas y 404

abiertas” sirven para reflejar la clara separación existente entre la vida pública y la vida privada, algo especialmente aplicable a la situación de la mujer en la sociedad de la época, pues su papel quedaba normalmente relegado a la esfera privada. Así sucede, por ejemplo, en el momento en que Tancredo visita a Luisa B... en su lecho de muerte (“E o mancebo traspunha o liminar da porta”, p. 75) o cuando el joven regresa con Tulio a casa de Úrsula pero se encuentra la puerta cerrada: “Mas essa porta estava feixada, um sinistro presentimento affectou o coração de ambos.” (p. 139)¹². Asimismo, a lo largo de la novela es frecuente el empleo de digresiones como técnica constructiva. Por ejemplo, en el Capítulo IX la esclava Susana cuenta cómo llegó a ser esclava y cómo es la vida de los esclavos, con lo que hay un hilo narrativo paralelo a la historia principal que se nos está contando (el amor entre Tancredo y Úrsula). Así, a través del duro testimonio de “a preta Susana”, la autora incorpora la visión de la esclavitud desde la perspectiva del negro esclavo. Asimismo, habría que añadir también los constantes saltos temporales (prolepsis y analepsis): “Agora é preciso sabermos como T credo [sic], de volta de sua viagem, pode saber onde estava Ursula, e o que lhe havia acontecido” (p. 131) o al final

¹² La presencia de avisos, presagios o augurios de lo que va a pasar es otra de las constantes narrativas de esta novela: “E Úrsula sentia-se inquieta, como se um perigo eminente estivesse a ameaçar-a” (p. 98). 405

del capítulo XVII, donde Tancredo se pregunta qué le habrá podido suceder a su amigo Tulio para no estar con él en un momento tan importante como su boda con Úrsula (pp. 165-169). Por otro lado, está siempre presente un claro dualismo entre buenos y malos que se manifiesta fundamentalmente por la presencia de personajes antagónicos que se complementan y cuya presencia se justifica mutuamente, como Tancredo y su padre, Tancredo y el comendador Fernando P... o Adelaida y Úrsula. Desde nuestro punto de vista, todos estos elementos son características que contribuyen a demostrar la idea de que Maria Firmina dos Reis tenía un conocimiento claro del funcionamiento de un género que comenzaba a instaurarse en la Literatura Brasileña.

Por otro lado, la presencia de grandes tópicos o temas de la literatura universal (algunos incluso “invertidos”) es bastante abundante, como la dicotomía civilización/barbarie: “E esse paiz de minhas affeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremadamente amada, ah Tulio! tudo me obrigaram os barbaros a deixar! Oh! tudo, tudo até a propria liberdade!” (p. 92). A esto habría que añadir la representación del hombre como siervo de amor (“Se me amardes, no meo amor encontrareis a felicidade; porque agora sou vosso escravo”, p. 104), la idea del buen salvaje que se encuentra presente en las descripciones que 406

se hacen de la vida de los esclavos en África antes de ser sometidos, el *beatus ille*, muy acorde con las características de una obra que no pertenece al subgénero de la novela urbana, o el tópico renacentista de la *donna angelicata*, pues la mujer aparece frecuentemente representada como símbolo de la perfección divina y como vía para acceder a Dios¹³. La mujer, sin embargo, puede ser ángel o demonio (*femme fatale*), pues en ella se manifiestan las pasiones más extremas del alma¹⁴. Por otro lado, debemos tener en cuenta que la autora “adapta” el tópico renacentista al contexto brasileño, pues la amada tiene el cabello negro, imagen que encaja más con un prototipo de belleza local: “A fronte altiva, e jaspeada ingrinaldava-a uma capella de odoríferas flores de laranja, e o véo de castidade

¹³ Sin lugar a dudas, las creencias religiosas constituyen otro de los ejes fundamentales de la novela, idea que puede comprobarse a través de diferentes elementos además del tópico ya mencionado: la naturaleza se nos presenta como una obra divina y como vía de acceso o conexión con Dios, la igualdad entre los hombres se sustenta en convicciones religiosas (p. 14), la figura del sacerdote tiene un papel central como voz que condena las acciones del Comendador (el sacerdote resume los pecados cometidos por este en distintos momentos de la acción, p. 187) y encontramos también frecuentes alusiones al Juicio Final.

¹⁴ Probablemente una de las imágenes de mayor fuerza expresiva es la de la locura del personaje femenino protagonista de *Úrsula*: “Úrsula sorria, afagando invisível sombra, mas esse sorriso era débil e vaporoso –era o derradeiro esforço de uma alma, que está preses a quebrar as prisões do corpo. [...] E ella, como se a ninguem visse, murmurava em voz baixa, e 407 depois tornava a sorrir-se” (p. 190).

flutuava-lhe sobre os hombros nús e bem contornados, e encubria-lhe os negros e avelludados cabelos” (p. 164).

Por último, nos gustaría apuntar una idea que creemos que resulta fundamental para comprender el contenido ideológico de esta novela de Maria Firmina dos Reis. Brasil no es un territorio homogéneo en el plano geográfico, histórico, social o cultural, por lo que resulta coherente afirmar que tampoco lo es en el plano literario. Con ello no estamos negando la existencia de una unidad dentro de la Literatura Brasileña, pero entendemos que tampoco es posible ignorar la diversidad regional presente dentro del propio país: “Para Bastige [el sociólogo francés Roger Bastide] el antagonismo más visible es el constituido por dos tipos de Brasiles: el Brasil del Norte con ingenios de azúcar, negros importados de África, señores blancos ricos y el Brasil del Sur, de población más pobre, de indios mezclados con pioneros, con los conquistados del sertón.” (Trias, 2006: 12). Esto conlleva la existencia de dos tipos regionales y humanos, algo que entendemos que también presenta su correlato en el ámbito de la literatura. Por tanto, consideramos que *Úrsula* es una novela que encaja en el marco de la literatura regional del norte de Brasil, una literatura en clave colonial, donde el negro cobra un papel protagonista, y que se opone a la literatura indianista y al sertonismo de autores tan conocidos (y 408

reconocidos) como Bernardo Guimarães, Alfredo d'Escagnolle Taunay o Franklin Távora.

4. Conclusiones

Como señalamos desde un primer momento, lo que de verdad motivaba nuestro interés por analizar la obra de Maria Firmina dos Reis era tratar de determinar la calidad literaria de su novela *Úrsula*. Por tanto, nuestro objetivo no ha sido en ningún momento el de reivindicar la figura de esta autora brasileña por el mero hecho de ser mujer, algo que entronca con lo que Harold Bloom denominó *the School of Resentment*, sino que nos hemos propuesto siempre ponderar su importancia como escritora dentro del panorama literario del siglo XIX.

A pesar de que para lograr dicho objetivo hemos recurrido a un estudio de tipo comparativo, estamos de acuerdo con el planteamiento de Russell P. Sebold, quien señala que “Si, como todos los amantes de la literatura deseamos creer, las obras maestras son creaciones únicas, no cabe aplicarles a todas ellas el mismo método o acercamiento crítico [...]. Cuando se trata de obras originales, la mejor preceptiva es la que se descubre en sus propias páginas” (Sebold, 2002: 12). Por ello, hemos tratado de valorar *Úrsula* a través del propio texto, analizando qué características técnicas podemos encontrar en este romance, qué

recursos temáticos y formales emplea en la construcción de la trama y qué innovaciones aporta la autora en cuanto al contenido, quedando demostrado que se trata de una obra original, pues en nuestro análisis hemos podido corroborar que Dos Reis conoce las técnicas constructivas de la novela del siglo XIX y, además, sabe cómo emplearlas, por lo que entendemos que *Úrsula* constituye uno de los mejores ejemplos de la novela brasileña del siglo XIX, tanto por su forma como por la novedad del contenido tratado.

Por otro lado, creemos que es necesario puntualizar una idea defendida por María Josefa Postigo, quien afirma que “Esta profesora de primeras letras en el interior de la región de Maranhão, alejada de todos los estímulos intelectuales, colabora en la formación de la novela brasileña y su aportación principal consiste en incorporar con la novela señalada [*Úrsula*] la perspectiva femenina del problema del negro esclavo.” (Postigo, 2004: 39). Desde nuestro punto de vista, consideramos que la autora maranhense no estuvo “alejada de todos los estímulos intelectuales” pues, como ya hemos señalado, en la región de Maranhão coincidieron una serie de intelectuales que formaron un grupo de reflexión y creación en el marco del movimiento romántico brasileño, entre cuyos miembros se encontraba el propio Sotero dos Reis. Asimismo, el hecho de que la autora de 410

Úrsula haya sido autodidacta no implica que desconociera la obra de otros escritores, pues sabemos que leyó mucho y que incluso era capaz de leer textos directamente del francés, con lo cual podía estar al tanto las principales novedades literarias europeas. En consecuencia, entendemos que su aportación a la Literatura Brasileña va mucho más allá de incorporar “la perspectiva femenina” de la esclavitud.

En conclusión, después de haber leído y analizado la novela más importante de esta escritora maranhense, consideramos que la “doble otredad” de Maria Firmina dos Reis, es decir, su condición de mujer y su condición de persona de raza negra, ha contribuido a que esta figura quedase relegada a un lugar marginal dentro del canon literario, algo que también se ha visto favorecido tanto por el hecho de que exista solamente un ejemplar de *Úrsula*, como por la exclusión de su nombre de muchas de las antologías y manuales de referencia para el estudio de la Literatura Brasileña. Sin embargo, *Úrsula* no es solo una novela que goza de la calidad literaria necesaria para formar parte de dicho canon, sino que además es revolucionaria en su contexto por la manera en que nos presenta la realidad social de los esclavos y los negros en el siglo XIX, al tiempo que se ponen de manifiesto las dificultades e injusticias a las que se enfrentaban las mujeres en la sociedad patriarcal de la época, 411

todo ello construido con una técnica depurada que nos anima a reivindicar la importancia de esta autora y a contribuir, en la medida de lo posible, a la difusión de *Úrsula* y del resto de su producción literaria.

Referencias bibliográficas

Bosi, Alfredo (1982). *Historia concisa de la literatura brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica.

Di Murro, Amina (2006). La literatura femenina brasileña: desde las profundidades hasta la punta del iceberg. En Mercedes Arriaga (Ed.), *Mujeres, espacio y poder* (pp. 201-212). Sevilla: Arcibel.

Freyre, Gilberto (1964). *Interpretación del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gomes, Eugenio (1958). *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador de Bahia: Publicações da Universidade da Bahia.

López, Francisco José (2008). *Sombras de libertad: Una aproximación a la literatura brasileña*. Alicante: Universidad de Alicante.

Nascimento, Juliano Carrupt do (2009). *O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no romantismo brasileiro* (TFM). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (Brasil). 412

- Recuperado de <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/NascimentoJC.pdf>. Consultado: 25-09-2017.
- Postigo, María Josefa (2004). *Guía de literatura brasileña*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.
- Reis, Maria Firmina dos (1975). *Úrsula* (ed. fasc.). Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA.
- Rocha, José Geraldo da; Nogueira, Patricia Luisa (2014). *Úrsula: a voz dos excluídos do século XIX no romance de Maria Firmina dos Reis*, *Revista Mulheres e Literatura*, 13. Recuperado de <http://litcult.net/ursula-a-voz-dos-excluidos-do-seculo-xix-no-romance-de-maria-firmina-dos-reis/>. Consultado: 10-10-2017.
- Sebold, Russell P. (2002). *La novela romántica en España: Entre libro de caballerías y novela moderna*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Silva, Luiz Henrique (2017). *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis: entre a razão negra e o projeto romântico. En Rodrigo Vasconcelos (coord.), *Atas do III Simpósio Internacional de Literatura Negra ibero-americana* (pp. 105-114). Brasil: Universidad Tecnológica Federal Paraná.
- Trias, Luisa (2006). *Literatura brasileña*. Madrid: Síntesis.

Las obras de Giustiniana Wynne: sentimiento, creatividad y elegancia

Inés Rodríguez Gómez

Universidad de Valencia

Resumen: Giustiniana Wynne (1737-1791) fue una escritora tardía de muchísimo éxito en su época y que a finales del siglo XIX cayó en el olvido. Veneciana de padre inglés, escribió toda su obra en francés. Fue una escritora muy creativa, con un estilo muy personal, capaz de crear obras de géneros diferentes y totalmente nuevos, consiguiendo un gran éxito de público y la admiración de los intelectuales de su época.

Palabras clave: Escritora, literatura italiana, novela antropológica, crónica social, cartas

Abstract: Giustiniana Wynne (1737-1791) was a late writer with a successful career in her time, but at the end of the 19th century, she was forgotten. Although she was venetian and her father was an Englishman, she wrote all her work in French. She was a very creative writer, with a very personal style, capable of creating works of different and totally new genres, achieving a great public succes

Key words: Writer, Italian literature, anthropological novel, social chronicle, letters.

En los últimos años, la crítica literaria ha reavivado el interés y la curiosidad por la vida y la obra de Giustiniana Wynne (1737-1739) que había permanecido en la oscuridad hasta principios de siglo XX, después de haber sido una 414

escritora muy admirada a nivel internacional hasta mediados del siglo XIX. Los hechos que tradicionalmente han conseguido dirigir la atención hacia esta escritora están relacionados con su vida personal, al vivir algunos sucesos particulares, así como por las amistades que mantuvo desde su juventud. El interés por la biografía de Giustiniana despertó cuando en 1911 Gustav Gugitz la identificó como el personaje oculto en las memorias de Giacomo Casanova bajo el nombre de Miss XCV. El episodio narrado por Casanova, de amplio contenido erótico, como no podía ser de otro modo, es uno de los más intrigantes de sus memorias y narra una serie de situaciones e intrigas que Casanova vivió al actuar como protector de Giustiniana, con un claro objetivo de seducción erótica hacia la joven que encontró en Casanova a un confidente y con el que estableció una relación de amistad que traspasó los límites de la simple confraternidad, al compartir secretos e intimidad erótica. Casanova, además, le fue de gran ayuda al hacerla desaparecer en un momento delicado en la vida de Giustiniana, pues gracias a él pudo interrumpir o esconder una maternidad no deseada refugiándose en un convento a las afueras de París.

Este suceso narrado por Casanova, que mantiene todos los ingredientes del relato de aventuras: riesgo, misterio, peligros, viajes y emociones, dio como resultado el que Giustiniana 415

Wynne fuese conocida en todo el mundo por esta aventura más que por sus propios méritos. Tras el descubrimiento de la identidad real de Miss XCV, la crítica comenzó interesarse por la personalidad de Giustiniana, y a pesar de descubrir que era autora de varias obras, se centró en aspectos de su vida, de famosas e influyentes amistades y en sus numerosos pretendientes y, sobre todo, en su pasión amorosa de juventud. En 1923 el investigador Bruno Brunelli, tras descubrir unas cartas de Giustiniana en un archivo de Pádua, publicó una biografía novelada de ella bajo el título de *Un'amica del Casanova* en donde apenas se habla de sus obras, pero se extiende en describir todas las conquistas sentimentales de Giustiniana Wynne y sus intrigas para asegurarse una buena posición económica. El autor de esta biografía destaca las cartas que ella dirigió a Andrea Memmo, importante personaje político veneciano de antigua familia aristocrática de la Serenísima, con quien tuvo una intensa relación amorosa de juventud que, según Brunelli, daba cierto fastidio al propio Memmo, interesado en varias conquistas de mujeres mucho más importantes y de más títulos que Giustiniana. Apenas hay unas notas relativas a las obras de G. Wynne, a pesar de describir otras totalmente innovadoras y originales. En 1926 el crítico goldonista Giuseppe Ortolani en su obra *Voci e visioni del Settecento veneziano*, 416

dedica un capítulo, bajo el título “L’amore di Giustiniana Wynne” para centrarse en la relación sentimental establecida entre Andrea Memmo y Giustiniana. En este escrito, Ortolani se deja influir por las valoraciones de Brunelli, al que cita, y presenta a Giustiniana como una enamorada sincera, pero obsesiva y un Andrea Memmo cansado de las exaltaciones amorosas de ella, a la que deja en varias ocasiones por ese motivo. De la obra de Giustiniana dice únicamente: “... si ritirò nella villa di Altichiero dell’amico senatore Angelo Querini, a scrivere in francese certi frammenti morali suggeriti da antichi ricordi, una novella sulla regata veneziana, un romanzo sui Morlacchi; ebbe a Padova un salotto frequentato dal Cesarotti, dal Sibiliato, dal cavaliere Zulian, dal Toaldo, dalla Stratico”, (Ortolani, 1926: 257) reduciendo de este modo su aportación a la literatura italiana. Durante décadas la vida y la obra de Giustiniana han sido minusvaloradas y no tenidas en cuenta por parte de la crítica y de los estudiosos de literatura italiana. En 2004 Andrea di Robilant publicó una novela histórica basada en el intercambio epistolar entre Giustiniana Wynne y Andrea Memmo, después de que su padre hubiese encontrado, de forma casual, en un palacio de la familia las cartas escritas por el estadista veneciano dirigidas a la bella Giustiniana. Cartas que confirman la intensa relación amorosa por parte de ambos, el 417

deseo mutuo de casarse y la complicidad existente en dicha relación. En 2010 la investigadora Nancy Isenberg publicó las cartas de Giustiniana escritas a Andrea Memmo entre 1758 y 1760, es decir cuando los enamorados, tras un intento de matrimonio impedido por la familia de Andrea, se separan al emprender Giustiniana un viaje por Europa, con destino Londres, organizado por la madre de ella para alejar a la joven de Venecia y de Memmo en un momento especialmente trágico para su pasión amorosa¹. En estas cartas se puede comprobar el alto nivel estilístico y literario de su autora; además, sus relatos y descripciones mantienen todos los ingredientes de la novela epistolar y ya dejan ver a la futura escritora en la agudeza de sus descripciones, en la vitalidad de la narración y en la presentación y descripción de las diferentes situaciones por las que atraviesa en esos dos años de separación.

Giustiniana Wynne era hija de un noble británico, Riccardo Wynne, y de Anna Gazzini, una bellísima mujer de origen griego. El nacimiento de Giustiniana tuvo lugar en Venecia, en 1736, dos años antes de que sus padres decidieran contraer matrimonio, siendo la mayor de cinco hermanos. Su padre se ocupó de la formación de Giustiniana, dejándole libre

¹ Las cartas conservadas escritas por Giustiniana y dirigidas a Andrea Memmo empiezan dos años antes, en el año 1756.

acceso a su actualizada biblioteca. Estas lecturas, en numerosas ocasiones precoces, proporcionaron a Giustiniana una formación y una capacidad de análisis y de crítica muy precisas y agudas, además de suministrarle una formación profunda y una amplia cultura, lo que constituyó uno de sus mejores atractivos en los ambientes sociales y culturales en los que participó. Por citar uno de los muchos ejemplos Alberto Fortis, en el número IX de su *Nuovo giornale enciclopédico di Vincenza*, dejó escrito que Giustiniana era: “una dama dotata di superiori talenti e d’una cultura solida e quindi lontanissima di tutto ciò che vuole dar presa al ridicolo nelle dame letterate de’ nostri giorni.” (Maixner, 1955: 3). También el propio Andrea Memmo, aprovecha su libro *Elementi dell’architettura lodaliana* para dedicarle unas cariñosas y entusiasmadas palabras (Memmo, 1786: 118): “

trovomi in preciso dovere, or che mi si è presentata subito opportuna occasione, di dichiarare anche colle stampe essere ella stata l'oggetto della mia intera consacrazione, non solo per le rarissime doti che nel primo fior di gioventù costituivano il di lei animo sublimo, che per il di lei spirito originale e coltissimo, oltre i tant'altri ornamenti e grazie, che la singularizzavano tra le poche più pregevoli, unione assai rara che mi conservò senza nessuna interruzione, e colla maggior pienezza e compiacenza, suo costante e perfettissimo amico²

² Andrea Memmo aprovechó la ocasión de composición de este tratado para hablar de Giustiana Wynne y, en nota de pie de página, afirmaba hacerlo para devolver la gentileza de ella al nombrarlo en su *Pièces morales et sentimentales*. En efecto ella escribió sobre él, ocultando su identidad bajo la

A su formación cultural se le suma el aprendizaje recibido en sus viajes que, con destino a Londres, la llevaron junto con su familia a viajar por Europa, perfeccionando su conocimiento de la lengua francesa y aprendiendo inglés. Viajes de los que la propia Giustiniana nos ha dejado sus impresiones y sus experiencias en sus escritos. En dichos viajes tuvo la oportunidad de brillar en sociedad tanto en París como en Londres, conocer a personajes importantes de la vida política y cultural de ambos países y participar de usos y costumbres, así como de las novedades culturales y sociales de las dos capitales de moda durante el siglo XVIII. Esta experiencia odepórica aparece narrada por la propia Giustiniana en las cartas dirigidas a Memmo, en donde describe vivencias recientes, lugares y personas, expresando sus propias sensaciones con un gran sentido de la inmediatez de las situaciones vividas. En *Pièces morales et sentimentales* también dedica varias páginas a narrar sus viajes, pero lo hace desde el recuerdo, por lo que las situaciones vividas en juventud se relatan a través de la madurez y el equilibrio reposado que dan los años.

inicial M, lo siguiente: “Mes adieux à Mr. M--, qui de mon amant étoit devenu mon ami, se ressentirent un peu de la dureté, que m’inspiroit ma vanité naissante: et je montai dans le carrosse avec une joie, que j’eus bien de la peine à cacher à mes parens, et surtout à ce tendre ami, qui ne put s’empêcher de suivre sa maîtresse volage jusqu’à Milan, à l’insçu de ma mère” (Wynne, 1876: 38-39). 420

En las cartas dirigidas a Memmo se adivina a la futura literata y el gusto por la escritura de Giustiniana, además constituyen un documento precioso de vida del siglo XVIII y, en concreto, de las experiencias de su autora. Describe los viajes, las ciudades, las modas, los espectáculos teatrales, las fiestas privadas, las costumbres de cada lugar, y también a los ilustres y famosos personajes que conoce y que forman parte de su círculo de amistades. “Da Vicenza a Verona, da Milano a Torino, da Parigi a Bruxelles, a Londra, la giovane donna condivide con Memmo le proprie impressioni della vita delle città mentre visita palazzi reali, passeggia nei loro giardini, partecipa a serate di gala all’opera, osserva il re a cena a Versailles.” (Isenberg, 2010: 23). Estas cartas, creadas con una finalidad ajena a la literatura se encuentran en el mismo nivel estético y literario que las grandes y famosas novelas epistolares del siglo XVIII protagonizadas por mujeres, como las de Richardson, Laclos, Rousseau, M^{me}. de Riccoboni, etc. en las que la ficción emula la realidad e intenta convencer de su veracidad con la gran diferencia de que en este caso todo lo narrado es real. En las cartas de Giustiniana transmite sus experiencias con inmediatez, naturalidad, veracidad y ciertas componentes novelescas que ella narra comunicando sus sentimientos y estados de ánimo. Sin embargo, los manuscritos que se conservan no son los 421

originales, sino que aparecen escritas por tres manos diferentes y distribuidas en tres series de volúmenes. Posiblemente la propia Giustiniana se estuviera ocupando de la recopilación y organización de las cartas para una posible publicación tardía que, quizás debido a la prematura muerte de la autora, no llegó a producirse nunca.

A pesar de las evidentes dotes literarias, Giustiniana se dedicó a la escritura a una edad tardía, pues comenzó su carrera como escritora profesional a la edad de 45 años y lo hizo casi sin proponérselo. De hecho, en 1782 escribió en francés a una carta a su hermano Richard, que vivía en Londres, narrándole un hecho social ocurrido en Venecia y que alteró la vida cotidiana de la Serenísima: la llegada del Gran duque Paul, hijo de la zarina Catalina II y futuro emperador de Rusia, y su esposa Maria Feodorovna, princesa de Wurtemberg. Esta carta fue publicada en Venecia, en principio para lectura y goce de su círculo de amistades, con el título *Du sejour des Comtes du Nord a Venice en janvier* y resulta una interesante crónica social, de tipo costumbrista, cercana al reportaje periodístico en donde se narra todas las actividades realizadas por los ilustres viajeros, así como el recibimiento de la ciudad y los eventos espectaculares ofrecidos para los ilustres visitantes. El estilo, la ambientación y la descripción de todos los sucesos narrados son 422

elementos que contribuyeron a su rápido éxito y propiciaron que este mismo texto fuera publicado por la famosa periodista Elisabetta Caminer Turra en su imprenta en Vicenza, el mismo año y traducido al italiano dos veces, parece ser que una traducción fue de la propia Elisabetta Caminer y la segunda de Vincenzo Formaleoni: “Cette courte relation, écrite sous une forme alerte et facile, avait été accueillie avec un telle faveur, avait remporté un succès si brillant, qu’en quelques jours on avait dû en faire trois tirages un en français et deux en italien, après la première édition, destinée aux amis et qui ne se trouvait pas dans le commerce.” (Rava, 1912:250)

En 1785 Giustiniana, en plena aceptación de su actividad literaria de tipo profesional, publicó una nueva obra utilizando ya las iniciales J.W.C.D.R con las que firmó el resto de su producción literaria, que fue heterogénea y de difícil etiquetado³. En esta ocasión se trata de una doble edición de la misma obra, publicando una versión en inglés, *Moral and sentimental Essays*, y otra en francés, *Pieces morales et sentimentales*. En el prólogo de la versión francesa se reafirma la originalidad de la obra al ser compuesta parte en inglés y

³ En 1761 Giustiniana se casó con el conde Filippo Orsini Rosenberg (1691-1765), dejándola viuda en 1765. Cuando ella comienza su actividad profesional como escritora firma todas sus obras con las siglas J.W.C.D.R, es decir, Justina Wynne Contessa di Rosenberg. 423

parte en francés y en el hecho de que la autora dejó seguir el curso de sus pensamientos con expresiones diferentes en ambos idiomas, aunque también se hace notar el exotismo del estilo, diferente al gusto francés: “Son style en effet n’est pas assez françois pour deguiser en elle une manière de sentir et de s’exprimer à l’angloise; mais le françois mêmes conviennent qu’un peu d’exotique, et surtout d’anglicine, donne du nerf et ajout une pointe à la diction françoise, trop modeste et craintive entre les mains des écrivains nationaux”.(Wynne, 1785: viii). Esta misma obra se publicó en italiano en diferentes versiones: en Roma, en 1804 con el título de *Riflessioni morali e sentimentali*, en 1806 como *Capitoli morali e sentimentali* y en 1828, en Sondrio, y con el nombre del traductor, el profesor Giovanni Barilli, con el título de *Opuscoli morali e sentimentali*. Estas sucesivas ediciones, que se prolongaron durante años, nos indica de qué manera esta obra continuaba disfrutando de éxito y notoriedad décadas después de su aparición. Se trata de una obra en donde la autora realiza una serie de reflexiones sobre diversos temas a través de recuerdos autobiográficos, por lo que la crítica la ha considerado como sus memorias y se ha servido de ella para la reconstrucción de su vida. Así mismo también incluye algunos relatos que tuvieron una vida editorial independiente y que, extraídos del conjunto de la obra, fueron 424

publicados en varias ocasiones. En el periódico británico *The European Magazine* se publicaron el relato breve *The Talisman of Truth: A Tale* en julio de 1785 y la novela de tipo popular *Deo and Bettina: A Venetian Story*, publicada en tres partes entre septiembre y noviembre del mismo año, una por mes. Esta novela gozó de una gran fama editorial y de público y, traducida al italiano por Lodovico Antonio Loschi con el título *Il trionfo de' gondolieri; ovvero, novella viniziana plebea*, se publicó en varias ocasiones. Ya de 1786 nos constan ediciones de Venecia, Bologna y Nápoles, lo que nos da a entender el éxito inmediato de este relato que consiguió mantenerse durante décadas, como prueban las sucesivas reediciones de la obra hasta 1845, fecha en la que se publica, en la imprenta Ripamonti de Milán, sin nombre de su autora y con el título alterado en *Nane Deo e Bettina, o sia la gran Regata. Novella Plebea*.

Una obra muy particular, fuera de todo canon literario, es *Alticchiero*, dedicada al jardín y a la asombrosa villa del mismo nombre, propiedad del senador veneciano Angelo Querini, Wynne realiza una minuciosa descripción de tipo arquitectónico y cultural, al describir las obras de arte reunidas por Querini en su jardín, añadiendo alusiones históricas y literarias al paisaje descrito, dilatando el marco espacial y describiendo minuciosamente la vegetación y las esculturas, recreando el 425

lugar como una escenografía en donde se unen arte, cultura y naturaleza. Esta obra tuvo dos ediciones, la primera en Ginebra de 1780, con pocos ejemplares; mientras que la segunda se publicó en Padua en 1787. Se trata, esta última, de una edición revisada y actualizada, que se acompaña, además, de planos y 29 ilustraciones. Para ello Giustiniana contó con la ayuda de su fiel secretario, el conde Bartolomeo Benincasa. El jardín descrito en esta obra, famoso por la colección de antigüedades, dejó de existir tras la muerte de su propietario en 1795, y las antigüedades se dispersaron, de modo que el texto de Giustiniana representa un testimonio de su antiguo esplendor

Quizás la obra más famosa e importante de Giustiniana sea *Les Morlaques*, escrita en francés y publicada en Venecia en 1788, dedicada a Catalina II. Considerada la mejor obra de su autora no sólo por la repercusión que tuvo y sus numerosas traducciones, sino también porque con esta novela Giustiniana inventó el género de novela antropológica, al centrarse en los usos y costumbres de un pueblo “primitivo”, uniendo el gusto por lo exótico, tan típico del siglo XVIII, con los intereses etnográficos y arcaicos. A partir de un suceso trágico ocurrido en Venecia entre dálmatas, Giustiniana reconstruyó la historia y los precedentes delineando personajes, situaciones y entorno. Para ello realizó una importante tarea de información y 426

recopilación de material, con la finalidad no sólo de conocer la historia, sino también de ambientarla con total fidelidad. Para ello, como la propia Giustiniana cuenta en el prólogo de la obra, se documentó buscando información entre viajeros a Dalmacia y nativos asentados en Venecia, así como con la lectura del libro de Fortis, *Voyages en Dalmatie* (Wynne, 1788: 15):

La suite naturelle des événemens ordinaires dans une famille Morlaque va nous mettre au fait des mœurs et usages de la nation d'une manière plus sensible que la rélation froide et méthodique d'un voyageur. On n'a pas cru avoir besoin de recourir au romanesque ou au merveilleux. Les faits sont vrais et les détails nationaux fidèlement exposés. Mœurs, habitudes, préjugés, caractères, circonstances locales, tout résultera des événemens et des personnages mêmes mis en action. C'est peut-être la plus agréable façon de donner l'idée juste d'un peuple, qui pensé, parle et agit d'une manière très différente de la nôtre. Les circonstances singulières d'un fait tragique arrivé parmi des Morlaques à Venise, il y a quelques années, exciterent de l'intérêt et de la curiosité sur cette nation si peu connue. Les informations de plusieurs parmi ceux que les emplois publics ou les affaires particulières ont fait demeurer dans cette contrée; quelques conversations avec les esclavons des contrées voisines; la lecture du peu d'anciens écrivains sur ce sujet, et celle d'un excellent moderne, Mons. l'Abbé Fortis dans son *Voyage en Dalmatie*, ont été les sources où l'on a puisé.

La acogida de esta obra fue muy favorable por parte del público, entre los que se encontraron varios escritores e intelectuales del momento y recibió la aprobación y la admiración de personalidades intelectuales, entre los que destacamos al abate Melchiorre Cesarotti, entre los autores italianos, y entre extranjeros destacan Goethe, Charles Nodier o M^{me}. de Staël a quien inspirò una página de su *Corinne*. La fama

de esta novela provocó que se tradujera muy pronto en alemán y en italiano (Maixner, 1955: 70-71).

Tras esta exposición de obras, géneros y estilo se puede observar cómo Giustiniana fue una escritora absolutamente creativa y original, con un alto sentido de la escritura y de la estética literaria, que la impulsaron a no centrarse en un único género, ni en géneros literarios preestablecidos, sino que ella dio formas a nuevos modos de expresión literaria y artística, sin ceñirse a cánones preestablecidos, ni a ataduras estilísticas. Esta originalidad, unida a su buen gusto literario permitieron que, a pesar de su corta vida como escritora profesional, a causa de su temprana muerte, fuese una de las escritoras más famosas, conocidas y admiradas en Europa, con obras que se tradujeron a varios idiomas y con juicios críticos muy favorables realizados por los intelectuales más famosos de la época.

Lo que más sorprende es cómo una autora que tuvo tales reconocimientos, no sólo en vida, sino durante muchos años después, incluso décadas, en las que siguieron publicando sus obras y realizando comentarios tan positivos sobre ella, de repente cayese en el olvido del que fue rescatada por hechos que no tenían nada que ver con su faceta literaria, con lo que se minimizó su importancia y su presencia en el mundo de la literatura italiana.

Riferimenti bibliografici

Brunelli, Bruno (1924) *Un'amica del Casanova*. Palermo: Sandron.

Isenberg, Nancy (2006), Seduzioni epistolari nell'età dei lumi. L'equivoco e provocante carteggio amoroso di Giustiniana Wynne, scrittrice anglo-veneziana (1737-1791), *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, 2, 47-70.

Isenberg, Nancy (2017), Seduction, Introspection, Experimentation. The Epistolary Code Switching of Giustiniana Wynne. In Strien-Chardonneau, Madeleine van – Marie Christine Kok Escalle (Eds.), *French as Language of Intimacy in the Modern Age. Le français, langue de l'intime à l'époque moderne et contemporaine* (107-122), Amsterdam, Amsterdam University Press.

Maixner, Rudolf (1955), Traductions et imitations du roman les Morlaques, *Revue des études slaves*, 32 (1-4), 64-79.

Memmo, Andrea (1786) *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, vol. 1. Roma: Stamperia Pagliarini.

- Ortolani, Giuseppe, L'amore di Giustiniana Wynne. In *Voci e visioni del Settecento veneziano* (249-265), Bologna, Nicola Zanichelli.
- Rava, Aldo (1912), *Lettres de femmes a Jacques Casanova*. Paris: Louis-Michaud.
- Robillant, Andrea di (2004) *A venetian affair*. Londres: Fourth Estate.
- Wynne, Giustiniana (1782) *Del soggiorno de' Conti del Nord a Venezia nel Gennaio MDCCLXXXII. Lettera della Contessa Giustiniana degli Orsini e Rosenber a Riccardo Wynne, suo fratello, a Londra*. Venezia: Stamperia Turra.
- Wynne, Giustiniana (1782) *Del soggiorno dei Conti del Nord a Venezia in Gennaro MDCCLXXXII. Lettera della Contessa Giustiniana degli Orsini e Rosenber a Riccardo Wynne, suo fratello, a Londra*. Venezia.
- Wynne, Giustiniana (1782) *Du sejour des comtes du nord a Venise en janvier MDCCLXXXII. Lettre de M^{me}. La comtesse douairiere des Ursins, et Rosenberg aà Mr. Richard Wynne, son frere, à Londres*. Venezia.
- Wynne, Giustiniana (1785) *Moral and sentimental essay on miscellaneous subjects, written in retirement, on the banks of the Brenta, in the Venetian state*. London: J. Robson.

- Wynne, Giustiniana (1785) *Pièces morales et sentimentales de Madame J.W.C-t-sse de R-s-g. Écrites à una Campagne, sur les Rivages de la Brenta, dans l'État vénetien*. Londre: J. Robson.
- Wynne, Giustiniana (1786) *Il trionfo de' gondolieri ovvero novella viniziana plebea*. Venezia: Stamperia Graziosi.
- Wynne, Giustiniana (1787) *Alticchiero*. Venezia: Nicolò Bettinelli.
- Wynne, Giustiniana (1788), *Les Morlaques*. Modena: Société typographique.
- Wynne, Giustiniana (1828) *Opuscoli morali et sentimentali*. Sondrio: Giovanni Battista della Cagnoletta tipografo provinciale.

Sanae Chairi: la voz marroquí que grita en español.

Apuntes sobre Literatura hispano marroquí

Rocío Rojas-Marcos Albert

Fundación Andaluza Gordion. Oriente y Occidente

Resúmen: Para Francisco Ayala “La patria del escritor es su idioma cualquiera sea su ciudadanía civil”. Esa identidad literaria más allá de fronteras es la defendida por la escritora tangerina Sanae Chairi cuando elige escribir en español. Sus cuentos se convierten en un altavoz. Ofrece a las nuevas generaciones un modo diferente de ver el mundo, a medio camino entre la identidad local y una sociedad marcada por la hibridación que tanto caracteriza a su Tánger natal. Una escritora fronteriza que utiliza el español como lengua literaria compartida entre ambas orillas del Estrecho de Gibraltar.

Palabras clave: Patria literaria, literatura hispano marroquí, hibridación, Tánger.

Abstract: Francisco Ayala said that "The country of a writer is the language whatever their civil citizenship." That literary identity beyond borders is defended by the tangerine writer Sanae Chairi when she chooses to write in Spanish. Her stories become a loudspeaker. She offers the new generations to look at the world in a different way, halfway between the local identity and a society marked by the hybridization that characterizes her native Tangier. A border writer who uses Spanish as a literary language shared between both shores of the Strait of Gibraltar.

Key words: Literary country, Moroccan Spanish Literature, hybridization, Tangier.

1 Notas sobre Literatura hispano marroquí

Escribir en un idioma que no es el materno supone un cambio de registro difícil y casi insalvable para muchos escritores. En la década de los setenta los filósofos franceses

Gilles Deleuze y Felix Guattari dieron carta de identidad a este fenómeno utilizando el ejemplo paradigmático de Kafka, con la publicación del ensayo *Kafka, por una Literatura menor* (1990). Ellos bautizaron como Literatura menor a aquella literatura escrita por un reducido grupo de autores dentro de una lengua mayor. Junto a esta definición las características más importantes de esta literatura serían la desterritorialización que debe sufrir esa lengua, pues pasa a ser utilizada en un lugar geográfico que hasta ese momento le era ajeno, además del carácter político que adopta la intención creadora. El escritor ajeno a su contexto y casi solo en la labor literaria que está poniendo en marcha adopta el papel de adalid de una nueva voz que se alza en la sociedad. Su trabajo traspasa las fronteras locales al optar por un idioma que no es el materno y así la dimensión pública de la literatura amplía las fronteras hasta los límites del nuevo idioma de creación. En el caso que tenemos entre manos, la literatura hispano marroquí cruza el Estrecho de Gibraltar y sube hacia la Península en un ejercicio de reivindicación del español como lengua propia en la orilla norte del África marroquí.

Esta literatura menor hispano marroquí tenderá a ir generando una revolución cultural, pues va contra los cánones establecidos a diferentes niveles. Una vez que los escritores 434

optan por desmontar el primer nivel de jerarquía de pertenencia, al desechar otras lenguas especialmente la materna, para escribir en español, vuelven a alejarse del canon español, preñan la lengua de vocabulario propio y de estructuras narrativas orientales, además de temas locales que al tratarlos con la extrañeza de estar escritos en español transforma los textos en universales. El escritor necesita explorar sus propios límites a partir de un lenguaje que “supone un reto para su expresión” (Gil Grimau, 2002:127). El resultado es una literatura que va asentándose cada vez con mayor fuerza en esa orilla del Estrecho de Gibraltar, con un dominio pleno del español, enriquecido por vocabulario local y, lo que es aún más interesante, enviándonos de vuelta vocabulario prácticamente en desuso en España: *chilaba, zoco, hammam, tayín o cus-cus*, por poner algunos ejemplos.

El cambio de idioma para la expresión literaria es un esfuerzo complejo que no podemos dejar de analizar. Fouad Laroui en su trabajo *Le drame linguistique marocain* (2010) realiza un estudio minucioso sobre la situación de diglosia a la que debe enfrentarse el marroquí. Dicho trabajo centra la atención en la división entre la lengua materna, el dariya, y lo que él llama lengua aprendida, a la sazón el árabe fusha y el francés, pero al español tan solo le dedica un párrafo (Laroui, 435

2010:77). Ahora, y a la luz de las cada vez más numerosas publicaciones en español, nosotros debemos hacer hincapié en que la lengua española también debe considerarse como una de las *lenguas aprendidas* que se le ofrecen al marroquí. Podríamos decir que su diglosia se transforma en *poliglosia*. Por tanto, lo que Laroui bautizaba de *drama lingüístico* creo que debería llegar a ser calificado de *esquizofrenia lingüística*, pues las opciones que se le presentan al escritor marroquí a la hora de enfrentarse al papel en blanco son varias cuando su decisión es abandonar la lengua materna.

Llegados a este punto, el abandono de la lengua materna supone realizar el cambio por lo que el escritor marroquí de Asilah, Ahmed Ararou, llama una lengua *madrastra* (Ararou, 2004:51-57). Los escritores deben *asumir que la alteridad no estriba en el uso de la lengua extranjera, sino en la ruptura momentánea con los canónicos hábitos de la lengua materna* como continúa explicando Ararou. No estamos ante casos de alienación postcolonial, ni abandono de las formas nacionales, pues como bien decía el escritor Francisco Ayala al recoger el Premio Cervantes en 1991: *la patria del escritor es su lengua cualquiera que sea su ciudadanía civil*, por tanto, estamos ante una decisión particular de búsqueda de nuevas identidades

híbridas que los llevan a relativizar la noción de *identidades puras y auténticas* (Canclini, 2000: 2).

Aquello que Deleuze y Guattari llamaron Literatura menor puede tener una objeción desde el punto de vista de la nomenclatura pues el hecho de adjetivarla como menor, a pesar de que expliquen que no es menor por su calidad, no deja de ser un tanto ambiguo, pues si algo es menor es porque se le puede enfrentar otro algo mayor. En cualquier caso, el planteamiento de Deleuze y Guattari lo entiendo como la clave de análisis de la literatura hispano marroquí tal como quiero presentarla en estas páginas. Por tanto, emplearé la terminología dada por estos filósofos para estudiar el fenómeno de escribir en una lengua que no es la materna. Su planteamiento de marco teórico con el que poder clasificar -hasta cierto punto- aquellos desarrollos literarios que pudiesen parecer desubicados debido a sus especificidades, contaba –como veníamos diciendo- además de con la definición dada, con características principales que dicha literatura debía cumplir sobre las que desarrollaron toda la teoría de su propuesta. Estas eran:

la primera característica es que el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización (...) la segunda característica es que en ellas todo es político, es decir, por su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política (...) la tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo. Precisamente porque en la literatura menor no abunda el

talento, lo que el escritor dice totalmente solo es necesariamente político” (Deleuze y Guattari, 1990: 28-30).

Otro de los puntos clave de este estudio es el hecho que de la literatura objeto de estudio, en nuestro caso la escrita por una mujer marroquí en español, no tiene una relación de dependencia con la literatura española. Deleuze y Guattari dirían que se establece entre ambas literaturas una dependencia rizomática. Es decir, comparten elementos que establecen la relación entre ellas, en este caso la lengua, pero son autónomas. Desarrollan un planteamiento similar al rizoma botánico, en el que los componentes de un conjunto armónico y orgánico no dependen unos de otros, si no que se desarrollan en un régimen de igualdad jerárquica.

En el caso de la escritora marroquí Sanae Chairi podemos asegurar que sus conexiones culturales –su engarce rizomático- pueden inclinarse más hacia aquellas mujeres que antes que ella, intentaron romper los lazos de dependencia. Tanto desde el punto de vista de la literatura, al querer – apostamos- seguir los pasos de compatriotas suyas como Fatima Mernisi, quien desde el *umbral* de su puerta ya lidió con las sombras alargadas de aquellos que querían atarla detrás de esas puertas que ella abrió con tanto ímpetu. Como desde el punto de vista profesional, pues grandes traductoras ya clásicas como

Zenobia Camprubí le marcan una senda que debe seguir esta mujer marroquí que hoy nos ofrece su trabajo y lidia con los versos para volcarlos al árabe más hermoso que conoce y así establecer nuevas conexiones indisolubles entre dos orillas de un mismo mar que se miran de reojo.

La literatura menor estudiada desde este punto de vista supone ir contra el canon establecido, que en el caso de los escritores marroquíes es desmontar dos cánones diferentes de un plumazo: por un lado, el nacional, pues renuncian a emplear su lengua materna, aunque en muchas ocasiones mantiene las influencias tradicionalmente propias como serían por ejemplo los relatos de *Las Mil y una noches*; Y por otro lado, van contra el canon occidental precisamente por ese deseo de emplear estructuras narrativas orientales, como serían los cuentos que como muñecas matriuska se van desplegando. Pretenden crear nuevas maneras de adentrarse en el mundo literario particular y explorar esos terrenos pantanosos a partir de la utilización de un idioma que no es el propio. Esa identidad literaria más allá de fronteras y *Estrechos* es la que ha hecho suya la escritora tangerina Sanae Chairi.

2 Sanae Chairi: grito de mujer

Esta escritora tangerina hace una elección, elige escribir en español y así sus cuentos se convierten en el altavoz gracias al que proyectar la voz de todas las mujeres a las que representa. A través de sus personajes ofrece a las nuevas generaciones un modo diferente de ver el mundo, a medio camino entre la identidad local y una sociedad marcada por la hibridación que tanto caracteriza a su ciudad natal:

–Ya, pero no creas que es fácil encontrar a la pareja idónea.

–¡Santo cielo! ¿Pero qué buscas? ¿Un tío con cachas y abdominales firmes?

–No, no es eso, digo que alguien que comparta contigo muchas cosas, alguien que te respete, que te quiera, que te acompañe al cine, al teatro...

–Qué boba eres, así te quedarás el resto de tu vida, una lamentable solterona, no es bueno elegir, nena. Sé conformista, el hombre ideal no existe.

–No estoy buscando lo ideal. Mis aspiraciones son muy simples, no creas que estoy buscándole la quinta pata al gato. Quiero casarme con alguien que me valore, que me escuche, que sea un intelectual...

–¿Un intelectual dices? Qué misera eres, tú ¿qué crees? ¿que cuando una pareja se case empiece a debatir temas de política y toda esa porquería que emiten en el canal de Al Jazeera? Cásate niña con quien pueda garantizarte el pan de cada día y déjate de rizar el rizo.

–Yo me siento bien así, más vale sola que mal acompañada, no me falta nada gracias a Dios. Tengo mi trabajo, mi salario, mis amistades, conozco a medio mundo como la palma de mi mano... ¿qué más puedo pedir?

–Pues, te falta lo más importante nena, te falta la polla, los hijos, y...

–Estar todo el rato metida en la cocina, limpiando y fregando.

–Ya veo, cómo te han estropeado los estudios, hice bien en no mandar a mis tres hijas a la universidad, hubiera tenido que enfrentarme a tres criaturas con ideas venenosas.

–La universidad no tiene nada que ver, son convicciones, si quieres llamarlas así” (66-67)

Tangerina de nacimiento, Chairi se ha criado y formado como observadora impenitente en una ciudad acostumbrada a la mezcla, a la confusión y a una sociedad cosmopolita y rica en matices de alteridad que han dado como resultado a lo largo del siglo XX una ciudad internacional, cruel y malvada en muchas ocasiones, pero extraordinariamente rica y fructífera en cuanto a arte y literatura se trata. Desde Francis Bacon a Delacroix, pasando por Fortuny o Antonio Fuentes, hasta Rubén Darío, Leopoldo María Panero, Ramón Buenaventura, Carmen Laforet, Jane Bowles o su marido y toda su *clá* de la Generación Beat, dan forma a un conjunto de vida urbana que casi no puede barajarse dentro de los cánones ordinarios. Tánger se sale de los márgenes siempre (Rojas-Marcos, 2009).

Situada en la costa más septentrional de África, sujeta por dos mares, entre dos continentes, ejerciendo de puerta. Siempre válvula de escape. Nos enfrentamos a un lugar realmente único. Para poder entender la complejidad y singularidad de la literatura tangerina escrita en español y que en estas páginas ejemplifica Sanae Chairi, resulta indispensable conocer las peculiaridades históricas y culturales que acompañan a esta ciudad. Desde el ámbito histórico es imprescindible entender

que la ciudad se enfrentó a vericuetos políticos y económicos que le vinieron dados por el Estatuto Internacional, el cual entró en vigor en diciembre de 1923¹, así como la posterior nacionalización de la ciudad tras la independencia de Marruecos.

En cuanto al ambiente cultural de esta ciudad es igualmente imprescindible conocer la situación que se vivió en sus calles. La falta de censura, junto con escritores y artistas de diversos orígenes hicieron de Tánger una isla de libertad y experimentación que se dejó sentir en la producción literaria de todos los escritores. Mohamed Azzedine Tazy (2010, 49) se preguntaba en un relato: “¿No tiene cada uno su propio Tánger, amigo?” desde esos *tángeries* particulares se fueron estableciendo unos grupos artísticos con gran influencia en la población. En la *ciudad blanca* como la llamaba Pierre Loti (1893) cada uno era su propia isla, pero islas unidas por puentes. Las corrientes literarias supieron arraigar en los escritores que

¹ Aunque el Estatuto internacional de la ciudad entró en vigor oficialmente a finales de 1923, la realidad de la ciudad estaba ya marcada por esta característica específica desde que a finales del siglo XVIII el sultán de Marruecos agobiado por las presiones que recibía de las diferentes legaciones diplomáticas representadas en la corte, decidió alejarlas del centro de poder marroquí y las aisló en la ciudad de Tánger. Este primer paso, aparentemente inofensivo, fue la semilla de la posterior ciudad internacional de Tánger, pues la ciudad se acostumbró a depender de las legaciones extranjeras para su funcionamiento interno, por lo que avanzó hacia su independencia de un modo natural. 442

atravesaban puentes contruidos por palabras. El ambiente peculiar de abigarramiento artístico marcado por la libertad imperante y la interconexión entre vecinos, dio como resultado una literatura concreta. Tánger es el escenario y la protagonista de una literatura única e irrepetible, en tanto que el Tánger en el que surgió ya no se va a volver a repetir.

Teniendo en cuenta este contexto tan concreto, Chairi se aferra a la palabra para crear un nuevo canon literario propio. Alejada de manoseadas maneras al uso. No acepta ni las tradiciones literarias marroquíes ni emplea un lenguaje políticamente correcto. Ella no se ve en la necesidad de responder ante ninguna de las dos orillas. Estamos frente a una escritora fronteriza –como la ciudad que la vio nacer- que adopta la forma literaria utilizando el español como lengua compartida entre ambas orillas del Estrecho de Gibraltar.

La tangerina Sanae Chairi es profesora en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Hassan II de Mohammedia. Es traductora y especialista en historia y literatura de época andalusí. Entre sus publicaciones científicas se encuentra *La imagen de la mujer andalusí durante el periodo taifa* (2008), trabajo que fue su tesis doctoral. De sus traducciones al árabe destaca el libro de historia de Juan Pando, *La historia secreta de Annual* (1999), y recientemente ha 443

participado con sus traducciones en la edición al árabe de un volumen de poesía dedicado a Gonzalo Rojas (2016), *Poemas del Alumbrado*.

Pero lo que hoy hace que la traigamos a estas páginas es su trabajo creativo. Sanae Chairi ha ganado dos veces el premio Eduardo Mendoza de narración breve que convoca la Consejería de Educación de la Embajada de España en Rabat con cuentos que suponen una apuesta lanzada en varias direcciones, pues no solamente opta por escribir en español, sino que a través de sus personajes ofrece un modo diferente de ver el mundo, “a caballo entre unos contextos que se abandonan y otros contextos que se acoplan/se hibridan” (Ricci, 2012:9) además de no tener miedo a la palabra. En sus escritos no hay censura, deja constancia de todos aquellos males que aquejan la sociedad marroquí actual:

–Pero, ¿cómo quieres que me quite los calcetines si hace un frío que pela? y ¿cómo calculamos el tiempo sin reloj?

–Anda, anda... Hace mucho tiempo que no pasaron por aquí “filósofos”, ¿no serás hijo de algún pijo del país detenido por borrachera, pedofilia o sodomía?

–No digas tonterías, soy Solimán el articulista.

–¡Oulalá!, Solimán el articulista, Dios mío ¡qué susto me has dado! Y ¿quién es ese Solimán el articulista?, ¿no serás un héroe de Las mil y una noches? Calla y obedece o te bajo los pantalones.

Solimán se sintió humillado, frustrado y ofendido a más no poder. –Es imposible razonar con esos salvajes –decía en su fuero interior– acató las órdenes y pasó a lo que se llama cárcel.

Celda 12, un espacio cuadrado, minúsculo e iluminado con una luz tenue, acoge a unos 116 reclusos, todos exhaustos y mugrientos” (pp. 56-57).

Estamos, como decíamos, ante una escritora fronteriza hasta las últimas consecuencias. Aúna en sus cuentos la necesidad de expresarse en una lengua que no es la materna, con la necesidad de luchar por su lugar en la sociedad como mujer independiente y autónoma, además de la necesidad de plantear situaciones injustas para cualquier persona, y que al darles forma literaria adquieren un matiz aún más inverosímil. En palabras de Ricci: “Nos adentramos en el umbral de la narración fronteriza, híbrida, y a la autora se le presenta varias alternativas (...): mostrar la banalidad de lo cotidiano o elegir lo excéntrico” (2012:10):

A un hombre le puedes ganar tan sólo con palabras... que sí cariño, que si cielo, que si tesoro... La lengua generosa es poderosa, hazle creer que es el hombre, el macho de la casa. A fin de cuentas, el que guía el barco es la mujer, ella es el capitán y, en teoría, “donde manda capitán, no manda marinero”. Date prisa, niña, y no desperdicies el tiempo en vano. Espabilate antes de que te alcance la menopausia, toma escarmiento de Naima, la hija de Zohra que tiró media vida enfrascada en libros y conferencias... y mira ahora nadie la pide por matrimonio, y ¿quién lo haría con esas canas que tiene y esa figura enjuta? La pobre me da mucha pena.

–Venga, Menana, te tengo que dejar, no quiero llegar tarde al trabajo, el director es un gilipollas en mayúsculas.

–Anda, piénsatelo bien guapa, que Dios te ayude, hasta luego.

¡Ay! de esa vieja cascarrabias, su lengua malvada corta más que una espada, no te preocupes Fátima, es una ignorante, una mosquita muerta y con ese tipo de mujeres más vale aplicar la regla de “a oídos sordos a palabras necias”. Ojalá que no esté el director, harta estoy de oír sus sermones, taxi, taxi, el guarro no quiere parar, con esa prisa... seguro que tiene una cita con su querida, manada de idiotas, estúpidos... (67-68)

Al utilizar el español pasado por el tamiz de su escritura lo marroquiniza, Lomas López dirá que “la magrebización del español pasa así a integrar referentes propios, entre los que se incluye la polifonía lingüística” (2013c:76)². Utiliza su escritura en español para desmitificar la imagen de mujer sumisa. Encarna así una de las características de la literatura menor, aquella que hacía referencia al valor colectivo que adquiere lo escrito. El escritor marcado por las pretensiones políticas que tenía al escribir en una lengua que no es la materna, hace que su mensaje adquiera voz colectiva. Es decir, representa a esa minoría que se identifica con aquello que está contando. En este caso desmonta la imagen de sumisión y pasividad que suele caracterizar el estereotipo sobre las mujeres musulmanas. La incongruencia y el desorden se apoderan de lo escrito, las situaciones narradas están escritas sin tapujos:

–Y quien sabe, a lo mejor es el cabrón del director quien no tiene eficaces espermatozoides.

–Si es así, menudo lío, ya sabes cómo los hombres toman ese rollo.

–Si el ginecólogo le comenta a la mujer que a lo mejor el fallo proviene del marido, éste se pone histérico, no quiere someterse a los análisis, ni aplicar pomadas, ni tampoco tomar medicamentos. Se cagan por su virilidad. (p. 69)

² En bibliografía pueden consultarse diversos trabajos muy ilustrativos acerca de este asunto realizados por el profesor Lomas López. 446

Como bien expresa Cristián Ricci: “La intención de Chairi consiste en destruir artísticamente, literariamente, antagonismos socioculturales que quieren convertir (otra vez, desde Occidente) “su” guerra en “nuestra” (marroquí) guerra y “su” enemigo político en “nuestro” enemigo civilizacional a fin de seguir contando con un enorme caudal de apoyos políticos y económicos”. En definitiva, las normas sociales que podamos entender como pertenecientes a una orilla u otra son adaptadas por los personajes de un modo casi arbitrario. Los personajes, especialmente los femeninos, viven, actúan y responden según les apetece. Así será el personaje de Fátima, en su cuento “Frustraciones de Fátima”. Una mujer presa de las convenciones sociales que decide correr en una huida de pequeños pasos y reacciones desmedidas reflejadas en un vocabulario agresivo a través del que Fátima da rienda suelta a sus frustraciones:

–Cambiando de chip, quieres que te traiga algo de la tienda de abajo, voy a comprar algo para mojar las fauces, una limonada, un refresco...

–No, gracias.

La guarra, no quiere gastar dinero, seguro que quiere comprar una parcela de terreno o una vivienda...toma escarmiento, Fátima... El ahorro anda a pasitos pero llega lejitos, mira lo que hace la gente, y tú no haces más que comprar ropa, zapatos y bolsos.

–Buenas tardes, Mustafá.

–Hola, ¿qué tal estamos?

–Bien, mira dame un refresco y un paquete de galletas. Anda, ya tiene el anillo de matrimonio en su dedo anular, parece que es una temporada de vacas gordas, todo el mundo se casa...

–Aquí lo tienes, diez dirhams el total, buen provecho.

–Gracias.

Ahora que lo pienso bien, creo que esta sociedad no te deja en paz, si no te casas te persiguen: “oye nena, elegir maridos no es bueno... cástate ya”. Si te casas y tardas una temporadita sin hijos, se meten contigo: ¿serán los anticonceptivos? ¿por qué no pruebas esto, y aquello? ... Si ya tienes a tu primer hijo tampoco cierran el pico: no seas boba, ¿cómo que la educación es difícil? Un hijo único no es bueno... Necesitará una compañía... Y luego viene la escuela, el cole y todo ese rollo interminable y empiezan a preguntarte: ¿a qué escuela mandarás a tu hijo, a la privada o a la pública? Y tú procuras mantener la sangre fría, contestas a unos, intentas convencer a otros... Y a veces te sacan de tus casillas y empiezas a vociferar... “¡Sociedad de mierda!”. Nadie vive su propia individualidad, incluso las decisiones decisivas de la vida las tomamos de manera colectiva.

¡Al carajo todos! Seguro que el director habrá terminado ahora su reunión, a ver que me dirá si me pillaré con esas galletas y ese zumo... Voy a subir en ascensor... (p. 70)

Con estos párrafos que acabamos de leer concluye Sanae Chairi su cuento “Frustraciones de Fátima”, son párrafos de lucha por la libertad, de reivindicaciones gritadas por una mujer que siente la presión asfixiante de la sociedad en la que vive donde no le permiten vivir su vida, atosigándola constantemente con comentarios y miradas envenenadas, ante las que solo puede reaccionar con dureza, Necesita crearse una coraza que la proteja. Ser una mujer fuerte y decidida que no se deja atemorizar por las convenciones sociales,

“Solimán el articulista” es el otro relato premiado de esta escritora. Protagonizado por un hombre, Chairi crea un personaje masculino atípico, independiente y solitario. A lo largo del relato lo describe como simpático y de buen trato, pero 448

ácido, crítico y despiadado con las injusticias sociales y los órganos de poder: “Solimán no deja a nadie en paz. Sus protagonistas favoritos son los ministros, los diputados y el jet set del país. Con su cálamo pretende sacar a la luz los trapos sucios de esa capa social, conocida por su nepotismo y por su amor tremendo a permanecer siempre pegaditos a las sillas de la sede del gobierno” (p. 54).

Chairi no duda en poner en la pluma de este periodista, Solimán, la realidad cotidiana del Marruecos de hoy en día. No se deja amedrentar y utiliza su cuento en español para transmitir ese mensaje a voz en grito. “Solimán el articulista”, premio Eduardo Mendoza 2006, es una crítica a la corrupción. Sus palabras vuelven a cargarse con la fuerza política que la caracteriza para crear un personaje que va a luchar, con la palabra como ella, contra los privilegios, las costumbres corrompidas y sobre todo contra la cobardía de los que guardan silencio cuando están viendo un abuso:

–Cállate canalla, o te rompo la cara en pedazos, encima gritas y alzas la voz ¿Quién te crees que eres? ¿un profeta especial enviado para salvar la humanidad de la corrupción?

El policia cogió un periódico del día anterior y comenzó a leer el artículo de Solimán en voz alta y con un tono burlesco. Decía así:

“La mujer de nuestro querido ministro es una funcionaria *fantasma*, cuentan que es una profesora de secundaria (...) pero, nunca acude a sus clases, nadie sabe si por pereza o porque sus infinitas ocupaciones se lo impiden. Sin embargo, cobra mensualmente y puntualmente sin quitarle ni un céntimo, y su promoción siempre viento en popa. En

vano sirvieron las protestas de los sindicatos que no pararon de manifestarse en contra del silencio fastidioso de la administración...

A la mujer de nuestro querido ministro no le importa el futuro de sus alumnos... su agenda es apretadísima: el lunes a primera hora, sesiones de jacuzzi y masajes; el martes, miércoles y jueves, shopping en los grandes centros de moda; los fines de semana, veladas íntimas... Los alumnos de la mujer de nuestro querido ministro sacaron todos un cero en el examen nacional de bachillerato, muchos suspensos y muchos oídos sordos. Pero, como dice el refrán árabe, (...) “cuando el gato no está, los ratones bailan”.

El policía tiró el periódico y exclamó:

–Pues, parece que estos mismos ratones y gatos te mandarán a la cárcel, desgraciado, a ver si aprendes a cerrar esa boca a cal y canto. (pp. 55-56).

Sanae Chairi se viste de Solimán en este cuento y grita por la libertad y la justicia desde sus párrafos. Cierra el cuento con un final en el que la autora/Solimán tira la toalla y simplemente deja caer los brazos cargados de tristeza: “Querida patria, ya has perdido de nuevo a otro de tus hijos que te quería mucho”.

Hemos encontrado entonces a una mujer que intenta huir de los cánones establecidos. Y lo hace con varios frentes abiertos de una vez. Por un lado, salta desde la lengua materna para reinventarse en la utilización del español como lengua literaria. Se crea una máscara que lejos de alienarla lo que le ayuda es a recrear situaciones lo más próximas posibles a su realidad cotidiana, pero que al estar marcadas por el extrañamiento de emplear un idioma que no es el materno le

ayuda a verse a sí misma desde fuera. Se observa en perspectiva gracias al cambio de lengua.

Por otro lado, rompe con el canon literario oriental al no escribir cuentos de temática tradicional, estructuras cerradas y modelos que podríamos clasificar como tópicos. Bien al contrario, Chairi escribe para luchar, escribe para encontrar una voz con la que denunciar los abusos de poder tanto sociales como políticos a los que debe enfrentarse cada día tanto como mujer, permanentemente cuestionada por elegir su propio modelo de vida, como por ciudadana marroquí avergonzada por delitos de corrupción que arrasan las instituciones públicas.

Pero Chairi además rompe el canon de la literatura occidental al escribir con una lengua que al serle ajena le sirve para medir sus frases, no construye con estructuras al uso, plantea escenarios habituales de una ciudad marroquí, tales como el momento que leíamos en el que se encuentra con una vecina por un callejón de la medina y debe aguantar su retahíla de quejas y desprecios. Sanae Chairi no escatima en el vocabulario y despliega toda su rabia en las páginas que nos ofrece para hacerse un nuevo lugar en ese canon reinventado que ella quiere liderar desde sus cuentos. Su vara de medir adquiere nuevas dimensiones, encabeza y cierra su propia lista de escritores canónicos, no le interesa ser la mejor, ni perfecta ni 451

indiscutible en sus planteamientos literarios, simplemente la escritura en sus manos adopta el rol de catártica, le ayuda a ser ella misma. Voluntariamente se salta el canon literario oficial, basado en un criterio estético y político y utiliza las palabras en español para crear un nuevo modo de observar y describir el mundo.

Referencias bibliográficas

Ararou, Ahmed (2004) “La Resaca”. En Cerezales, Marta, Moreta, Miguel Ángel y Silva, Lorenzo (eds.) (2004). *La puerta de los vientos. Narradores marroquíes contemporáneos*. Barcelona: Destino, pp. 51-57.

Chairi, Sanae (2008). *La imagen de la mujer andalusí durante el periodo Taifa*. Edición coordinada por el Instituto de Estudios Hispano-Lusos de la Universidad Mohammed V-Agdal, Rabat.

Chairi, Sanae (2012) “Solimán el articulista”. En Ricci, Cristián. *Letras marruecas. Antología de escritores marroquíes en castellano*. Madrid: Ediciones del Orto, pp. 49-63).

Chairi, Sanae (2012a) “Frustraciones de Fátima”. En Ricci, Cristián. *Letras marruecas. Antología de escritores* 452

- marroquíes en castellano*. Madrid: Ediciones del Orto, pp. 63-70.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- García Canclini, Nestor (2003) “Noticias recientes sobre la hibridación”.
www.globalizacion.org/biblioteca/CancliniHibridacionNoticiasRecientes.htm pp.1-10.
- Gil Grimau, Rodolfo (2002). *La Frontera sur de al-Andalus. Estudios sobre la Península Ibérica y sus relaciones históricas con Marruecos*. Tetuán: Tetuán-Asmir.
- Laroui, Fouad (2010). *Le drame linguistique marocaine*. Casablanca: Éditions Le Fenec.
- Lomas López, Enrique (2011) “La literatura hispanomagrebí y el mercado editorial: esbozo histórico”. *Aljamía*. Rabat, Consejería de Educación de la Embajada de España en Marruecos, nº22, pp. 69-78.
- Lomas López, Enrique (2012) “Estampas de nuestros africanos. Una aproximación general a las literaturas hispanoafricanas”. *Esdrújula. Revista de Filología*, nº3, pp. 91-98.
- Lomas López, Enrique, Marcillas Piquer, Isabel (eds.) (2013) *Convergències artístiques i textuals africanes a l'entorn de la Mediterrània*. Valencia, Brosquil.

- Lomas López, Enrique (2013a) “Literatura magrebí en español: delimitación y problemática de un corpus emergente”. En: Enrique Lomas, Isabel Marcillas (eds.) *Convergències artístiques i textuais africanes a l'entorn de la Mediterrània*. Valencia, Brosquil, pp. 59-82.
- Lomas López, Enrique (2013b) “El Mediterráneo como melting-pot transpoético”. En: Enrique Lomas, Isabel Marcillas (eds.). *Convergències artístiques i textuais africanes a l'entorn de la Mediterrània*. Valencia, Brosquil, pp. 247-263.
- Lomas López, Enrique (2013c) “Las literaturas hispánicas del noroeste africano: convergencias y divergencias entre los espacios literarios magrebí y saharauí”. *Afro-Hispanic Review*, nº 32 (1), pp. 71-84.
- Loti, Pierre (1893), *Au Maroc*, Paris: Calmann- Lévy.
- Pando, Juan (1999). *La historia secreta de Annual*. Madrid: Temas de hoy.
- Ricci, Cristián (2010). *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí*. Madrid-Minneapolis: Ediciones del Orto, Universidad de Minnesota.
- Ricci, Cristián (2012). *Letras marruecas. Antología de escritores marroquíes en castellano*. Madrid: Ediciones del Orto.

- Rojas, Gonzalo (2016). *Poemas del Alumbrado*. Edición Bilingüe español/árabe. Marrakech: Instituto Cervantes de Marrakech/Fundación Abertis.
- Rojas-Marcos, Rocío (2009). *Tánger. La ciudad internacional*, Granada: Almed.
- Rojas-Marcos, Rocío (2017). Tesis Doctoral *Literatura española en Tánger. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Tazy, Mohamed Azzedine (2010). *Las grutas de Tánger*. Cádiz: Quorum Editores.

“Solo hay el inicio de lo bello y de lo terrible”*

A de Cólquida y Desmesura, de Hélia Correia

Maria António Hörster

Maria de Fátima Silva

Universidad de Coimbra

Resumen: La escritora portuguesa Hélia Correia ha dedicado al tema de Medea dos textos diferentes, uno de narrativa y el otro de teatro. Pero no es solo el género literario lo que distingue su producción, sino también la versión del mito que adopta. De esta manera, *A de Cólquida*, un pequeño texto en prosa poética, toma como modelo las versiones anteriores a Eurípides en las que Medea no cometía filicidio. Para Hélia es su conformación como bárbara para el estatuto de mujeres griegas y la debilidad que esta provoca la razón por la que los hijos simplemente no se resisten a morir. Por el contrario, *Desmesura*, una pieza teatral, sigue la versión euripidiana, devolviendo a Medea todo su vigor como mujer que resiste y se venga de las ofensas de las que se siente víctima.

Palabras clave: Hélia Correia, Medea, bárbara, mujer griega, filicidio.

Abstract The Portuguese writer Hélia Correia came back to Medea's myth in two different texts, a narrative and a play. Not only the literary gender distinguishes these two productions, but the adopted version as well. Then *A de Cólquida* (The one from Colchis), a brief text in poetic prose, prefers as a model the pre-euripidean versions where Medea didn't commit filicide. For Hélia it is because of the conformity of the barbarian woman to the status of Greek women and the debility it is responsible for that children die. Meanwhile *Desmesura* (Excess), the play, follows the Euripidean version, giving back to Medea all the vitality and violence that make her resist and answer to the offenses made against her.

Keywords: Hélia Correia, Medea, barbarian, Greek women, filicide.

* Rilke / Quintela (s. d. / 1969) 35.

1. Introducción

Por una feliz coincidencia una autora portuguesa contemporánea, con preocupaciones feministas, Hélia Correia (nacida en 1949), le dedicó a Medea dos textos, redactados en modalidades literarias distintas: *A de Cólquida* [La de Cólquida] (2002), un pequeño texto narrativo en prosa poética, y *Desmesura. Exercício com Medeia* [Desmesura. Ejercicio con Medea] (2006), en versión dramática. A esta diferencia de género literario se aúna el distinto trato de la figura, que resulta de la propia divergencia que el mito conoció en la Antigüedad. Eurípides fue, en el establecimiento de las versiones helénicas, un punto de frontera, responsabilizando a la madre del filicidio, por motivos emocionales.

En *A de Cólquida*, Medea llega hasta nuestra intimidad por la voz de una narradora que, de principio a final del texto, nos evoca la trayectoria de la figura, sobre la cual constantemente emite sus propias opiniones. Con ella, seguimos la ruta de una bárbara, que por amor rompe con su pasado y, sumisa, acata un proceso de adaptación al gineceo griego, de lo que resulta la pérdida de su anterior pujanza natural. Gradualmente debilitada, termina transmitiendo esa debilidad a ⁴⁵⁷

los hijos que concibió con Jasón. Esta primera narrativa funciona como contrapunto, tanto a la versión euripidiana como al posterior enfoque que le da Héliá al mito.

Cuando pasa del modelo narrativo al dramático, con *Desmesura*, la escritora portuguesa adopta en definitivo a Eurípides como fuente, tanto en la opción genológica¹, como en la concepción de la figura. Pese a estas afinidades, son manifiestas las diferencias en algunos aspectos decisivos. Así, en cuanto a la acción, el plan estructural propio de una tragedia da paso a una secuencia de tres partes, centradas en sucesivas facetas de la situación de Medea: la extranjera en Corinto, la mujer relegada en el amor y la filicida. Asimismo, en lo que toca a los personajes, los cambios son manifiestos: presenciamos ahora un reequilibrio de los géneros y, con ello, el desplazamiento de las tónicas en la concepción del mito y la protagonista. La manifiesta reducción de los elementos masculinos - ausentes, aparte de figuras menores como el Pedagogo y el Mensajero, están Creonte y Egeo - diluye fuertemente la componente política de la historia. De los tres

¹ Antes de Eurípides, que dio al tema de Medea una versión dramática, otros tratamientos, mal conocidos habían ya expresado la trayectoria de vida de la hija de Eetes en otros géneros literarios. Así, el poema perdido del ciclo épico titulado *Argonautica* (siglo VII a. C.); el poema titulado *Korinthiaka* y atribuido a Eumelo, de finales del siglo VI a. C.; en forma de epinicio, la *Pítica* 4. 216-224 de Píndaro (462 a. C.); y ya en el siglo III a. C., el poema épico *Argonautica*, 458 Apolónio de Rodas. Sobre esta materia, véase P. Finglass, p.

interlocutores masculinos con los que Eurípides confronta a Medea, Héliá Correia mantiene tan solo a Jasón, minorizando así otros motivos que no el de la pasión, y transformando a la sofisticada Medea euripidiana en una mujer esencialmente enamorada. Por otra parte, crece el número de personajes femeninos que rodean a la protagonista - un círculo formado por las esclavas griegas Melana y Éritra, y por la nubia Abar -, y con esta constelación destaca la dimensión doméstica, aportando a la cocina, donde toda la acción transcurre, el rango de una verdadera ágora femenina². Las tres esclavas trasladan al interior de la casa las tensiones de la *polis* y, así, asumen parcialmente el miedo a la hechicera que Eurípides atribuye al soberano de la ciudad, expresando igualmente una solidaridad femenina o una distancia crítica ante el filicidio, lo que en la tragedia era un exclusivo del coro de corintias. El espacio se adensa y estas distintas mujeres, en interacción con Medea, funcionan como espejos recíprocos: penetran en el íntimo las unas de las otras, se comprenden, son capaces de anticipar los comportamientos de las otras y, hasta cierto punto, funcionan incluso como cómplices.

De un modo general, el lenguaje de Héliá Correia es más coloquial y, en lo esencial, más lacónico, estableciendo una

² Cf. Silva (2006) 189.

diferencia con relación a la solemnidad propia del estilo trágico. Paradójicamente, eso no significa que abdique de la dimensión poética, destacada, en extensas partes del texto narrativo y en los diálogos del texto dramático, incluso los más normalillos, por el ritmo del verso decasílabo. Es grande, de hecho, la preocupación con el ajuste de las palabras, formando el tema del lenguaje uno de los vectores de fondo de ambos textos.

2. Medea, la extranjera

En el texto del 2002, la narradora lleva a cabo un ejercicio de comprensión de la figura y, para tal, busca transponerse al mundo nórdico, bárbaro, del que viene Medea. Ahí la tierra se muestra en toda su fuerza primitiva y agresiva, con una intensidad que se proyecta sobre los que la habitan. Son sobre todo mujeres y hechiceras que circulan en este espacio aún no tocado por la civilización. Poderosas, las rodeaba una profunda soledad; la falta de lo masculino en este ambiente bárbaro disipa la idea de doméstico y, así, la de la sumisión de la mujer a la presión conyugal.

La evocación del ambiente oriental de la Cólquida remata lacónicamente con la afirmación "Sin embargo, Medea no estaba allí" (9). El amor la llevó hacia un nuevo espacio, Grecia, que

narradora presenta de forma muy crítica y distanciada: en la "engreída tierra griega", celosa de su cultura superior, se reserva a las mujeres una condición de clausura y anulación. Encerradas en los palacios, ellas son, incluso cuando princesas, reducidas a la más básica domesticidad.

Originaria de un otro modelo cultural, Medea sufre un proceso de metamorfosis que distorsiona a tal punto su identidad y potencial que la propia narradora teme presenciarlo: "Yo no quería presenciar la domesticidad, correr el riesgo de percibir a Medea entre sus sirvientas" (9), "Me faltaba el valor para mirarlo" (10). La pasión, sin embargo, le hace aceptarlo, sus días de mujer casada los pasa en conversaciones inútiles con las siervas, entre tareas rutineras, cuidando a los niños, y en la ausencia permanente de su marido. Lo que había conformado su identidad, el conocimiento de las hierbas mágicas y la libertad de movimientos, le está prohibido en este nuevo mundo. Así presenciamos el desmontaje de la figura en lo que representaban sus rasgos fundamentales. Paradójicamente, sin embargo, Medea se doblega, comprometiendo incluso en esa sumisión a todo su ser (10): "No obstante, estaba allí por entero".

En *Desmesura* Medea sigue siendo la bárbara. El mundo nórdico del que viene se vuelve presente, sobre todo, por los cambios climáticos que su llegada a Corinto acarreó. El 461

luminoso cielo de Grecia se nubló y la lluvia permanente que ahora cae sobre la ciudad es por todos entendida como resultado de la presencia de la extranjera y sus artes mágicas. Lo hace con que sea temida y odiada.

Otra manifestación de su falta de civilidad es el descuido con el que se presenta. Varias son las voces – de las esclavas Melana (26) y Abar (36), aparte de la del propio Jasón (319 - que se lo denuncian.

Pero la manifestación esencial de su falta de adaptación a Grecia es la que resulta del choque lingüístico. La lengua griega, que sigue sintiendo como ajena, no alcanza a expresar su individualidad, y para compensar ese sentimiento de falla identitaria le enseña a Abar su lengua de origen, intentando así de cierto modo recuperar sus raíces.

Hay un rasgo, sin embargo, que separa fundamentalmente a las dos Medeas de Hélio. Mientras que la del texto narrativo abdica de su personalidad y se conforma a la anulación del gineceo griego, la protagonista de *Desmesura*, aunque señora que comparte cercanamente con las esclavas y con ellas dialoga, nunca pierde los contornos de extranjera ni se deja domesticar. Bravía e imprevisible, ella representa una amenaza y un enigma para los que la rodean.

3. Medea, la enamorada

En las dos versiones del mito en Héliá Correia, la pasión abrumadora por Jasón es decisiva en la opción de vida de estas Medeas. El abandono de su patria, de su padre, el asesinato de su hermano y el homicidio de Pelias forman parte de una hoja de ruta de violencias que una y otra dejan como rastro, llevadas por el impulso irresistible de seguir al argonauta. De ese pasado se dice muy poéticamente en el texto narrativo que Medea nada retiene: “Toda ella se había reubicado en el amor. Ni el más furtivo pensamiento volaba hacia el norte, hacia Cólquida” (10). Mientras que en *Desmesura* (47) es la propia protagonista que reafirma: "Comentan que he traicionado a mi familia / Pero yo ya no tenía familia, cuando te vi. / El amor dominó todo mi espacio." En su exceso, la pasión conduce, en el primer texto, al conformismo y a la gradual anulación. Aceptando los modelos de la conyugalidad griega, Medea acepta también sus consecuencias, por lo que el abandono al que se ve condenada es tan solo la reproducción del destino común que victima a todas las esposas griegas (10-11): "Es el momento en el que la mujer, mirando a su alrededor, se da cuenta de que su rechazo se va a hacer común, a emparedarla con el amor de las otras rechazadas, a condenarla a la sentencia de su sexo." Esa predisposición para 463

abdicar de toda rebeldía, que le suavizó el carácter y le debilitó el mismo cuerpo, es al final la responsable por la muerte de los hijos que ella involuntariamente provoca. En este tema, Hécuba vuelve a los filones del mito anteriores a Eurípides, que exentaban a la madre o no le imputaban expresamente la culpa de la muerte de los niños.

Son distintas, sin embargo, las consecuencias de la pasión en *Desmesura*. Aunque para el lector / espectador sea manifiesto el progresivo alejamiento de Jasón - un Jasón más doméstico y donjuanesco que aquí se distingue del cínico e interesado Argonauta euripidiano -, ahora entusiasmado con los atractivos de las jóvenes hijas de Creonte (Glauce y su hermanastra, la esclava Éritra), Medea sigue viviendo en el espejismo del amor absoluto. En el momento en el que Melana y Abar la interrogan sobre las costumbres de su tierra de origen, ella contesta con una gran y poderosa síntesis de lo que es el sentido de toda su vida (37-38):

¿Qué interés tienen aquí los usos de otra tierra?
Mi historia es tan solo mi historia.
Pues no hay en mí ni madre, ni esposa
Ni hija de su padre. Solo hay
El inicio de lo bello y de lo terrible,
Del amor que a sí mismo se alimenta
Sin amigos, familia, aprobación,
Celebración social. Ese crío
A quien llamáis Eros no es nada,
No es más que un niño inofensivo

Si lo comparamos con la monstruosa,
Con la tremenda vocación de la carne,
Que una mujer esté destinada a un hombre
Como lo estuve yo a Jasón
Aún antes de que el tiempo tuviese inicio.

Con estas palabras, Medea se auto caracteriza como esa para quien la vida se resume al gran amor, dejando atrás todos los otros lazos de patria y familia. Los famosos versos del inicio de la Primera Elegía de Duino, de Rainer Maria Rilke - "Pues lo bello no es más que / el inicio de lo terrible" - ligeramente modificados en este discurso de Medea, aparecen algo enigmáticos: lo bello y lo terrible pueden coincidir en la experiencia de un amor absoluto y que todo subyuga, o ganar, como en la tragedia, una función comentadora y premonitoria. En este caso, la belleza intensa del gran amor irá conducir a lo terrible de la muerte de Glauce y del filicidio como venganza.

4. Conclusiones

Bellísimos, estos textos se presentan como dos ejercicios sobre la figura enigmática y nunca totalmente comprendida de Medea. La protagonista del primer texto acepta un destino común de esposa y madre, que le anula la personalidad agreste de una bárbara. ¿Qué habrá llevado Hélia Correia a elegir a esta

Medea pasiva, común, vulgarizada, sin ningún rasgo de heroicidad? Siguiendo un trayecto que habrá sido el del mismo Eurípides - que abandona las versiones que exentaban a Medea del filicidio para hacerla responsable de la atrocidad de la venganza -, también Héliá Correia asume el propósito en la secuencia que plantea para los dos enfoques que dará a la extranjera: *A de Cólquida* y *Desmesura*. Ella misma lo afirma abiertamente (*A de Cólquida*, 11):

Esta es la historia como me llegó. La historia de una madre nerviosa y exhausta. Esta es la historia que abandoné para que se despedace en mil fragmentos y la grande, la bruja, surja gracias a mi versión. Esta Medea, la dulce y vencida, dará lugar a otra, una otra que piensa y concibe la magnífica venganza.

De estas palabras se entiende, en primer lugar, el propósito de volver al tema privilegiando la opción innovadora de Eurípides, pero también un juicio explícito de la narradora sobre sus dos versiones, oponiéndolas la una contra la otra. Estableciendo una oposición entre “abandonar” y “surgir”, nos encontramos con la expresa condenación de la primera y el deseo de que se despedace. ¿Qué intención presidirá, pues, al diseño de una Medea débil, sumisa y adaptada? Pensamos poder entender de las palabras de la narradora su claro intento: el texto aparece como un *exemplum*, una advertencia evidenciando los peligros que, para la mujer, representa la opción de una apagada vida de familia y el dejar escapar de su potencial intelectual y

creativo, aunque sea por amor (11): "Que se calle esa voz y se haga escuchar esta otra, para que la lección del amor nos sea horrible". A esta mujer vencida por una peligrosa rutina, Hélia prefiere la ferocidad asesina de la otra. A la vez, la intensidad de sentimientos y el extremismo de las reacciones garantizan a la Medea euripidiana una capacidad de desafío y misterio que la eterniza, como la Autora declaradamente destaca. Nada en ella es previsible o fácilmente explicable (11): "Sea el despecho de una hechicera tamaño que nunca la comprendan y el escalofrío dure una eternidad".

Referencias bibliográficas

- Correia, Hélia (2002), *Apodera-te de mim*. Edição de autor.
- Correia, Hélia (2006), *Desmesura. Exercício com Medeia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Finglass, Patrick (no prelo), *Euripides' Medea*. Leiden: Brill.
- Hörster, Maria Antonio, Silva, Maria Fátima (2017), "Hélia Correia, *A de Cólquida*", in Silva, Maria Fátima, Fialho, M. C., Brandão, J. L. (eds.), *O Livro do Tempo: Escritas e Reescritas. Teatro Greco-Latino y sua recepção. II*. Coimbra, IUC / Annablume, 55-67.
- Rilke, R. M. / Quintela, P. (s.d. / 1969), *As elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Porto: Editorial Inova.

Silva, Maria Fátima (2006), “Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, *Desmesura*”: Silva (2006) 173-195.

Silva, Maria Fátima (ed.) (2006), *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa de la Universidad de Coimbra.

LA LETRA *M* Y LOS CUERPOS DE MUJERES. LA GRAN OFENSIVA DE LAS POETAS EN LA LITERATURA RUMANA CONTEMPORÁNEA

Oana Ursache

Universidad de Granada

Resumen: La literatura rumana contemporánea pasa por un momento superlativo en todos los sentidos, incluso la literatura escrita por mujeres, que nunca ha sido antes más influyente e imposible de ignorar. Desde hace dos décadas las mujeres talentosas han empezado una ofensiva muy eficiente en la creación literaria. Un especial enfoque lo notamos en la poesía de la corporalidad femenina, que intentamos analizar en el presente trabajo.

Palabras claves: cuerpos, mujeres, poetas rumanas

Abstract:The Romanian contemporary literature gloriously awakened nowadays, including the literature written by women artists, who have never been that influent and impossible to ignore as they are today. Talented women started an efficient conquest of the literary creation since two decades ago and it is easily to notice a special interest they take into the women's bodies, into which it just happens that our paper has a particular interest.

Keywords: bodies, women, Romanian poets

1. PREÁMBULO

La literatura rumana sigue siendo una gran desconocida, por lo menos para el continente europeo, a pesar del gran esfuerzo de los traductores y la externalización de la producción artística que se han hecho en las últimas décadas. En el mercado literario español penetran cada vez más nombres como el de Mircea Cărtărescu, Norman Manea o Varjuan Vozganian y en las 469

librerías es posible incluso encontrar autores rumanos cuyas obras están publicadas por prestigiosas editoriales españolas; algún que otro clásico, incluso nuevas traducciones de la poesía de Mihai Eminescu (lo último traducido por Dana Giurcă y José Manuel Lucía y publicado por la Editorial Catedra en 2004). Está bien que se traduzca mucho, que se conozca la literatura rumana que se ha prácticamente autoinventado en no más de dos siglos de historia. Pero ya ha llegado el momento de analizar y hacer estadísticas solo para curiosear que la batalla de las traducciones siempre la ganan los hombres y las mujeres son indiscutiblemente las grandes ausentes de las listas de autores traducidos. Los hombres ya canonizados representan las voces *auctoriales* no solo de la literatura, sino de la cultura rumana en general. Aunque estén publicadas en reputadas editoriales, las mujeres del panorama literario rumano, se quedan como *second best*, a pesar de la impresionante conquista literaria que están practicando desde hace por lo menos una década: por ejemplo, si un festival literario tiene de 30 invitados, solamente 4 son autoras, que adornan el decorado de las fotos oficiales de la casta literaria rumana no sean solamente hombres. El marketing cultural-literario de Rumanía sigue manifestando un patriarcado fácilmente detectable. Ser mujer ya implica la idea de escritora

menor, de *underground*, los círculos literarios mayoritariamente masculinos no las presentan y no las promocionan.

Para el resto de Europa, las autoras rumanas son prácticamente inexistente, con tres grandes excepciones: Nora Iuga es una autora muy querida en Alemania, por ejemplo, porque ella tiene una relación muy especial y está muy presente no solo en Berlín, sino en todo el país. Habla el alemán y ha pasado largas estancias allí. Pero en otras partes está completamente desconocida. La segunda gran excepción es Ana Blandiana, una poeta que ha conseguido salir al mercado literario europeo. Todas las demás inician tímidamente sus primeros pasos fuera de las fronteras rumanas. El tercer caso singular es el la escritora Doina Ruști, que ha conseguido ser traducida, pero porque ella misma es una gran directora de marketing, y contacta ella directamente con sus traductores, los elige ella, y está continuamente mandando volúmenes de su obra en todo el mundo.

También hay varias artistas rumanas que viven en el extranjero y escriben directamente en otro idioma y de este modo el circuito europeo de su obra, tiene otro destino: Herta Müller, ganadora del Premio Nobel, nacida en Rumanía, escribe en alemán. Hay voces que aseguran que si hubiera escrito en rumano, hubiera sido también una eterna candidata como Mircea 471

Cărtărescu. Ella misma sigue apartándose de la sociedad rumana en la que no se reconoce y no la admite como suya. En Suecia vive Gabriela Melinescu, hay poetas que viven en Estados Unidos e Irlanda, pero escriben solo en rumano, poetas de España que escriben en castellano y rumano, o en catalán, en Italia e Israel. Son presencias aisladas, de momento. La poeta rumana sigue siendo la ignorada, la olvidada, aunque tenga una voz muy poderosa.

2. LOS CUERPOS DE LAS MUJERES

¿Qué sabemos de los cuerpos que nos acompañan cada día? ¿Qué sabemos de los cuerpos de las mujeres en general, y de los nuestros en especial? ¿Qué sabemos de los cuerpos de las mujeres que no viven en nuestra cultura? ¿Sabemos algo de las mujeres que les practican a sus hijas de 12 años la mutilación genital femenina, la llamada infibulación? ¿Nos damos cuenta que todavía en China la tradición de los *pies rotos* sigue en pie, mil millones de niñas que a lo largo de la historia han sufrido el proceso de vendaje de los pies, para que no les crezcan más grandes de 7 (*sic!*) centímetros, aunque está legalmente prohibida, tan poderosa es la fuerza de la tradición y de la belleza absurda? Todavía quedan provincias remotas donde se 472

sigue practicando este tipo de barbarie ¿Hemos escuchando hablándose del ejército sirio de las mujeres, un batallón femenino que combate a los terroristas del Daesh? La mujer como víctima forma parte de nuestro día al día, nos intriga y nos inmuniza a la vez, ya no nos importa tanto las horribles violaciones de miles de mujeres del continente africano, las bestialidades del mundo del Oriente Cercano, la esclavización de la mujer, incluso en algunos países de Europa (como Italia, por ejemplo). Están lejos, demasiado lejos de nosotros. Aquí en las noticias una niña de 3 años ha sido violada por su tío, y una joven matada por su novio, y una mujer asesinada por su marido, tenemos nuestros propios bestiarios con contenidos que nos afectan directamente; son nuestros proyectos cercanos, tareas que no nos deja preocuparnos de esquemas tan extrañas y raras como las que están fuera, lejos, desconocidos. Estamos en una Europa muy sana culturalmente hablando y tenemos la suerte de vivir en un país donde las leyes de protección social de la mujer son mucho más eficientes que en muchos de los demás países del continente. Nuestros padres no les deforman los cráneos a los bebés, como en alguna cultura precolombina y africana, para alargarles las cabezas en nombre de un ideal estético muy peculiar; tampoco engordamos a las mujeres que tienen que casarse como en Mauritania, y no nos estiramos el 473

cuello, como las llamadas *mujeres jirafas* de algunas partes del planeta, especialmente en Tailandia (el tribu Kayan). Las mujeres *masai* viven muy lejos de aquí, ellas y sus costumbres de ser prestadas por sus maridos a cualquier otro hombre desea tener relaciones sexuales con sus esposas. Las madres en nuestra sociedad no tienen que *plancharles los pechos* con palos incandescentes, a sus hijas como pasa en Camerún, para hacerlas menos atractivas para los varones agresores y violadores. Una tortura innecesaria e irracional que no impide los embarazos juveniles y no erradican los graves problemas de interacción entre géneros que hay en este país.

Nuestros cuerpos están a salvo en la serena España. Estamos muy lejos de las barbaries. ¿Pero es verdad que nuestros cuerpos están a salvo? Toda la presión que la sociedad ejercita hacia el cuerpo de la mujer (más que al del hombre), la autortura que le aplicamos conscientemente a nuestros cuerpos para convertirlos en el ideal que nos ofrece continuamente la media y nuestra cultura pop, la enemistad, incluso la rivalidad contra el tiempo que nos marca los cuerpos. Ya no nos podemos permitir envejecer. El modelo es de mujer de sesenta con cuerpo de veinteañeras, el éxito social pertenece a los que se pueden permitir (invirtiendo tiempo, dinero y auto sacrificio) tener cuerpos eternamente jóvenes. Demostramos devoción para los 474

cuerpos de plástico, el plástico como metáfora de non-degradación, de permanencia, de inmutabilidad e invariabilidad; el plástico no se altera, no se modifica, no se transforma. No expresa nada, es opaco e impenetrable. No estamos a salvo nuestros cuerpos y nosotros, porque las auto exigencias son cada día más estrictas. El cuerpo está agasado, estresado, invadido, vigilado, limitado.

Aparte de esas realidades, también en España, muy cerca de nuestras universidades, más allá de los artículos de investigación, en las periferias de nuestras civilizadas, limpias y lucientes ciudades, bandas de proxenetas organizan una prostitución feroz con las mujeres inmigrantes (de las cuales un 60% son rumanas), de una crueldad difícil de cualificar como humana: labios de las chicas chivatas, cosidos con alambre por los hombres que las vigilan, mujeres vendidas por 2000 euros a hombres de estados de África que de esta manera pueden recibir el derecho de libre circulación por Europa. Formas de esclavización y terror monstruosos. Lejos o cerca, los cuerpos de las mujeres viven un asalto continuo.

Este es el cuerpo de la mujer en nuestras sociedades. Vivimos en un mundo de cuerpos y la mitad de ellos son cuerpos de mujeres: hay cuerpos jurídicos, antropológicos, artísticos (literario y poético, escénico, musical, 475

cinematográfico), como también hay un cuerpo de marketing con una presencia corporal social impresionante, también un cuerpo deportivo, científico, místico, un cuerpo estético, filosófico y religiosos. El cuerpo sano y el cuerpo enfermo en el ámbito medical; el cuerpo joven y el cuerpo viejo; el cuerpo bello y el cuerpo feo, el cuerpo sencillo y el cuerpo complicado, el cuerpo sereno y el cuerpo visceralmente preocupado, la piel limpia y la piel tatuada y decorada. El cuerpo natural y el cuerpo artificial, el cuerpo intervenido y el cuerpo dejado. También hay la ausencia del cuerpo, el cuerpo muerto, el cadáver.

Hay también la maternidad, algunas veces obligatoria, otras veces insuficiente si el bebe no es varón. Y hay el cuerpo femenino del cual se espera la reproducción casi caritativa, como un deber social que tenemos las mujeres de asegurar demográficamente el bienestar del equilibrio económico y social. El cuerpo, tanto el femenino como el masculino, o los transgéneros o transexuales, ya *es* una transdisciplinaridad en sí misma, así que el término de *cuerpologie*, solo intenta indicar una posible mirada cuerpo-lógica hacía cualquier interés científico y académico.

Y para no mencionar exclusivamente un cuerpo femenino social o reivindicativo, nos acordamos de Maya Plisetskaya y la *Muerte del cisne*, sus manos acariciando el aire en un vuelo 476

redefinido, inimitable e irrepetible, o los espectáculos de la artista serbia Marina Abramovic, demostrado y empujando a los extremos los límites de su cuerpo. El arte figurativo occidental y oriental tiene una relación muy especial con los cuerpos de las mujeres y queda por investigar cómo han evolucionado a lo largo del tiempo. Solo menciono el nombre de Frida Kahlo como la representante más trágicamente corporal de toda la historia de la pintura. Literatura, teatro, música y cine ofrecen un terreno infinito en cuanto la explicación y manifestación del cuerpo femenino.

Por esto nos ha seducido la idea de realizar una antología (la idea inicial era publicar una edición bilingüe, rumano y español) de poesía rumana escrita por mujeres. Solo nos faltaba una tesis, para poder hacer una selección por el criterio temático, así que nuestra preocupación de siempre para la cuerpología femenina nos ha parecido idónea, para reunir poetas de todas las generaciones de la literatura contemporánea rumana. A lo largo de cuatro años la antología ha ido creciendo hasta llegar a 55 cuerpos de mujeres, entregados por 55 artistas de Rumanía: *55 cuerpos de mujeres. 55 poetas rumanas* es el título final de la antología.

La antología y el presente trabajo pretenden recuperar obligatoriamente las poetas rumanas, desde las más conocidas e 477

reconocidas, hasta poetas muy jóvenes que todavía no han llegado a publicar un volumen de poemas, pero están presentes diariamente en el Facebook o en blogs literarios. A todas las une la fascinación del cuerpo de la mujer, la preocupación de exponerlo lucidamente, de ofrecerlo en pequeños trozos, personalizarse por su cuerpo, identificar sus personalidades con su carne-alma-espíritu-mente. El criterio de selección ha sido la temática corporal presente, en algunos casos casi obsesivamente en los poemas.

3. ANTOLOGÍA DE POESÍA: 55 DE CUERPOS DE MUJERES. 55 POETAS RUMANAS

Era muy necesaria una antología de literatura femenina rumana y el volumen analizado reúne 55 poetas de todas las generaciones: de Nora Iuga, nacida en 1931, de una impresionante vitalidad, hasta poetas muy jóvenes como Luminița Amarie, Aida Strâmbeanu o incluso alumnas en la universidad (Sânziana Covaliu), escritoras académicas o autodidactas, poetas de las generaciones de los 80, 90, revolucionarias de la generación 2000 y 2010, escritoras que no se identifican con ninguna generación, blogueras, *trend-setters*, presencias discretas o manifiestas en el Facebook o Twitter. 55 478

de poetas de Rumanía y de Republica Moldavia, o rumanas que viven en España, Irlanda, Italia, o Estados Unidos, 55 de poetas y sus cuerpos presentes, certificando y proclamando la presencia o ausencia del cuerpo social femenino.

Algunas de las 55 autoras de la antología son presencias reconocidas en Rumanía, algunas son profesoras (Ioana Nicolae, Teodora Coman), o profesoras de universidad (Ruxandra Cesereanu, Florina Ilis, Rodica Frențiu, Marta Petreu, Magda Cârnci, Lia Faur, Alice Popescu, Emilia Ivancu, Ioana Gruia) otras son locutoras de radio (Adela Greceanu), escritoras que tienen sus propios círculos literarios (Svetlana Cârstean), otras que enseñan en talleres de escritura (Medeea Iancu). Otras son blogueras (Raluca Feher, Petronela Rotar), o activistas en ONGes (Ana Dragu). Otras son psicólogas (Iuliana Lungu), farmacistas (Ana Manon), otras son editoras, dramaturgas (Elena Vlădăreanu) o pintoras (Floarea Țuțuianu).

Hay cuerpos de niñas pequeñas, de adolescentes, de mujeres jóvenes, de esposas, de viudas, de madres, de hijas de madres. Cuerpos de mujeres pacientes en hospitales, mujeres depresivas, mujeres desesperadas. Cuerpos de mujeres luchadoras. Cuerpos tristes, y otros alegres. Cuerpos poderosos y cuerpos vencidos. Cuerpos que se rien y cuerpos que lloran. La relación entre el cuerpo de la mujer y la maternidad está muy 479

presente, reivindicando el sacrificio de la propia libertad, por el cuidado del niño. Hay muchas poetas madres que están observando la transformación de sus cuerpos durante el embarazo (Stefania Mihalache y Elena Vlădăreanu) y les escriben versos a sus futuros bebés, poetas que se relacionan corporalmente con sus madres.

Probablemente las poetas más corporales de la antología son Angela Marinescu (probablemente el cuerpo más lastimado), Gina Goia, Denisa Duran, Maria Pilchin y Livia Stefan y no nos referimos solo a las poetas cuyos poemas incluidos en la antología reflejan la corporeidad, sino al hecho de que cualquier de sus volúmenes de poesía prefiguran una tipología corporal, el cuerpo siendo una presencia recurrente litigante.

Todas estas 55 voces consolidan y fortalecen la literatura rumana contemporánea, la sacan de la hipócrita construcción del silencio forzado que venía acompañando los libros escritos por los hombres en los últimos 70 años. Una cultura del silencio y del miedo, de la hipocresía y de la doble moral que hace 28 años, durante el socialismo de Ceaușescu eran condiciones *sine qua non* para sobrevivir al continuo terror social.

No podemos resistirnos sin mencionar aquí un episodio que no se nos puede quitar de la memoria, y que consideramos 480

que sigue justificando la hipocresía social de hoy en día. En la última década de la dictadura Ceaușescu había una penuria total de cualquier producto alimentario, pero especialmente carne; las parejas que trabajaban en fábricas de carne, robaban filetes y les pegaban a la cintura de sus esposas, directamente a la piel, no robaban nunca los hombres, sino sus mujeres, para que sus maridos protesten si los vigilantes les manoseaban demasiado durante el control de rutina que se hacía a la hora de salir de la fábrica. La sensación de tener trozos de carne encima la sensible piel de la cintura es para nosotros la sensación física de la mentira hipócrita: los maridos y familias enteras se aprovechaban del tabú del control corporal aplicado a las mujeres para poder robar. Robar para comer. Y cuando protestaban lo hacían no para sus mujeres, para protegerlas, sino por el miedo de perder la preciosa carga alimentaria, de ser demostrado el robo. La función histórica de traer carne a las casas cambia en la época comunista y es el papel de la mujer que lo hace indignamente robando y escondiéndola entre su ropa y la piel, como segundo cuerpo carnal, el del que va a comer la familia entera. Casi un cuerpo crístico. Por supuesto que el caso de Rumanía no es tan dramático en comparación con los casos de canibalismo registrados entre los años 20-30 en Rusia, donde el gobierno comunista les quitaba a los granjeros todos los 481

productos para debilitarlos y hacerles renunciar a sus posesiones. Se han dado tantos casos de mujeres que alimentaban a sus familiares de los cadáveres que encontraban en las casas de sus vecinos, que desde entonces, la historia ha tenido finalmente que considerar el canibalismo aceptable como forma de supervivencia. Las horribles descripciones han sido publicadas por la primera vez por Panaït Istrati en *Rusia al desnudo*, publicado en Francia en 1929.

3.1 Las mujeres y sus cuerpos en la literatura rumana contemporánea

Por supuesto que un estudio exhaustivo sobre la corporeidad femenina en una antología de más de 400 páginas está reservado para otro contexto. En el presente artículo solo intentamos sugerir la fuerza de algunos motivos, desde una perspectiva comparada, sin analizarlos en profundidad, como se merecerían. Insistiremos en el análisis de algunos temas recurrentes, eligiendo a los más presentes, no tanto en los poemas elegidos para la antología, sino en toda la creación poética de las escritoras incluidas en el volumen antológico.

3.2 La letra M de mujer

Nuestro trabajo identifica temas comunes en la poesía de las autoras presentes en la antología, y entre todos los temas posibles hemos elegido los **M temas** en relación con la letra **M**: “m” de **mujer** y su cuerpo, la **metafísica** de su cuerpo, la **muñeca** con su variante multiplicadora y generacional: la **matrioska**, la muñeca rusa que esconde dentro, en relaciones concéntricas, muñecas **multiplicación** y **mujer multiplicadora**, **maternidad** – **milagro**, **misterio**, **misticismo**, **mundo** femenino y **mundo matriarcal**, el **matrimonio** y la **masculinidad** como referente permanente, y **masculinización**, la **mirada**, la **mente** - **memoria**, la **muerte** – **matar** – **morir** - **morder**, **mutilación**, **menstrualmente**, **milenio**, **mes** y **tiempo**, **miembros** y **manos**.

Por las limitaciones del presente artículo, nuestro análisis se referirá solamente a la muerte, a las manos y a las muñecas, siendo los motivos más destacados de los poemas incluidos en la antología.

3.3 La letra M y los cuerpos poéticos

3.3.1. *Marinescu. Angela Marinescu*

Por casualidad el apellido de Angela tenía que ser Marinescu, para poder empezar tranquilamente con su presencia literaria ⁴⁸³

absolutamente extraña, casi exótica en el panorama literario rumano. Probablemente el cuerpo más dolido de toda la antología. Entre estas poetas, destacaríamos dos nombres que nos han impactado: Angela Marinescu, que a sus más de 70 años, después de una operación de cáncer de mama se ha quedado sin un seno y se ha atrevido a publicar una foto suya casi desnuda, reivindicar el *anti-establishment*, la crisis anti *falocrática*, y el *anti-falocentrismo* del siglo XX. Angela es el producto de todas sus contradicciones y todas sus luchas contra sus enfermedades, contra su feminidad, contra su padre y su hijo. Angela es la detabuización del tabu sexual, ella es un cuerpo sexuado y su sexo está presente en su poesía:

Niciodată nu voi recunoaște că mi-ar fi plăcut să fac dragoste,
nu-mi doresc și nu mi-am dorit decât să intru în împărăția cerurilor.
printre îngeri storși de vlagă, printre femei cu utere de piatră,
printre copii cu sexul dolofan și pervers,
printre lesbiene înalte, hoți ce se roagă cu genunchii zdrobiți,
printre ratați, orbi, șchiopi și neputincioși,
impotenți ce-și construiesc castele din sânge,
printre negri înlănțuiți, printre bărbi sinucigași și nebuni.
nu am vrut să fac dragoste decât cu mine însămi pe o cruce de fier
ridicată de mine,
nu am vrut să fiu violentă cu alții, numai cu mine. (Marinescu: 2011)
(Nunca reconoceré que me habría gustado hacer el amor,/ no deseo y
nunca he deseado otra cosa que entrar en el reino / de los cielos./ entre
los ángeles escurridos de vigor, entre mujeres con úteros de piedra,
/entre niños con el sexo regordete y perverso,/ entre lesbianas altas,
ladrones que rezan con las rodillas destrozadas,/ entre fracasados,
ciegos, cojos e impotentes,
impotentes que construyen catillos de sangre, / entre negros
encadenados, entre hombres locos y suicidas./ no he querido hacer el

amor salvo conmigo misma sobre una cruz / de hierro levantada por mí,/ no he querido ser violenta con otros, solamente conmigo.)

Si aceptamos hablar de una revolución corporal en la literatura rumana, Angela Marinescu es, seguramente, la poeta que marca conciencias y renuncia a la histórica dualidad cuerpo/intelecto, mente/corazón, pasión/razón. Hasta ella, las palabras *lesbiana*, *impotencia*, *sexo regordete*, *hacer el amor* nunca se han manifestado plenamente en la poesía escrita por mujeres. Es verdad que Angela escribe directamente con su cuerpo:

sunt surdă și mută
pentru că scriu
sunt oarbă și am limba tăiată
pentru că scriu
nu pot face dragoste cu tine
pentru că scriu
nu pot să te simt
pentru că scriu
nu mai am sânge
pentru că scriu (Marinescu: 2011)
*(estoy sorda y muda / porque escribo / estoy ciega y tengo la lengua
cortada / porque escribo /
no puedo hacer el amor contigo / porque escribo / no puedo sentirte /
porque escribo / ya no tengo sangre / porque escribo)*

3.3.2. La *muerte* – *matar* – *morir* – *morder* - *memorar*

Si nos superamos las obsesiones y el dramatismo de la muerte, tenemos que admitir que, de momento, la única forma ⁴⁸⁵

de conseguir la eternidad es la eternidad del cadáver, del cuerpo muerto. La muerte es la única certidumbre que todavía no se puede negar, y probablemente, en algunos poemas puede representar la sin limitación del amor. Por ejemplo, en la poesía de Flavia Adam el amor parece estar muy cerca de la muerte:

în toate zilele în care
mi-am dorit să nu mor,
ar fi trebuit să trăiesc.
să nu mai știu
de sunt piatră ori iarbă,
să cad,
să mă-nalț,
să construiesc oameni vii
din nimic.
eu doar am trecut pe aici.
de-acum, moartea și viața
sunt atât de aproape,
încât corpurile lor se lipesc.
*(todos los días en los que / he deseado no morirme / debería haber
vivido. / no saber más / si soy piedra o hierba, / caerme / levantarme
/ construir gente viva / de la nada. / yo solo he pasado por aquí. /
desde ahora, la muerte y la vida / están tan cerca, / que sus cuerpos
se pegan)*

Y en otro poema (**por debajo de la tierra**), la misma idea vuelve, la idea del cuerpo eterno.

într-o zi vei muri
și nu am cum să opresc
acest lucru

într-o zi te vei odihni
sub cireș
nu foarte departe de mine

dar nici destul de aproape încât

să ne putem atinge pe sub pământ
corpurile

(algún día vas a morir / y yo no puedo parar / esto // algún día vas a descansar / debajo del cerezo / no muy lejos de mí // pero tampoco suficientemente cerca como / para poder tocarnos por debajo de la tierra / los cuerpos).

3.3.3. *Las manos*

El arquetipo de las manos es, probablemente el más antiguo de la historia de la humanidad: en las cuevas donde se guarda el arte rupestre, las manos están presentes en distintas cantidades y colores. Han sido precisamente estas manos las que han ayudado a los científicos establecer que, en realidad, las pinturas milenarias han sido realizadas por mujeres y no por hombres. Del Paleolítico hasta Salvador Dalí, las manos cruzan por los artes pisando fuerte y dejando huellas. Aparte de la identificación antropológica de las manos, estos elementos de nuestros cuerpos, secundarios diríamos a una primera mirada superficial, cobran mucho significado incluso en la comunicación de cada día. Es precisamente esa simbología de las manos que Luminița Amariei la observa muy atentamente:

de la o vreme mâinile mele devin din ce în ce mai frumoase
nu știu dacă anii însemnă ceva pentru ele
nu știu dacă aceasta este frumusețea
fiecare gest făcut de ele pare nou
cu toate că eu știu că totul este vechi și greu
își imaginează atingerea
că iubesc pe cineva enorm de mult
mai mult decât capacitatea lor de-a mângâia
atunci tremură și mie mi se face dor

nu demult mâinile mele erau doar tentative de grijă
încercări anevoioase de-a liniști
acum însă au devenit ființe
în fiecare zi le privesc
caut
să le înțeleg
pentru că da
acum mâinile mele au glas
de la o vreme schițează curbe prin aer.
*(desde hace tiempo mis manos se hacen cada día más guapas / no sé
si los años significan algo para ellas / no sé si esta es la belleza / cada
gesto que hacen parece nuevo / aunque yo sé que todo es viejo y
pesado / se imaginan el tocamiento / y que amo a alguien
enormemente / más que su capacidad de acariciar / y entonces
empiezan a temblar y yo a echar de menos / no hace mucho tiempo
mis manos eran solo tentativas de cuidado / intentos difíciles de
tranquilizar / pero ahora son seres / cada día las miro / intento /
entender / porque sí / ahora mis manos tienen voz / y desde hace poco
tiempo hacen gestos en el aire).*

Ioana Alexandrescu es profesora de rumano en la Universidad de Barcelona y escribe poemas directamente en español y después los traduce al rumano, en un muy interesante ejercicio de autotraducción. Ella también reduce su cuerpo a los brazos y a las manos:

Para saber
por dónde no he empezado a ser
basta tender las manos
y no encontrarte.

Angela Marinescu también reduce su cuerpo a las manos, con las que percibe el mundo como si tuvieran vida propia, como a la poeta entre todos los sentidos solo le quedaran el tocamiento. Las manos notan la ausencia, las manos duelen, ellas reivindican la presencia del *otro* para siempre perdida:

lemnul mâinii mele atacă într-o singură direcție (...)
trebuia să-mi smulg dinții, să-mi tai pe stern cu cuțitul o cruce,

trebuia să-mi scot ochii, să-mi tai degetele de la mâini și de la picioare,
să nu plâng cu lacrimi, să nu vreau iubit, copil, prieten și dușman,
trebuia să văd cu ochii minții nu cu gura,
gura mea este atât de plină de carne încât a trebuit
să-mi tai rădăcina limbii și s-o înfig în biserică,
pe întuneric,
lângă altar.

Cînd nu-mi ești în preajmă
și preajma-i pustie și în singurătate nu știu
ce să fac cu mîinile mele, cu ființa mea neterminată,
Imi vine să mîngîi febril tot ce-i în preajmă
ușile întredeschise, covoarele veștede, clanțele strălucitoare
și micile obiecte electrice pe care tu cîndva ai pus mîna.

(la madera de mi mano ataca en una sola dirección (...) / debería arrancarme los dientes, tallar sobre el esternón con el cuchillo una cruz, / debería arrancarme los ojos, cortarme los dedos de las manos y de / los pies, / no llorar con lágrimas, no haber querido novio, niño, amigo y enemigo, / debería haber visto con los ojos de la mente no con la boca, / mi boca está tan llena de carne que he tenido que / cortarme la lengua de cuajo y plantarla en la iglesia, / a oscuras, / al lado del altar. //cuando no estas a mi lado / y mi lado está vacío y en mi soledad no sé / que puedo hacer con mis manos, con mi ser incompleto, / me entran ganas de acariciar intranquilamente todo lo que hay a mi alrededor / las puertas entreabiertas, las alfombras apagadas, los picaportes brillantes / y todos los pequeños objetos que tu hayas tocado alguna vez.)

Luminița Amarie en cambio, percibe el mundo por las manos. Las manos comunican y la comunican, florecen, crecen, maduran, y ofrecen frutas y el fruto de su amor más puro. En las manos deposita todo su silencio, el *no hablar*, todas las palabras que nunca se atrevió pronunciarlas:

ascult cum vântul luptă cu noaptea
de nu s-ar stinge jarul ca tu să-l poți vedea
măinile mele dau rod
doar ele mai știu despre ce nu am spus niciodată

*(estoy escuchando como lucha el viento contra la noche / espero que
no se apague las brasas para que tú puedas ver / mis manos dan
frutas / solo ellas saben todo lo que no he dicho nunca)*

Menos narrativa, la joven Teodora Coman escribe poemas como haikus, muy concentradas, con las palabras muy atentamente colocadas, no hay ninguna improvisación, en su poesía uno tiene que andar sigilosamente, con mucho cuidado, sin hacer ruido, para no despertar un grito que duerme, pero que está allí, presente, un grito enorme, un dolor desmesurado, una tristeza bien contenida. En las sombras de las palabras, sus demonios duermen, y su cuerpo, también. Y sobre todo este cuadro, una serenidad sabia y transcendental.

*lumina cade prin geam, pe mâini, doar atât, cât să mă înmănușeze.
înecul e atunci când te învelești complet, până la creștet, până la capăt.
(la luz se cae por la ventana, encima mis manos, solo como para a-
guantarme. / el ahogo es cuando te tapas completamente, hasta la
cabeza, hasta la final.)*

Entre las 55 poetas, la única que nos descoloca con cada nuevo poema es Gina Goia, artista que vive en Dublín y escribe casi todos los días un poema que lo coloca en el Facebook. No publica versos en ningún volumen y el hecho de que haya aceptado participar en nuestra antología nos sorprende y nos alegra. Su poesía es una continua exclamación, es sintomática, impulsiva, reivindicativa, axiomática, tajante. Nada disimulado, nada sugerido, el verbo corta y corta profundamente. El cuerpo es muy presente, la complejidad o la elementalidad corporal, fragmentos, o *esferas* corporales, la integridad del cuerpo-mente-alma que siempre nos recompone la imagen social. Entre todos estos elementos, las manos de nuevo se convierten en símbolo místico y generacional.

au rămas prin mâinile
mele
unghiile alungite
degetele arcuite
și dorința de
solitudine
pomeții
mai ales

*(las manos de mi abuelo / se han quedado aquí en mis / manos / las
uñas alargadas / los dedos en arco / y el deseo de / soledad / y los
pómulos / sobre todo)*

Mariana Codruț es una presencia discreta no solo en el panorama literario rumano, sino también en su propia poesía. La poeta está modestamente situándose a la margen de su verso, ocupando un rincón muy pequeño, ocupando muy poco espacio, para no molestar a su lirismo, para no quitarle protagonismo. Solo en la poesía de Emily Dickenson estábamos acostumbrados ver esta disminución de la presencia del *yo* lirico. Y la artista tiene razón: su poesía no necesita el apoyo de la presencia física de su autora, es, como en la metáfora lui Don Quijote, un verso autosuficiente, que casi devora a su madre. Es como la misma autora escribiese el poema y después se siente en el público para observarle la evolución. Y nosotros, los lectores, la tenemos al lado, mirando curiosamente a la vida de la poesía de nuestra vecina. Uno de los poemas de la antología habla de las manos:

numai mâinile
cînd noaptea își scoate
soarele net și verzui din pămînt
toate-și pierd carnea. numai sîngele
fișîind în urechi, numai mâinile
îngropate în față sînt reale.

*(solamente las manos // cuando la noche saca /
a su sol nítido y verdoso de la tierra / todo
pierde sus carnes. / solo la sangre / susurrando
a los oídos / solo las manos / enterradas en la
cara son reales. /*

El caso de la siguiente poeta que confiere a las manos un lugar muy especial es Ana Dragu. Esta artista es una institución. Madre soltera de dos niños, se dio cuenta de que su pequeño era autista; luego se dio cuenta de que el niño tenía oído absoluto. Luego empiezo a institucionalizar una enfermedad que en nuestro país todavía no tiene el apoyo estatal que se merece. Esta poeta y esta madre ha hecho más que las instituciones habilitadas, ha montado ella sola una ONG y ofrece una ayuda efectiva a las familias que tienen el mismo problema. Mientras tanto, su hijo es una gran pianista, tiene conciertos y espectáculos, coge un avión y se relaciona perfectamente con la sociedad. La poesía de Ana es todo eso: todo este mundo, toda esta desesperación, toda la angustia y todo el éxito y toda la lucha. Es la literatura de una heroína a la que todos le debemos un tanto de afecto y ayuda. Las manos de Ana duelen:

doar mă gîndesc la tine și mă dor mîinile pînă la umeri
asta le îndeapărtează de trup
împiedicîndu-le să mă îmbrățișeze.

în locul umerilor
am două gropi în care plouă.
de cîte ori îți vorbesc, afară fulgeră.
*(solo pienso en ti y me duelen las manos, los brazos hasta los
hombros / y eso las separan de mi cuerpo / y les impiden abrazarme.
// en vez de hombros / tengo dos agujeros en los que llueve. / cada
vez que te hablo, fuera caen truenos)*

Si a Ana Dragu la conocía y la había leído desde antes de que la conociera, Ileana Lungu ha sido una gran sorpresa. Alguien me ha hablado de su poesía, hemos leído tres poemas suyos y nos ha resultado imposible elegir solo uno. Primero porque eran poemas dramáticos, muy teatrales, unos cuerpos en un escenario, donde resultaba imposible quitar una réplica o a un personaje. Nos conocimos después y me pareció todo lo contrario de su literatura, como si fuera la poesía su santuario, donde era ella la ley y la diosa protectora de los cuerpos de las mujeres. En su poesía, esta presencia tan dulce y tan delicada, se vuelve una amazona guerrera, donde las palabras no tienen eufemismos, donde el verbo crucifica y es ácido. En uno de sus poemas dramáticos observa las manos de la paciente, de los médicos, en un juego de comunicación *manual*.

3.3.4. *Las muñecas.*

Rodney P. Carlisle publicaba en 2009 una maravillosa *Encyclopedia of Play in Today's Society* y ofrecía un capítulo entero sobre *Dolls, Barbie and Others*, donde aparte de varias definiciones, explicaba que función tienen las muñecas para los niños y para los adultos, y que justificación tiene cada uno para coleccionarlas. Podemos definir las muñecas como:

dolls are commonly understood to be small figures that model human form (...) help to explain the educational and cognitive, social, and emotional values of play. Many of those dolls spring from the increased merchandising and marketing of the 20th century (Carlisle: 2009, p.175.)

En el caso de las niñas, la relación que tienen con sus muñecas esta percibida como apropiada en el desarrollo cognitivo de una mujer: ella va a aprender a ser madre, para aceptar la *incomodidad* de la maternidad y los cargos domésticos desde pequeña, acepta que su territorio es la casa, el espacio íntimo y aparatado de la sociedad. Aprende a ser doméstica.

healthy psychological development (...) the socialization results from being able to transform activities normally associated with work, to reconcile reason and pleasure, to conquer the demand of time, to express desire, and to exercise imagination (Carlisle: 2009, p.176.)

Para los adultos que coleccionan muñecas, hablamos de objetos de ritual, de plástico, madera, cera, porcelana, pajas, celuloide, tela, goma, *bisque*, o *papier-marche*, „collectible items and objects in religious and spiritual rituals” (Carlisle: 2009, p.175.), que hoy en día han perdido la dimensión mística y metafísica.

Por una razón u otra, de la literatura rumana escrita por mujeres, la simbología de la muñeca en escasos casos falta. La muñeca parece ser un lazo entre las edades de una niña que se va a convertir en una mujer, que a su vez va a tener una niña (o un niño), que a su vez va a tener una muñeca, en una serie inacabada de muñecas rusas: Matrioska.

3.3.5. *La leyenda de la muñeca rusa Matrioska. La maternidad multiplicadora*

Hablando de muñecas, no podemos evitar el caso muy especial de la muñeca rusa Matrioska, que viene en la cultura rumana muy cargada de su simbología original rusa.

La leyenda de la muñeca rusa Matrioska, hermana esclava de Pinocho, la escribió un poeta búlgaro, Dimiter Inkiow, y cuenta la historia de Serguei, el carpintero que se sentía solo y, al igual que su hermano italiano, Geppetto, talló una muñequita para él mismo. *Te llamaré Matrioska y nunca te venderé* decidió su creador, que pronto empezó a saludarlo por las mañanas. Solo que Matrioska era cada día más triste, porque estaba sola y no tenía niños, como el resto de las mujeres. El carpintero volvió a tallar una nueva figurita, esta vez más pequeña, a la que llamó Trioska. Pero la serie maternal no acababa, porque dentro de poco tiempo, la misma Trioska le pidió una niña para ella, que se llamó Oska. Y cuando Oska pidió una nueva generación, Serguei hizo un muñequito diminuto, le dibujo bigotes y le dijo que él ya no podía pedir más niños. Que era el hombre de la familia de muñecas. El nombre del niño era Ka. Ya no le quedaba ni madera, ni silabas 495

para una nueva generación. Metió la muñeca pequeña dentro de su madre, y a la vez dentro de la otra, de tal modo que Matrioska ya contenía dentro de su cuerpo a todas las demás. Pero un día Matrioska desapareció junto con todas sus generaciones de madres e hijas. Un conjunto de “generaciones” de muñecas pueden tener entre 5 y 30 piezas.

La historia de las Matrioskas empiezan en una ciudad de Rusia, Serguiev Posad, muy cerca de Moscú, donde venían mujeres en trajes tradicionales de colores, cada semana para hacer la compra en el mercado. Los colores de las muñecas imitan los trajes tradicionales de aquella zona y las Matrioskas nacen como representación vestimentaria de las mujeres de allí. Cuando salían del mercado, las mujeres siempre tenían, aparte de las cestas de compras, alguna flor en la mano, bien como regalo de algún vendedor, o bien como detalle que se compraba cada una.

Matrioska era el nombre femenino más popular en Rusia en los siglos XVII y XVIII, que tiene raíces latinas: *mater* (madre). *Mamushkas*, o incluso *babushka* son otras palabras en ruso para hacer referencia a estas muñecas, que son también diminutivos de “madre” o abuela. La tradición ha ido incluyendo también figuras masculinas, para representar a toda la familia, y que representaban adornos en las casas rusas. 496

Incluso se han dado casos de representaciones de figuras destacadas de la nobleza rusa, personajes literarios, o incluso la figura de Napoleón Bonaparte en las muñecas.

Por un lado, la simbología de descubrir el interior de una persona, el conocimiento profundo de la alteridad, en el caso de las *matrioskas* era una alegría y signo de sabiduría. Pero, por otro lado, hablamos de un evidente espectáculo de la imagen de la maternidad y una efigie de la fertilidad, con una rica tradición que nos lleva incluso hasta el Paleolítico, periodo en el que prosperaron las estatuillas de cerámica, incluso como amuletos, que figuraban cuerpos de mujeres. Hay otras interpretaciones que reivindican viajes completos en nuestro subconsciente, en los abismos del *id*. Y otros que dicen que las muñecas que llevamos dentro son memorias y experiencias que nos hacen lo que somos. Todas estas interpretaciones, desde la más evidente, la necesidad anatómica de procrear, hasta las muestras cognitivas, enriquecen la figura de las matrioskas.

En este subcapítulo la maternidad se combina con la negación de la maternidad, con la elección de abortar, con.

Un poema que me ha impactado mucho es el de Ana Maria Sandu, en el que la maternidad efectiva se manifiesta por un lado: el lirismo y la voz poética es de la poeta-niña, cuya

madre regresa del hospital después de haber abortado, pero se niega por otro lado: no puede traer más niños a este mundo:

Mama a rămas de câteva ori însărcinată,
nu-mi spunea nimeni ce se întâmpla,
dar știam după culoarea ei că fusese la spital
și că îi goliseră tot sângele din corp,
atunci îmi era frică să-i stau prea aproape,
era atât de slabă încât, dacă aș fi atins-o,
aș fi putut rămîne foarte ușor fără ea,
așa străvezie cum o vedeam puteam să jur că poate zbura...
(...)

eu cui îi rămîneam, așa că am decis
să n-o mai las nici o clipă singură, nesupravegheată,
și la veceu, pentru că era nevoie, fiind la o oarecare distanță de
casă, trebuia să stea cu ușa deschisă,
iar de pe scări, eu să vorbesc cu ea,
ca nu cumva, într-o clipă de neatenție,
să dea de două ori din mîini și gata,
să se înalțe.

(Mi madre se ha quedado unas cuantas veces embarazada, / nadie me contaba lo que pasaba, / por su color sabía que había estado en el hospital / y que le habían desangrado el cuerpo de sangre, / momentos que me daba miedo estar muy cerca de ella, / estaba tan delgada que, si la hubiese tocado, / me podía haber quedado fácilmente sin ella, / como la veía tan translúcida podría haber jurado que podía volar... (...) //yo ¿con quién me iba a quedar?, así que he decidido / no dejarla ni un momento sola, sin velarla, / incluso al bate, porque lo necesitaba, el servicio fuera / de la casa, tenía que dejar la puerta abierta, / y desde las escaleras, yo tenía que hablar con ella, / para que no, por mi descuido, / que aletee dos veces las manos y ya está, / alzada a los cielos.)

En *Autoportret de femeie (Autorretrato de mujer)*, Magda Cârneci ve el mundo entero como una gigantesca muñeca rusa, una Matrioska dentro de una mujer colosal, una mujer cósmica, dentro de la cual vivimos y sentimos todos:

lumea asta e o uriașă păpușă matrioșka

în interiorul unei vaste femei:

Ea nu se cunoaște pe sine, cândva însă o să se trezească și o să survină.

Iar înțelepciunea are imagini, nu are idei.

(este mundo es una enorme muñeca matrioska / en el interior de una gran mujer: / Ella no se conoce a sí misma, sin embargo algún día despertará y ocurrirá. / Y la sabiduría tiene imágenes, no tiene ideas.)

Otra pequeña Matrioska es Ana Sandu, que dentro de esa feminidad colosal quiere un cuerpo distinto, perfectible: quería otro cuerpo, más guapo, más esbelto, y por supuesto que su madre era la culpable por no habérselo dado: un cuerpo tal y como ella necesitaba:

Îți urai mama că nu te-a făcut înaltă și suplă.

Îți intrase în cap

că nu o să îți se întîmple nimic bun pe lumea asta,

că singura cale pentru tine

va fi să pleci într-un loc unde să nu te vadă nimeni.

Ana, ce mai crezi azi despre eternul feminin?

Uf, femei, specimene ciudate, mame cu mâini caraghios de lungi

și miros de tocană, soții înfoiate cu o tonă de fixativ,

grase și slabe, împopoțonate și țoape,

vorbiți întruna, gesticulați, sînteți vii,

(En el verano es cuando más te odiabas, / odiabas a tu madre que no te ha hecho esbelta y delgada. / Se te había metido en la cabeza / que nada bueno te va pasar en esta vida, / que el único camino para ti / será irte a un sitio donde nadie te pueda ver. // Ana, ¿Qué sigues pensando hoy sobre el eterno femenino? / Uf, mujeres, ejemplares extraños, madres con los brazos demasiado / largos // y olor de pisto recién hecho, esposas emperifolladas con un kilo de fijador de pelo, / gordas y delgadas, endomingadas y barriobajeras, / no paráis de hablar, gesticuláis, estáis vivas.)

Ruxandra Cesereanu, profesora de estudios del imaginario en la Universidad de Cluj, una de las poetas más internacionales, y una de las investigadoras más apasionadas de la historia del comunismo no solo en Rumania sino también en toda Europa de Este, presenta en la antología un tipo de poesía distinta, muy *cesereanesca*, en el sentido de que el cuerpo y sus experiencias están puestos en un escaparate, y la autora, con mucha paciencia y con mucho rigor científico, como una respetable guía turística, nos enseña emociones, dolores, contradicciones, recuerdos, sufrimientos, amores, como si no fuera suyos, sino general humanos, como si fuera una presentación histórica del cuerpo femenino en general. Citamos gran parte del poema *Cotrobăiala (El hurgamiento)*:

m-au cotrobăit doftorii
până au făcut din mine o păpușă mecanică
ochi reci păr de câlți
mai întâi mi-au scos ligheanul din uter
fără hristoși și fără să rostească aleluia
apoi au pornit-o în sus spre inimă
și aici așezați pe două maluri au jucat zaruri
au tras la sorți ventricolele și auriculele
zicând că sunt ireale și boreale
apoi au jucat popice cu plămâni
făcându-i să plonjeze pe planeta marte

(me han hurgado los doctores / hasta que me han convertido en una muñeca mecánica / ojos fríos pelo enmarañado / primero me han sacado el barreño del útero / sin cristos y sin pronunciar alehuyas / después han subido hacia el corazón / y sentados en dos orillas han jugado a los dados / han jugado a suertes los ventrículos y las aurículas / diciendo que son irreales y bórreles / después han jugado

a los bolos con mis pulmones / haciéndolos zambullirse hasta el planeta marte.)

Una de las autoras más *fashion* es Lia Faur, porque todo el mundo lee su libro más reciente, *¿Cómo leen los hombres los libros de las mujeres?* Un dialogo escrito junto con el crítico literario Serban Axinte. Todo un éxito y una buena oportunidad de abrir un debate todavía tabú en un país como Rumanía. Una autora muy atrevida cuya presencia es bienvenida en el ámbito literario rumano.

zgomote în urechi amestecate cu frică
cântarea cântărilor citită pe furiș
mama croia o rochiță pentru păpuși
în timp ce
murmur epuizant într-o versiune suprarrealistă
*(ruidos en los oídos mezclados con miedo / el cantar de los cantares
leído a escondidas / mi madre cosía un vestido de muñecas /
mientras que / un murmurio agotador en una versión surrealista)*

Muy joven, Oana Cătălina Ninu forma parte de un proyecto literario don quijotesco, que, por cierto, incluye muchas de las poetas que forman parte de nuestra antología.

ca niște coarne de melci atunci voi fi frumoasă și pe dinăuntru atunci
mi se va usca părul
îl voi spăla îl voi alege îl voi pune în pungulițe printre pliurile saltelei
printre cârpele sleioase în care am ascuns păpușile fără capete și mâini
atunci nu-mi voi mai băga scobitori în ochi
nu-mi va mai fi frică să adorm pe hoitul meu de ieri
*(como unos cuernos de caracoles entonces seré guapa y por dentro se
me va a secar el pelo / lo lavaré lo recogeré y lo pondré en pequeñas
bolsitas entre los pliegues del colchón / entre los trapos guarros entre
los cuales había escondido las muñecas sin cabezas y manos /* 501

*entonces dejaré de meterme palillos en los ojos / y no pasaré miedo
dormir encima mi cadáver de ayer)*

Probablemente la poesía más Matrioskiana es la de Simona Popescu, *My life*:

26. Matrioșka, matrioșka
spune câte păpușele mai sînt la rînd ?
Ai în miezul tău oare și păpușa cea mai bătrînă ?
E acolo zbîrcită senină lipsită de frică
Matrioșka cea mai mică
babă-copilă de care ți-e de pe-acum așa milă?

(Matrioșka, matrioșka / ¿dime cuántas muñequitas te quedan todavía? / ¿Acaso tienes en tu interior también la muñeca más vieja? / ¿Está allí arrugada senil y sin miedo ninguno / La Matrioșka más pequeña / vieja-niña por la que sientes ya tanta lastima?)

La Matrioska es, como hemos mencionado antes, la epifanía de la mujer multiplicadora, de la maternidad asegurada y eterna. Hay muchas madres en el volumen y sería muy interesante analizar todas las representaciones poéticas de la maternidad efectiva o de la ausencia de la maternidad.

En el caso la madre de Miruna Vlada, sin embargo, se confunde con su hija, hasta la desaparición de las identidades individuales y la aparición de una identidad compuesta, una transferencia mutua de identidad, una contaminación reciproca de características:

și mama face din lut iubirea cu pauze
Vlada iubește când ceilalți pleacă
și-și taie degetele cu stiloul

pentru a nu le face cu mâna în gară

fiecare poem e ultimul
fiecare vers e penultimul
o poetă bună trebuie să excite
nu să recite

(y mamá modela el amor de barro con pausas / Vlada ama cuando los demás se van / y se corta los dedos con la pluma / para no despedirse de ellos en la estación de tren // cada poema es el último / cada verso es el penúltimo / una buena poeta tiene que excitar / no recitar)

Y luego el padre está presente con su autoridad masculina:

pe vremea când eram stăpâna lumii
tata mă plimba într-un scaun cu roțile prin Mangalia
și mi se aruncau monede în poală
deși mama și-a tocit toate degetele pe rând
ca să am hainele mereu curate

(en los tiempos en los que era yo la dueña del mundo / mi padre me paseaba en una silla de ruedas / por Mangalia / y me tiraban monedas en el regazo / aunque mi madre se desgastó todos los dedos seguidos / para que tenga siempre ropa limpia)

4. La cuerpologia literaria femenina

Consideramos que en la literatura comparada el cuerpo podría competir para ser uno de los referentes comparativos más productivos, especialmente en nuestros tiempos, cuando prácticamente todo ha sido ya comparado y analizado con todo lo demás. Y si le añadiésemos la interdisciplinaridad

comparativa, podríamos incluso construir una esquema corporal muy completa y desde muchas perspectivas.

Sería interesante seguir con una comparativa corporal entre poetas de distintos países y culturas, para ver cómo ha influido la mentalidad socio-histórica, la historia reciente, la religión, la filosofía, la educación, la media, los artes de cada espacio la percepción del cuerpo femenino.

Seguiremos investigando, de momento, la corporeidad femenina en la poesía femenina rumana, esperando que llegue el momento cuando más científicos consideren una aportación importante el estudio de la corpología femenina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bataille, Georges, *Literatura și răul*, București, Editura Rao, 2008.

Bradea, Ioana, *Înalt este numele tău*, București, Editura Humanitas, 2017.

Butler, Judith, *Genul – un măr al discordiei. Feminismul și subversiunea identității*, București, Editura Univers, 2000.

Carlisle, Rodney P., *Encyclopedia of play in Today's Society*, Sage Publications, 2009.

De «Cabeza de cerdo» al «Señor del polígono»: así se repartían los rumanos la Casa de Campo

<http://www.abc.es/madrid/20150130/abci-cruelles-metodos-prostitutas-marconi-201501291643.html>

El horror de Cabeza de Cerdo:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/02/01/madrid/1328126395.html>

Gavrilovici, Anastasia, ”Redefinirea feminității prin violență. Angela Marinescu”, *Bookaholic.ro* (4 de agosto 2017) Internet. <https://www.bookaholic.ro/redefinirea-feminitatii-prin-violenta-angela-marinescu.html>

Marinescu, Angela, *Îmi mănânc versurile*, ediție bilingvă, Paris, Editura L'Oreille du Loup, 2011.

Marinescu, Angela, *Sânge albastru*, București, Casa de Pariuri Literare, 2012.

Medina Cuenca, Arnel, (coord.), *Migraciones internacionales, tráfico y trata de seres humanos. Una visión desde Cuba*. Internet.

<http://www.lex.uh.cu/sites/default/files/4.%20Migraciones%20internacionales%2C%20tr%C3%A1fico%20y%20trata%20de%20seres%20humanos.PDF>

Mihalache, Ștefania, *Sisteme de fixare și prindere*, București, Editura Nemira, 2016.

Popescu, Alice, *Lucru de mână*, București, Casa de Pariuri Literare, 2017.

Raped, beaten, exploited: the 21st-century slavery propping up Sicilian farming. Thousands of female Romanian farm workers are suffering horrendous abuse.

https://www.theguardian.com/global-development/2017/mar/12/slavery-sicily-farming-raped-beaten-exploited-romanian-women?CMP=Share_iOSApp_Other

Iconografía de las Trobairitz más allá de su tiempo: la ruptura de un canon

Antonia Víñez Sánchez

Juan Sáez Durán

Universidad de Cádiz

Resumen: Acostumbrados a contemplar la imagen de las trobairitz en su tiempo a través de los grandes Cancioneros medievales, nos llama la atención que, a finales del siglo XVII (o comienzos del XVIII), el denominado *Cancionero de Béziers* rompa bruscamente con la tradición de la representación de poetas muy relevantes desde el punto de vista social, presentando una imagen inusual de tres de las más importantes trovadoras: La Comtessa de Dia, Azalais de Porcairagues y Castelloza. Este es el análisis iconográfico que proponemos, como ruptura del canon desde el punto de vista visual, a través de los símbolos gestuales, principalmente.

Palabras clave: trobairitz, gestualidad, simbología, canon iconográfico.

Abstract: In contrast to the traditional image of the trobairitz offered by the great contemporaneous medieval songbooks, the so-called Béziers Songbook (late 17th-early 18th century) looks at three of the major female troubadours (Comtessa de Dia, Azalais de Porcairagues, and Castelloza) from an unusual angle, which this paper analyses from an iconographical viewpoint focused on gestural symbolism.

Keywords: trobairitz, gesture, symbolism, iconographic canon.

En 1883 Camille Chabaneau (1883: 70) daba por perdido el denominado Chansonnier de Chasteuil-Gallaup, expresando su esperanza en que no fuera así, ya que había seguido su pista hasta 1816, fecha en que F. J. M. Raynouard lo menciona 507

informando de que estaba en propiedad de Fauris de Saint Vicens (1816: I, 440). En 1987 G. Brunel-Lobrichon presenta la noticia de su descubrimiento con emocionadas palabras: “Quelle surprise d’ouvrir dans l’arrière-boutique d’un libraire parisien un manuscrit de chansons de troubadours ‘inconnu’?, ‘retrouvé’?”. Se refiere al librero Ms. Balabanian, en la rue de Cluny de París, donde había hallado el volumen (1987: 139, [1]). Informa de que el Cancionero había sido comprado por el Centre International de Documentation Occitane de Béziers en 1983. En la actualidad se encuentra en el fondo de archivos y manuscritos del CIRDÒC¹.

Son muchos los problemas que se derivan de este cancionero. Para Brunel-Lobrichon el manuscrito podría datarse a final del s. XVII o principios del XVIII, y se trata sin duda de la copia de un cancionero de la Biblioteca del Louvre a la que se refería Pierre de Chasteuil-Gallaup en 1701² (1987: 140-141),

¹ En la página de *Mediatèque occitane*, aparece referido como “Chansons de troubadours ou Chansonnier Méry de Vic” (referencia Ms 13). Sobre el problema del nombre, cf. la “Fiche encyclopédique” del *Chansonnier Méry de Vic*, en CIRDÒC-Mediatèca occitana, Chansons de troubadours [Chansonnier Méry de Vic], *Occitanica-Mediatèca Enciclopedia Occitana*, en red: <http://purl.org/occitanica/10865>. El manuscrito puede consultarse en línea: <http://calames.abes.fr/pub/ms/Calames-201326132404681>.

² Lo cita en su *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d’Aix*, donde informa de que el manuscrito ha sido ordenado transcribir por su hermano Hubert de Gallaup de Chasteuil (1624-1679) de un manuscrito de la 508 Biblioteca del Louvre. Referencia tomada de la “Fiche encyclopédique”. Para

por lo que constituye un testimonio importante acerca de la recepción de la poesía trovadoresca en ese contexto histórico-cronológico, pero sin duda, plantea la dificultad de su rastreo a lo largo de estos siglos, que puede resumirse muy esquemáticamente: Fauris de Saint Vicens³ (1750-1819) había heredado el manuscrito de su padre que, a su vez, lo obtuvo de su tío, Henri-Joseph de Thomassin, señor de Mazaugues (1684-1743), que lo había heredado de Pierre de Chasteuil-Gallaup, muerto en 1727. Aparte de las complejas vicisitudes del cancionero, es obligado destacar el ambiente de interés por la cultura trovadoresca representado en estos personajes; así, Pierre escribió versos provenzales y compuso una *Histoire des Troubadours ou Poètes provençaux, continué jusqu'à présent, composée sur les anciens manuscrits des mémoires particuliers*, publicada en 1770 (Hershon, 2010: 15) y del Señor de Mazaugues comenta Bauquier que “il avait contribué aux études

B. Marty, el cancionero fue llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XVII por Méry de Vic Sarred, presidente del parlamento de Tolosa en 1597, célebre bibliófilo cuyas armas adornan el manuscrito, atribuidas erróneamente a los Gallaup de Chasteuil por Fauris de Saint Vicens en una carta a Raynouard, en [*Recueil*] *Chansons de troubadours* [*Chansonnier Méry de Vic*], Occitanica-Mediatèca Enciclopedia Occitana/Médiathèque encyclopédique occitane, <http://www.purlorg/occitanica/1849>.

³ En la primera página del manuscrito puede leerse: “Ex libris Fauris de St. 509 Vicens”.

occitanes en entreprenant une *Histoire de la littérature provençale*” (1880: 68).

El cancionero de Béziers es un volumen que recopila *tensós*, *cansós* y *Vidas* de trovadores; constituido por 129 folios, cuyo tamaño aproximado es de de 335 por 215 mm., están paginados de la página 1 a la 223 y no paginados de la 224 a la 272, y su encuadernación está adornada con armas doradas en el centro. En sus páginas finales, se adjuntan listas alfabéticas de las composiciones y de los trovadores que figuran en él. Contiene, además, 23 figuras, algunas grabados y otras pintadas o dibujadas. Parece que hay acuerdo en considerarlo una copia tardía del Cancionero I de la Biblioteca Nacional de Francia (fr 854), aunque con “un ordre un peu différent” (Brunel-Lobrichon 1987: 143). Así lo afirma su editor, C. P. Hershon⁴: “ce manuscrit était évidemment une copie d’un manuscrit perdu du Louvre, et qui représente, avec des omissions et quelques changements d’ordre, le chansonnier *I*” (2010: 11). En cuanto a las *Vidas* de trovadores, cuya autor es Jean de Nostredame (1507-1577), advierte M. de Riquer de las “fantasiosas y mentirosas narraciones que forjó”, por lo que no deben

⁴ Las composiciones de las tres trobairitz del Cancionero de Béziers habían sido editadas anteriormente y comparadas con la versión del ms. I por Brunel-Lobrichon (1989: 221-225).

confundirse con las biografías así llamadas, integradas en los grandes cancioneros provenzales (1983, I: 26, [11])⁵.

En relación a la iconografía, tres *trobairitz* figuran en él: Castelloza (fol. 149), Azalais de Porcairagues (fol. 171) y La Comtessa de Dia (fol. 174), siguiendo el orden del manuscrito I. Llamó la atención sobre ellas I. de Riquer, que observó en las representaciones femeninas del Manuscrito de Béziers “las mismas reticencias hacia las *trobairitz* que adoptó la crítica posterior” (1997: 35). Se refiere, claro está, al exilio de las *trobairitz* durante décadas, consecuencia de la desafortunada afirmación de A. Jeanroy al negar la existencia de la voz femenina en la lírica occitana (1934, 311-317), que ha quedado definitivamente desterrada a un merecido olvido. P. Dronke (1995: 142-143 y 390 [45]) señala la tendencia generalizada a las conjeturas en relación al grupo, estableciendo la nómina en veinte, sin dudar de la existencia de *trobairitz* anónimas. Para el autor, ni la alabada recopilación de O. Schultz-Gora, de 1888 ni la de M. Bogin, de 1976, son absolutamente exhaustivas. Se ha de considerar igualmente importante la recopilación de J. Véran en 1946 reivindicando la importancia de estas poetas de la

⁵ Muchos de los errores son advertidos por el mismo Henri-Joseph de Thomassin, señor de Mazaugues, gran erudito interesado en la poesía trovadoresca. Sobre Jean de Nostredame, cf. Chabaneau-Anglade (1970, 511 reimpr. de 1913). También François Pic (1998).

escuela cortés (1946: X-XI). P. Bec habla de “le phénomène des femmes troubadours” tras la aparición del emblemático libro de Bogin y presenta su propia antología en 1995, con un conjunto de 34 composiciones de las cuales 25 pertenecen a trobairitz, descartando registros fuera del propiamente amoroso y las composiciones dialogadas (*tensós*), ya que duda de la autoría real femenina en éstas (1979: 235, [1]; 1995: 8).

No obstante, no conviene olvidar el exilio a que estas composiciones se vieron sometidas hasta su renacimiento (Viñez, 2015: 219-230), ya en la década de los 70 y, sobre todo, de los 80, gracias a los trabajos de K. Städtler en 1986 y de A. Rieger, autora de la edición más concienzuda hasta el momento (1991), que establece una nómina de 20 trobairitz, más 17 nombres de trovadoras de las que no se han conservado textos, editando un conjunto de 46 composiciones, de las que 24 son textos anónimos.

En 1924, J. Anglade publica un importante artículo sobre las miniaturas en los cancioneros trovadorescos. Desde entonces, poca atención se ha prestado al tema de la iconografía de los trovadores, y aún menos a las imágenes de las trobairitz, quizá por considerar que las miniaturas que nos han llegado no representan en modo alguno “retratos” reales de personas o que

su factura es convencional o pobre⁶. En 1984, M. L. Meneghetti estudia la iconografía de los trovadores (325-402) advirtiendo que estos materiales miniados proporcionan indicaciones decisivas para comprender el proceso de la recepción de la lírica occitana en la región del Véneto a lo largo de los siglos XIII y XIV. Un año más tarde, en 1985, A. Rieger lleva a cabo el primer análisis específico de la iconografía de las *trobairitz*, señalando que el interés de las miniaturas no es sólo ornamental (1985: 385-387). Para la autora, las miniaturas femeninas no tratan de mostrar una imagen real sino la que se tenía de estas poetas, focalizando el interés de sus representaciones en los modelos que pudieron encarnar en su contexto social. Ello sería aplicable asimismo a cancioneros posteriores, como el de Béziers.

En cuatro de los nueve cancioneros trovadorescos del siglo XIII, procedentes del norte de Italia, se han transmitido “retratos” de *trobairitz*. Se trata de A (lat. 5232), H (lat. 3207), I (fr.854) y K (fr. 12473)⁷. A excepción de H, que presenta únicamente ocho miniaturas independientes de *trobairitz*, están iluminados por el mismo tipo de miniaturista, con letras

⁶ El tema ha sido desarrollado en los últimos años por A. Viñez Sánchez y J. Sáez Durán (2016, 2016bis).

⁷ Los dos primeros se encuentran actualmente en la Biblioteca Vaticana y los 513 otros dos en la Biblioteca Nacional de Francia.

historiadas sobre fondo dorado. Conocemos a ocho trobairitz, siete de ellas identificadas y una anónima, a través de dieciséis miniaturas⁸. La cercanía cronológica de estos cancioneros a la propia producción poética de la escuela cortés nos puede aproximar mejor a la imagen que de las trobairitz tenían sus contemporáneos, ya que pudieron ser consultados por los trovadores más tardíos, como indica M. de Riquer (1995: X).

Se puede afirmar que hay bastante similitud entre los grandes cancioneros estudiados, aunque cada uno presenta su propia fisonomía, teniendo en cuenta que I y K pueden considerarse “iconográficamente quasi gemelli” (Canova, 2008: 52). Para Meneghetti, el programa iconográfico resalta en estos cancioneros el protagonismo del poeta-personaje, presentando imágenes con gestos retórico-rituales de limitada variedad (1984: 331-336). Las figuras aparecen de pie, giradas levemente en todos, a excepción de A, donde en las dos miniaturas La Comtessa y Castelloza aparecen sentadas. En el análisis transversal del texto a la imagen hemos de indagar la significación que esta última aporta por sí misma en la

⁸ En H, una imagen de Almuç de Castelnou (f. 45v^o), Iseut de Capion (f. 45v^o), Maria de Ventadorn (f. 53), Na Lombarda (f. 43v^o), Na Tibors de Sarenom (f. 45) y la trobairitz anónima (f. 45). De Castelloza nos han llegado tres imágenes: en A (f. 168), I (f. 125) y K (f. 110v^o). De Azalais de Porcairagues, dos: I (f. 140) y K (f. 125v^o). Por último, cinco de La Comtessa de Dia, la más representada: en A (f. 167), I (f. 141), K (f. 126v^o) y H, con 514 dos miniaturas (f. 49v^o) Cf. Jullian (2007: 10).

configuración del manuscrito. En los cuatro cancioneros medievales citados, las miniaturas tienen relación directa con las *Vidas* y *Razós* y los iluminadores tuvieron presente sus contenidos. Las *Vidas*, escritas con tinta roja, nos transmiten un perfil del trovador, situándose como encabezamiento de la obra normalmente. Son seis las *Vidas* de trobairitz⁹ que han llegado hasta nosotros y muestran un marcado carácter de homogeneidad, aunque con matices.

En el Cancionero de Béziers se reproducen las *Vidas* de Castelloza –que figura como *Na Castelosa*–, Azalais de Porcairagues –que aparece como *N’Asalais de Porcarages*– y La Comtessa de Dia (Hershon, 2011: 35-36, 78-79, 84-85). Se destacan cualidades como la belleza (en Castelloza y La Comtessa) y se nombra a los enamorados en los tres casos¹⁰. Para las dos primeras, una nota marginal indica que

⁹ Son Azalais de Porcairagues, Castelloza, La Comtessa de Dia, Tibors, Lombarda y Maria de Ventadorn. En los dos últimas, se mezclan *Vida* y *Razó*, por lo que son más extensas. En el caso de Almueis de Castelnou e Iseut de Capió, se trata de una *Razó*. Se han publicado en numerosas ocasiones, la más reciente, M. de Riquer (1995: 185, 176, 237, 267, 218, 103 y 223).

¹⁰ Así, Azalais de Porcairagues “sabia trovar” al caballero Gui Guerrejat “e fez de lui mantas bonas cansos”. La Comtessa de Dia se enamora de Raimbaut d’Aurenga “e fez de lui mantas bonas cansos” y de Castelloza, se dice que dedica sus *cansos* a Arman de Breon. M. de Riquer (1995: 185, 176, 515 237).

“Nostradamus n’en a rien escrit”, mientras que para La Comtessa hay un comentario más extenso que dice:

Nostradamus dit que ceste comtesse de Die estoit une dame fort sage et vert[u]euse de grande beauté, docte en la rithme provençale; qu’elle fut amoureuse de Guillen Adhémar, á la louange duquel elle a escrit plusieurs belles chansons, ainsy qu’el a esté dit en la vie dudit Adhémar. Après la mort duquel elle se fit religieuse au monastère de St. Honoré de Tarascon, où elle mit par escrit plusieurs belles oeuvres, et entre autres *La Tractat de la Tarasca*, et qu’elle y mourut de douleur l’an 1193 (Hershon, 2011: 84).

Es evidente el grado de invención e imaginación de Jean de Nostredame al exponer datos que no se corresponden con lo que sabemos de la problemática identificación de la Comtessa (Riquer, 1983 II: 791-793; Pattison, 1952: 27-30), si bien es cierto que la sobresaliente fama adquirida por esta trobairitz quizá le motivó a añadir algo más a su escuálida *Vida*¹¹. Un prestigio que es avalado por el hecho de ser la trobairitz con mayor número de composiciones conservadas, cuatro (Kussler-Ratyé, 1917), seguida de Castelloza de la que conocemos tres¹²,

¹¹ Ha sido, sin duda, la trobairitz con más impacto en la literatura crítica. Así, Raynouard expresa su gran admiración por ella, siendo el primero en compararla con Safo (1817, II: XLII-XLIII).

¹² W. D. Paden (1981: 158-165), realizó la edición crítica de su obra asignándole cuatro composiciones, como había hecho anteriormente René Lavaud en 1910, y no las tres de atribución segura. Su nombre se ha asociado a un topónimo, Castel d’Oze, que parece significar “dama digna de un castillo” o, en general “señora poseedora de castillo/s”, como aventura Paden, 516 que señala la evocación implícita del mismo al amor cortés (1981:159).

mientras que de Azalais solo nos ha llegado una composición (M. de Riquer, 1983: 459; Sakari, 1949: 23-43, 56-87, 174-198).

Un análisis de los textos de las *Vidas* de estas tres trobairitz nos permite extraer conclusiones sobre la percepción que de ellas se tenía en el contexto de la escuela trovadoresca; así Azalais y Castelloza son calificadas como “gentils domna”, “enseingnada” la primera y “mout enseingnada” la segunda, mientras que La Comtessa de Dia, cuya categorización social va implícita en el título, es “bella domna” (Riquer, 1995, 176, 185, 237). La descripción social elevada de la fórmula de tratamiento y el alto nivel de instrucción concuerdan con el lenguaje de las imágenes, como veremos.

Centrándonos en el Cancionero I¹³, las miniaturas de estas tres trobairitz constituyen fuente de información en sí mismas y su alto nivel social es puesto de manifiesto por medio de códigos simbólicos. Así, en el imaginario de la cultura del siglo XIII, las imágenes aparecen dignificadas por medio de su vestimenta, gestos, colores y adornos. Castelloza, Azalais y La Comtessa de Dia siguen la misma pauta, presentándose de pie, giradas hacia la derecha con brazo derecho levantado y mano

¹³ Contamos con la excelente edición de las miniaturas de J.-L. Lemaitre y F. Vielliard con la colaboración de M.-T. Gousset y M.-P. Laffitte (2006). Tanto I como K están a disposición en el catálogo en red de la BNF, sección 517 “Archives et Manuscrites”.

dirigida a un supuesto auditorio, en el acto de cantar. Todas llevan el vestido largo, lo que evidencia la intención de no confundirlas con juglaresas, ya que el vestido corto sería un modo de categorizar la baja extracción social de las protagonistas¹⁴; lo acompañan de manto forrado de armiño en los tres casos, como prenda que representa al lujo de la alta aristocracia. Señala J. Guerrero Lovillo (1949: 109-111) que la riqueza del manto “no estriba tan sólo en el tejido que entraba en su confección, sino también en sus accesorios, las cuerdas de oro, y, más que nada, en las pieles, sobre todo el armiño”, siendo tan largo el femenino en el siglo XIII que “apenas dejaba ver la punta del calzado”. En relación a los colores de la vestimenta, se da una variedad relativa, dominando el rojo, que viste a Castelloza (vestido) y a La Comtessa (capa). Combinan con el azul (capa de Castelloza y vestido de Azalais) y el verde (vestido de La Comtessa y capa de Azalais)¹⁵. Asimismo, los adornos del cabello –cintas- con que las tres trobairitz aparecen, ponen de manifiesto su relevancia social. Dichas miniaturas, en

¹⁴ Pensemos en las juglaresas danzarinas del ms. R.

¹⁵ Es importante señalar el significado psíquico de los colores y sus correspondencias alquímicas. El rojo simboliza “pasión, sentimiento, principio vivificador” para J. E. Cirlot (1988: 135-141 y 344), y “el eros libre y triunfante” para J. Chevalier y A. Gheerbrant (2007: 889). El verde, color de Venus, se relaciona con la vegetación y evoca naturaleza y fertilidad. El azul se asocia con el cielo y el mar, altura y profundidad. Remitimos para el 518 tema a P. di Luca (2005).

conclusión, han de observarse, más allá del retrato arquetípico, como expresión de la voz y de la *performance* de la poesía trovadoresca, con un auditorio insinuado. Las *trobairitz* se presentan en todo su esplendor, pero esta concepción varía sustancialmente en el Cancionero de Béziers, donde aparecen 23 imágenes de las cuales tres son femeninas. Muy alejado del entorno aristocrático de la lírica cortés, muestra una visión muy distinta de las *trobairitz*: “los signos de nobleza que los manuscritos medievales les otorgaban han desaparecido”, afirma I. de Riquer, que ve en las imágenes una consideración de estas poetisas como “cortesanas”, en un sentido opuesto radicalmente “al respeto que recibieron por parte de los trovadores, de los redactores de las *Vidas* y de los iluminadores de la época” (1997: 35-36). Sin embargo, no creemos que esta afirmación pueda generalizarse a las tres imágenes. Es indudable que las tres figuras conservan poco o nada del imaginario de los cancioneros medievales (mujeres nobles y sabias, bellas, en ejecución de sus obras, es decir, intérpretes), con una importante plataforma simbólica frente a las representaciones “costumbristas” de las mujeres del Cancionero de Béziers. Pero, por otro lado, no hay uniformidad de sentido, y el dibujante ha conferido a cada imagen su propia significación, como señala Brunel-Lobrichon (1989: 216-218).

Castelloza (fol. 149) “viste con una túnica corta que descubre sus piernas enfundadas en unas medias rojas”, como describe I. de Riquer, pero Brunel-Lobrichon ve un matiz de santidad en la representación, con las manos juntas en actitud de rezo y “une croix sur laquelle est couché l’agneau, à ses pieds” (1987: 146). La figura está de pie, con los pies divididos por la tabla de la cruz, evocando sin duda las representaciones marianas, en tono de elevación. Llama la atención el acompañamiento del cordero, símbolo cristiano –*Agnus dei*– relacionado con la inocencia y pureza (Cirlot, 1988: 145). En cuanto a la gestualidad, la mirada perdida y el rostro serio sugieren un tono de una cierta nostalgia. El cabello es rubio, recogido en moño, como símbolo de recato. Los pómulos están intensamente resaltados de color rojo. Los colores pastel – amarillo y violeta– del vestido, con adornos dorados, contrastan con el rojo del calzado, botas muy llamativas que, en efecto, quedan al descubierto. Ahora bien, no parece la imagen de una cortesana, sino de una mujer piadosa que reza sobre elementos simbólicos triviales, cuya estética de maquillaje, peinado y adornos responden a la época del cancionero, finales del siglo XVII o principios del XVIII. El uso del pigmento dorado, excesivo, contrasta con la sencillez del diseño, un traje vaporoso 520

de gasa y seda, con escote amplio, evocando la vestimenta de un estamento popular, ya que la falda (saya) no cubre por entero los pies, pero engalanándola, dando una impresión de sutileza, al estilo de la moda de “apariencia”, tan frecuente desde mediados del s. XVII (Lasmarías, 2009: 142). Aun así, la impresión es de una vestimenta suelta, con amplias mangas y doble falda, de moda a mediados del s. XVII (Laver, 2006: 109). No vemos, en consecuencia, la intención de “rebajar” al personaje, sino de mostrarlo en un contexto concreto. Es evidente que el dibujante tuvo en cuenta la rúbrica explicativa que figura a pie de imagen, tras la *Vida*: “Chanson où elle se plaint de l’absence de son ami”; también el contenido de la composición, “Mout aurez fag lonc estage”, atribuida a esta trobairitz en AIK y d, figurando como anónima en N (Hershon, 2011: 35-36; Paden, 1981: 177-179). El método por el que estas imágenes se habían confeccionado argumenta un previo conocimiento de los contenidos de *Vidas* y poemas: “ces trois figures –afirma Brunel-Lobrichon (1987: 146)- ont été découpées ailleurs et collées au debut des textes qu’elles sont censées illustrer”. Estos añadidos de imágenes, tras la compilación formaban parte del procedimiento de Pierre de Chasteuil-Gallaup, que había recortado los grabados, coloreándolos después: “Celles des

trobairitz, cependant, sont de dessins faits à la plume”, como afirma Hershon (2010: 12).

La segunda trobairitz que aparece en el cancionero de Béziers es Azalais de Porcairagues (fol. 171). “La más escotada, -afirma I. de Riquer- se levanta las faldas hasta los muslos, enseñando las medias rojas y sus pies torcidos”. Nos hallamos, sin duda, ante la representación que más se distancia de la solemnidad que muestra la trobairitz en el cancionero I. En efecto, Brunel-Lobrichon (1989: 171) advierte el gesto provocativo, levantando la falda y enseñando las piernas cubiertas con medias rosadas –que no rojas- con botas extremadamente altas, como una prostituta. La actitud lasciva se acompaña de un atuendo más lujoso, muy al estilo barroco, de modo que queda mucho más caracterizado que el de las otras dos trobairitz. Calza unos chapines -alzas que normalmente quedaban ocultas bajo el vestido-, plataformas a veces de alturas desmesuradas, que causaron furor desde el siglo XVI (quizá sea ésta la razón por la cual Brunel-Lobrichon afirma que el vestido podría ser de ese siglo, aunque no lo fundamenta) y que tuvieron especial éxito en Venecia donde los usaban las mujeres de todos los estamentos sociales, desde aristócratas a prostitutas (Semmelhack, 2013: 120-142). El gesto de levantar la falda responde más bien al segundo grupo, el de las cortesanas. El 522

vestido, con gran escote, como corresponde a la época, lleva un cuello en forma de abanico o cuello Médici, puesto de moda en Francia por María de Médici (1575-1642), esposa de Enrique IV, aunque la primera en usarlo fue Catalina de Médici unas décadas antes (Bembibre, 2005: 21-23; Pendergast; Pendergast, 2004: 484). El de la trobairitz es exagerado y ostentoso, como el vestido en general. El abundante uso de joyas y el abuso del pigmento dorado dotan a la imagen de un gran poder de atracción basado en lo recargado y suntuoso, frente a la delicadeza que mostraba Castelloza. El cuerpo no se insinúa, se muestra con el ajustado corpiño y, aunque el cabello rubio también está recogido en moño, se ha recargado con adornos que intensifican lo vistoso y llamativo de la imagen. El diseño es lujoso y opulento, pero lejos de representar a una dama noble por el lenguaje gestual, en la línea de una “culture des apparences” con palabras de D. Roche (1989). El único texto conocido de la trobairitz aparece debajo, tras la breve *Vida*, sobre la que no hay glosa alguna. A partir de los escasos datos que proporciona, podríamos plantear la elucubración del dibujante al reflejarnos un tipo femenino que representa la seducción y la lujuria, motivado quizá por algunos versos de la composición, “Ar em al freg temps vengut” (Sakari, 1949: 185,

Riquer, 1983: 459-462), como los ambiguos de la VI, que mencionan el *assai*.

La Comtessa de Dia figura en tercer lugar (fol. 174), y por la imagen podemos comprobar en efecto su añadido posterior, ya que tapa su propio nombre, dando una impresión de elaboración un tanto torpe y descuidada. Para I. de Riquer la figura, que parece embarazada, alza los brazos, en actitud de bailar, sin embargo, Brunel-Lobrichon (1989: 218), cree que se trata de una pose grandilocuente y teatral, enmarcada en un paisaje pastoral convencional. Su vestimenta sugeriría una versión femenina del orador romano, al recordar una toga, conservando el alto estatus que refleja en el cancionero I. La sensación de hinchazón del estómago parece más un efecto de la doble falda y de la presión del cinturón bajo los pechos. Por otro lado, el lenguaje gestual parece imitar la imagen de I, en la que la trobairitz, de pie, interpreta su *cansó*. Podría interpretarse que declama o canta en el marco de un naturalismo tópico, con fondo de *locus amoenus*, en el que observamos una fortificación (Hershon, 2011: 84) que, sin duda, evoca la época medieval. Además, dirige la mirada hacia abajo, exactamente como en el ms. I. El paisaje es de tonos suaves pero de temática guerrera, lo que concuerda con el vigor del brazo alzado y los puños cerrados. Aunque los brazos y la pierna izquierda -que vemos 524

porque se asoma por la raja de la falda larga- están desnudos, no resulta en absoluto una imagen burlesca o ridícula, sino más bien lo contrario. La mano derecha alzada lleva un mitón, muy a la moda de finales del XVII. Los botines son cortos y más discretos, de color grisáceo rematados con cinta roja. El vestido –rojo y amarillo, sin adornos dorados- es poco escotado, más recatado, sin resaltar el erotismo o la sensualidad en el personaje, de talante más bien fuerte y enérgico. Se trata de una estética de tipo popularizante en la que los brazos quedan desnudos y ello obligaba a acompañarse de un manto, mantellina (Lasmariás, 2009: 136) o *palatine* que, en este caso, es de color rosa. El cabello, recogido y adornado con diadema, es rubio y, siguiendo la moda de finales del s. XVII, ensortijado con rizos a los lados y cayendo por el cuello desnudo (Laver, 2006: 111, 114). En definitiva, una estética que evoca el mundo clásico pero que recuerda la antigua dignidad de las representaciones medievales. Recordemos que La Comtessa es la *trobairitz* con mayor número de miniaturas conservadas, cinco, siendo especialmente destacada su nobleza en las imágenes, como sucede en la segunda miniatura del cancionero H (fol. 49v^o) donde aparece sosteniendo un halcón, símbolo aristocrático. Una rúbrica explicativa antes del texto poético, la famosa *cansó* “Estat ai en greu cossirier” (Kussler-Ratyé, 1917: 525

173, Riquer, 1983 II: 798-799), dice: “Chanson où elle fait des sohets de pouvoir poséder son ami à son gré”, lo que explicaría la determinación que expresa la imagen.

De igual modo que, como explica A. M. Mussons (2003: 57), ha de entenderse el papel de la mujer más activo de lo que se creía en los círculos literarios de las cortes trovadorescas, es indudable que las tres trobairitz representadas en el Cancionero de Béziers, aunque difieren de sus homólogas en el Cancionero I, reflejan también un protagonismo literario en el contexto histórico de finales del siglo XVII o principios del XVIII. Pero su dibujante, según su percepción, salvaguardó su singularidad frente a la homogeneidad del miniaturista de I, considerándolas poetas individuales y entendiendo que cada una de ellas quería mostrar al mundo su propio mensaje.

Referencias bibliográficas

Anglade, Joseph (1924). Les miniatures des chansonniers provençaux, *Romania*, 50, pp. 593-604.

Bauquier, Joseph (1808). Les provençalistes du XVIII^e siècle, *Revue des Langues Romanes*, XVII, pp. 65-83.

Bec, Pierre (1995). *Chants d'amour des femmes-troubadours. Trobairitz et «chansons de femme»*. París: Stock.

- Bec, Pierre (1979). «Trobairitz» et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII, (3), pp. 235-262.
- Bembibre, Carlos (2005). *Del Barroco al Rococó: indumentaria, encajes y bordados*. Buenos Aires: Nobuko.
- Bogin, Meg (1976). *The Women Troubadours*, Nueva York-Londres: Paddington Press. (1983). *Les Trobairitz. Poetes occitanes del segle XII*. Barcelona: LaSal.
- Brunel-Lobrichon, Geneviève (1987). Le chansonnier provençal conservé à Béziers. En Peter T. Ricketts (ed.), *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (pp. 139-147). London: Westfield College.
- Brunel-Lobrichon, Geneviève (1989). Images of Women and Imagined Trobairitz in the Béziers Chansonier. En W. D. Paden (ed.), *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours* (pp. 211-225). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Canova Mariani, Giordana (2008). Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N. En G. Lachin (ed.), *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno* 527

- Internazionale. Venezia 2004.* Roma-Padova: Editrice Antenore, pp. 47-76.
- Chabaneau, Camille (1883). Sur quelques manuscrits provençaux, *Revue des langues romanes*, XXIII, pp. 70-76.
- Chabaneau, Camille; Anglade, Joseph (1970), *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*. Genève: Slatkine Reprints [reimpr. de Paris, 1913].
- Chansons de troubadours ou Chansonnier Méry de Vic (Ms 13)*. <http://calames.abes.fr/pub/ms/Calames-201326132404681>.
- Chasteuil-Gallaup, Pierre de (1701). *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix*. “Fiche encyclopédique” *Chansonnier Méry de Vic*, en CIRDÒC-Mediatèca occitana, Chansons de troubadours, <http://purl.org/occitanica/10865>.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Dronke, Peter (1995). *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona: Crítica.
- Guerrero Lovillo, José (1949). *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: CSIC.
- Hershon, Cyril Patrick (2010). Le Chansonnier de Béziers. Édition, notes et commentaries, *La France latine*, 150, pp. 5-298; (2011), *La France Latine*, 152, pp. 7-184.

- Jeanroy, Alfred (1934). *La poésie lyrique des troubadours*, I. Toulouse-Paris: Privaut/Didier. [Reimpr. de 1974].
- Jullian, M. (2007). Images des Trobairitz. *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 25, pp. 2-13.
- Kussler-Ratyé, Gabrielle (1917), Les chansons de la comtesse Béatrix de Die, *Archivum Romanicum*, I, pp. 161-182.
- Lasmariás Ponz, Israel (2009). El traje popular en el siglo XVII. *Ars Longa*, 18, pp. 133-142.
- Laver, James (2006). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra. 10^a ed.
- Lemaitre; Jean-Loup; Vielliard, Françoise (2006). *Portraits de troubadours. Initiales des Chansonniers provençaux I & K*. Ussel: Musée du Pays d'Ussel-Centre de Trobar.
- Luca, Paolo di (2005). I trovatori e i colori, *Medioevo Romano*, XXIX, (fasc. 3), pp. 312-403.
- Marty, Bruno. *[Recueil] Chansons de troubadours [Chansonnier Méry de Vic]*, Occitanica-Mediatèca Enciclopedica Occitana/Médiathèque encyclopédique occitane. [http: www.purlorg/occitanica/1849](http://www.purlorg/occitanica/1849).
- Meneghetti, M. Luisa (1984), *Il pubblico dei trovatori*. Modena: Mucchi Editore.
- Mussons, Ana M. (2003). Dona, lírica i representació, *Mot So Razo*, 2, pp. 56-63.

- Paden, William D. (1981). The Poems of the *Trobairitz* Na Castelloza, *Romance Philology*, 35, pp. 158-182.
- Pattison, Walter T. (1952). *The life and Works of the troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis: Minnesota Archive Editions.
- Pendergast, Sara; Pendergast, Tom (2004). *Fashion, costume, and culture: clothing, headwear, body decorations, and footwear through the ages*, vol. III. *European Culture from the Renaissance to the Modern Era*. Detroit: UXL.
- Pic, François (1998). Contribution bibliographique à l'étude de la postérité des troubadours: les *Vies* des plus célèbres et anciens poètes provençaux de Jean de Nostredame (1575), leur diffusion depuis le XVI^e siècle, leurs possesseurs et leurs lecteurs". En A. Toubert (ed.). *Le rayonnement des troubadours: Actes du Colloque de l'AIEO* (pp. 185-200). Amsterdam-Atlanta: Éditions Rodopi B. V.
- Raynouard, François J. M. (1816). *Choix des poesies originales des troubadours*, T. I. (1817), T. II. Paris: Firmin Didot.
- Rieger, Angelica (1985). *Ins e.l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVIII, (4), pp. 385-415.

- Rieger, Angelica (1991). *Trobairiz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Riquer, Isabel de (1997). Las *Trobairitz* provenzales en el fin de siglo, *Lectora*, 3, pp. 27-37.
- Riquer, Martín de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Ariel.
- “ (1995). *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Roche, Daniel (1989). *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*. Paris: Fayard.
- Semmelhack, Elizabeth (2013). Above the rest: chopines as trans-Mediterranean fashion, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14 (2), pp. 120-142.
- Städler, Katharina. (1986). *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250)*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverl.
- Schultz-Gora, Oskar (1888). *Die provenzalischen Dichterinnen*, Leipzig, G. Fock. [Reimpr. Ginebra: Slatkine, 1975].
- Víñez Sánchez, Antonia (2015). Contextualización y exilios de las *trobairitz*. En P. L. Ladrón de Guevara; B. Hernández; Z. Zografidou, (coords.), *Marisa Madieri. Escritoras del éxodo y del exilio*, (pp. 219-230). Murcia: Universidad de Murcia.

Víñez Sánchez, Antonia; Sáez Durán, Juan (2016). Voz e interpretación en las imágenes de las trobairitz, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, pp. 1-16.

Víñez Sánchez, Antonia; Sáez Durán, Juan (2016bis). Las trobairitz en imágenes: aproximación a una lectura simbólica. En M. G. Ríos Guardiola; M. B. Hernández González; E. Esteban Bernabé (eds.), *Mujeres de letras pioneras: en el arte, el ensayismo y la educación* (pp. 291-304). Murcia: Universidad de Murcia.

Véran, Jules (1946). *Les poétesses provençales du moyen âge et de nos jours*, Paris: Librairie Aristide Quillet.